

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
LETRAS**

EDNA GOMES DE SOUSA LEÃO

**ESCRITURAÇÃO NA ESCRITA EM CLARICE LISPECTOR:
A LINGUAGEM DO SER**

**GOIÂNIA
2021**

ESCRITURAÇÃO NA ESCRITA EM CLARICE LISPECTOR:
A LINGUAGEM DO SER

Dissertação apresentada à Banca de Defesa do curso de Mestrado em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás para obtenção do Grau de Mestre em Letras: Literatura e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues

Goiânia/2021

L437e Leão, Edna Gomes de Sousa
Escrituração na escrita em Clarice Lispector : a
língua do ser / Edna Gomes de Sousa Leão.-- 2021.
77 f.;

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto
Sensu em Letras, Goiânia, 2021
Inclui referências f. 75- 77

1. Lispector, Clarice, 1925-1977 - Escrita. 2. Arte
e literatura. 3. Escrita. 4. Língua e línguas.
I. Rodrigues, Maria Aparecida. II. Pontifícia Universidade
Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras
- 2021. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3(81)-3.09(043)

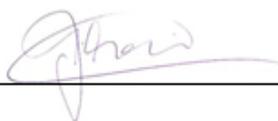
**ESCRITURAÇÃO NA ESCRITA EM CLARICE LISPECTOR: A
LINGUAGEM DO SER**

**Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, aprovada em 24 de fevereiro de 2021.**

BANCA EXAMINADORA

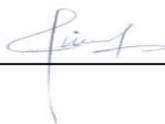


Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues / PUC Goiás



Prof. Dr. Gilson Vedoin / UEMS

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima / PUC Goiás



Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás

Prof. Dr. Norival Bottos Júnior / UEMS

*Na esperança de capturar a realidade lançamos a palavra como isca,
mas se puxarmos o anzol da Língua a palavra já incorporou a coisa
e tudo que temos é mais uma vez a palavra, isto é, a representação da
coisa e nada mais.*

CLARICE LISPECTOR

*Dá-me a tua mão:
Vou agora te contar
como entrei no inexpressivo
que sempre foi a minha busca cega e secreta.
De como entrei
naquilo que existe entre o número um e o número dois,
de como vi a linha de mistério e fogo,
e que é linha sub-reptícia.*

*Entre duas notas de música existe uma nota,
entre dois fatos existe um fato,
entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam
existe um intervalo de espaço,
existe um sentir que é entre o sentir
- Nos interstícios da matéria primordial
está a linha de mistério e fogo
que é a respiração do mundo,
e a respiração contínua do mundo
é aquilo que ouvimos
e chamamos de silêncio.*

CLARICE LISPECTOR

À minha mãe, Rosária de Sousa Gomes, falecida, porém de onde estiver, sei que se alegra a meu respeito e se orgulha de mim, ela foi e é meu grande amor.

Ao meu pai, minha referência de equilíbrio e fortaleza frente as diversidades.

Aos meus filhos Pedro e Maria Antônia e esposo que sofreram comigo essa árdua trajetória e aqui agora colherão os frutos dessa árvore plantada, para que acreditem na educação como meio de uma transformação verdadeira.

AGRADECIMENTOS

Acima de tudo o amor

^{1*} Ainda que eu falasse línguas, as dos homens e dos anjos, se eu não tivesse o amor, seria como sino ruidoso ou como címbalo estridente.

² Ainda que eu tivesse o dom da profecia, o conhecimento de todos os mistérios e de toda a ciência; ainda que eu tivesse toda a fé, a ponto de transportar montanhas, se não tivesse o amor, eu não seria nada. [...]

¹³ Agora, portanto, permanecem estas três coisas: a fé, a esperança e o amor. A maior delas, porém, é o amor.

I CORÍNTIOS 1 – 13

Primeiramente, eu quero agradecer a Deus pela vida a mim concedida. E dizer que me sinto horada por estar chegando ao final desse curso de Mestrado da PUC GO no que tange o sentido de: conhecimento, saúde do corpo, saúde da alma, no financeiro, nas relações interpessoais, enfim, na relação com o todo, com o cosmo. Afirmo com muita humildade que achei difícil a viagem até aqui, mas eu cheguei. Obrigada meu Deus!

Segundo o filósofo Heráclito, a ideia do “*real é sempre fruto da mudança, ou seja, do combate entre os contrários.*” Desse modo, ter pensado a ideia de um mestrado, nessa atual conjuntura da minha vida enquanto mulher depois dos 40 anos, filha, esposa, mãe, profissional, estudante, entre outras tantas ocupações que foram surgindo nos intervalos e reclamavam por minha atenção. Assim, só me resta, realmente, agradecer pela coragem que foi despertada na essência da qual eu fui formada, e pelo apoio de tantas pessoas com palavras, gestos e atitudes. E é nesse contexto, que mais vez, enquanto momento de decisão eu parti para luta, acreditando que daria certo, porém sabia, também, que não seria fácil, pois forças contrárias partiriam de diversos lugares como de fato ocorreu. No entanto, agora compreendo que ambas as forças são parte de um todo no universo que nos equilibram, impulsionando ou refreando nos na estrada em que decidimos percorrer.

Agradeço aos meus pais que sempre me incentivaram aos estudos. A minha mãe por me mostrar com conselhos e exemplos que a mulher tem e merece respeito, e que o lugar que ela almeje alcançar tem que ser percorrido, não podendo ser por caminhos escusos, porque a nossa dignidade é sempre nossa, a nossa liberdade é sempre nossa e que o meu sucesso é, também, sempre nosso. A postura de minha mãe, enquanto mulher simples, quase analfabeta, uma negra linda, uma mulher maravilhosa, foi a de honrar a família e a Deus. Seus ensinamentos foram para mim de fundamental importância para que eu chegasse a ser quem sou hoje, e para continuar buscando um ser cada vez melhor em mim mesma. O que pressupõe o encontro com o outro, o encontro do outro e o encontro com o novo eu, que é um outro que surgirá em mim.

Agradeço a todos os familiares, meu esposo Clodoveu, minha filha Maria Antônia, meu filho Pedro e aos meus enteados Frederico e Kaio. A todos que acharam ser loucura esse mestrado, e os que motivavam pela garra de buscar realizar mais essa etapa almejada.

Agradeço a meus professores e professoras do mestrado, que com seu brilho no olhar a todos conseguiram encantar, provocar, trocar e ensinar. A minha orientadora professora Doutora Maria Aparecida Rodrigues (Cida), a quem eu atribuo o título de “Pequena Grande Mulher” pequena na estatura, mas de uma grandeza imensurável no quesito profissional e humano. Meus agradecimentos sinceros a você, Cida, e estendo essa gratidão a coordenação do curso na pessoa da professora Doutora Maria de Fatima Lima e aos meus professores Doutores o meu respeito e a minha admiração eterna.

Em contrapartida às forças opostas, quero agradecer pela pandemia do Corona vírus (Covid-19) que assolou todo o mundo, desestruturando os países, fechando fronteiras, porém abrindo corações de muitos para um novo paradigma de vida. A educação, o lazer, a política, os trabalhos, a saúde e a economia reclamaram muito da situação. Mas, ainda, não foi e é o fim. O contágio, dessa doença, foi sentido na pele por minha família-núcleo e de milhões de brasileiros. Em pleno ano de escrever minha Dissertação do Mestrado, passei pelo desafio de recuperar-me juntamente com meu esposo acometidos da Covid e de cuidarmos dos nossos filhos, também, com sintomas, foi uma quarentena difícil, mas com final feliz, graças a Deus. 2020, ano de escrita em casa, estudos remotos dos filhos em casa, trabalho remoto do esposo em casa, somados a rotina diária de uma família padrão em um período inesperadamente fora do padrão. Vencemos. A escrita desta Dissertação foi honradamente orientada e entregue em tempo hábil. Inevitavelmente este vírus não tem classe, nem cor, porque todos estamos, ainda, sob o mesmo julgo desta praga. É um dos momentos muito difícil para a sociedade, com muitas reflexões e mudanças do comportamento das e entre as pessoas. Eu diria que, talvez na melhor das hipóteses, a mãe natureza esteja nos dando a chance de repensar o que somos e o que queremos enquanto humanos que buscamos melhorar o mundo e a nós mesmos nessa relação com o todo. Por que somos parte desse todo e o todo é parte de nós.

Nessa estrada do mestrado, eu sonhei, sorri, chorei, tive fé, fraquejei, busquei, rezei, levantei, partilhei, perdi amigos importantes [...] que somaram na minha jornada de vida, ganhei outros que comigo caminharam e hoje estão aqui se alegrando com essa etapa a si concluir. Realizei-me. E por fim, resta me dizer o mesmo que disse Paulo a Timóteo na segunda carta:

Combati o bom combate, terminei a minha corrida, conservei a fé. Agora só me resta a coroa da justiça que o Senhor, justo Juiz, me entregará naquele Dia; e não somente para mim, mas para todos os que tiverem esperado com amor a sua manifestação.” (2 Timóteo 4; 7-8).

PROGRAMA *STRICTO SENSU*: MESTRADO EM LETRAS DA PONTIFÍCIA
UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC Goiás

RESUMO: O presente estudo tem como objetivo analisar as questões que fundamentam os problemas ontológico apresentado na literatura através da linguagem que o desvela. Trata de escrituras que figuram a experiência–limite entre o ser e o não-ser, o humano e o inumano sendo para si, para o outro e para a morte, como reverbera Martin Heidegger, somada a teoria do existencialismo de Jean-Paul Sartre. A linguagem é apresentada como a maior arma destas obras literárias, embasadas nas teorias de Roland Barthes e Charles S. Pierce, entre outros. De modo que, as narrativas centram-se nas questões de ordem ontológicas, porém, não dissociadas da vivência comum revelando as nuances da cultura-mundo, recriando aspectos da vivência da condição humana e, principalmente, das discussões estéticas. São, entretanto, narrativas de cunho filosóficas e artísticas em ruptura com o *modus operandi* das narrativas tradicionais. Nas entrelinhas do texto desvela a força de um sistema social burocrático, autoritário e violento e no todo das obras a potência de fazer eclodir essa dominação que sugere a contrapartida das Vontades, teoria de Schopenhauer em *O Mundo como Vontade e Representação*, como inerentes ao ser humano.

Palavras-chave: Escritura – Linguagem – Ser-No-Mundo – Desvelamento.

ABSTRACT: The present study aims to analyze the questions that underlie the ontological problems presented in the literature through the language that reveals it. It deals with writings that figure the experience - the limit between being and non-being, human and inhuman being for oneself, for the other and for death, as Martin Heidegger reverberates added the theories of existentialism from Jean-Paul Sartre. Language is presented as the greatest weapon of these literary works, based on the theories of Roland Barthes and Charles S. Pierce, among others. So, the narratives focus on ontological issues, however, not dissociated from the common experience, revealing the nuances of the world-culture, recreating aspects of the experience of the human condition and, mainly, of the aesthetic discussions. However, they are narratives of a philosophical and artistic nature that break with the *modus operandi* of traditional narratives. Between the lines of the text, the strength of a bureaucratic, authoritarian and violent social system is revealed, and in the whole of the works, the power to bring about this domination that suggests the counterpart of Wills, Schopenhauer's theory in *The World as Will and Representation*, as inherent to being human.

Key-Word: Scripture – Language – Be-In-World – Unveiling

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I. ESCRITURA DE RUPTURA E APRENDIZAGEM DO SER PELA LINGUAGEM EM: <i>PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM</i>	15
1. 1 Linguagem e Iniciação	15
1. 2 Linguagem e Diferenciação	20
1. 3 Linguagem e Reconhecimento.....	24
1. 4 Linguagem e Afirmação.....	26
II. A CONSCIÊNCIA DE SI EM: <i>A PAIXÃO SEGUNDO G.H.</i>	32
2.1 Linguagem e estética – Um rio de desterritorialização do ser para o avesso da travessia.....	33
2.1.1 G. H. iniciais complexas – contexto de travessia	34
2.1.2 Travessões: o avesso.....	37
2.1.3 Repetições: uma corrente do inevitável.	40
2.2 Linguagem – o desvelar do Eu a partir do Outro	43
2. 3 Consciência pela Linguagem – o uso da palavra para aproximar-se do ser sem atingi-lo.	46
III. O NÃO-SER: A DECADÊNCIA DA LINGUAGEM – <i>MACABÉA EM: A HORA DA ESTRELA</i>	50
2.3 A escrita como um modo de ser no mundo	52
2.4 Uma colcha de retalho: partes de um todo	57
3.3 A luta por auto expressão.....	59
3.4. Ambivalência do sentimento em Macabéa: amor e ódio	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	75

INTRODUÇÃO

*Palavras que jaziam adormecidas, agora se erguem, agitam
suas cristas e também sem parar!* VIRGÍNIA WOOLF

Este trabalho de dissertação analisa a escritura de autoria feminina de Clarice Lispector a partir de suas três obras: *Perto do Coração Selvagem*¹; *A Paixão Segundo G. H.*²; *A Hora da Estrela*³. O objetivo é fazer uma incursão na linguagem literária e apreender a presença da escritura da mulher Clariceana na trajetória do SER e da linguagem. O estudo se propõe a analisar o lugar de onde o sujeito enunciativo constrói suas marcas como traçado do humano e do artístico, com ênfase na voz do feminino, como lugar de ruptura dos discursos predominante na sociedade, e, ainda, demonstrar como o sujeito histórico feminino estabelece o seu modo de articular a linguagem para produzir sentido nas coisas e no mundo e escrever a história humana a partir da visão de mundo enquanto artifício do viver e das artes.

Os três romances são caracterizados pela dinâmica da existência humana e dela a intensa denúncia social, com a abordagem em acepção a que Albert Camus vai destacar em suas obras: “O aspecto mecânico do homem, o estar no mundo, a falta de sentido das coisas no mundo, torna estúpido tudo o que nos rodeia e provoca-nos um mal-estar ante o que somos” (CAMUS, 1943, p. 26). O traçado que risca com dor intensa a afirmação da vida, embora que esta (a vida humana) em suas voltas permanentes à estupidez, forma a dinâmica da construção de Clarice Lispector.

As escritas das reflexões acerca das protagonistas nas obras destacadas se apresentam num crescendo e decrescendo universo de aprendizagem da subversão, da paradoxal independência e por um cotidiano enredado em obediência, submissão, acomodação, silêncio de abandono ao próprio princípio do vir-a-ser. Porém, em todos há presença, no conjunto, da resistência /afirmação/ negação do mundo vivido e marcado pela sutileza de imposições. O fenômeno literário, entendido aqui como algo agregado de elementos interdependentes, que atuam nessa interação entre os personagens e desenvolvem-se historicamente a partir de um outro sistema maior, revelando todas as nuances da cultura-mundo e recriando aspectos da vivência em a condição humana.

As narrativas centram-se nas questões de ordem ontológicas, porém, não dissociadas da vivência comum e, principalmente, das discussões estéticas. Narrativas de cunho filosófica e artística em ruptura com o *modus operandi* das narrativas tradicionais.

¹ Perto do Coração Selvagem – LISPECTORA_A

² A Paixão Segundo G.H. - LISPECTOR_B

³ A Hora da Estrela - LISPECTOR_C

O mundo apresentado e vivido pelas personagens são as contradições, próprias do viver. Essas compõem a categoria inerente à experiência ontológica-existencial, o que as deixam nos 2 primeiros romances em situação de insatisfação completa, e, no último, o despertar de um terrível mal-estar no leitor, ao ver-se em situação macabéica, “[porque há os planos, os feitos de terra que sem adubo nunca florescerá” (LISPECTORc, 1986, p.54).

A linguagem usada como recurso para a revelação das personagens por meio criação da obra de arte em que, o ser em sua existência enquanto signo metafórico, metalinguístico, alegórico, busca a consciência do ser-no-mundo moderno, simultaneamente, denunciando-o.

A técnica narrativa de fluxo de consciência, reiterada pelo monólogo interior e mobilizadora da língua como meta de transformar o modo narrativo romanesco, permite os questionamentos acerca do ser e da arte. No entanto, sempre à procura dessa essência, supostamente, segregada em detrimento da automação e do utilitarismo de ser-no-mundo. Os romances estão pautados pela não linearidades dos fatos, sugerindo uma análise ontológica do tempo interior das personagens em que desaparece a ideia de tempo passado, presente e futuro, fundindo-os no momento representado da ação.

Em *Perto do Coração Selvagem* a personagem Joana é despertada por um animal do qual já desejava soltar de dentro de si, o bicho estético é comparado a um animal selvagem. A narrativa se dá em uma trajetória que perpassa uma vida da infância à vida adulta. Joana apresenta-se nessa trajetória de busca da consciência em ser através da linguagem, mediada pela voz do narrador que divide esse espaço com a protagonista. Já em *A Paixão Segundo G. H.*, a personagem G.H. é despertada pela barata, o inseto estético que provoca a epifania e busca da protagonista à sua essência, numa trajetória de um dia. G. H. busca sua consciência em ser a partir de processo reverso, haja visto ser ela, até então, uma mulher independente. Narrada em primeira pessoa, pois é G. H. quem vai revelando a si mesmo na busca mais íntima do seu eu interior, em uma simbiose dos eu (s) que coabita em si, marcada pela voz narradora. Descobrimo, enfim, ao se deparar com a barata toda uma vida de fantasia que havia se construído à sua volta. Por fim, em *A Hora da Estrela*, a personagem Macabéa divide o protagonismo com Rodrigo que se angustia na busca para entender a inexpressividade de Macabéa que se coloca na vida aceitando totalmente a condição de não-ser. Talvez possa-se afirmar que o animal estético comparativo nessa obra seja o cachorro, enquanto animal atribuído, em um processo de zoomorfização, da própria Macabéa que não chega nem a ser compatível a um, que segundo Rodrigo se vê necessitado em escrever sobre ela.

Enfim, três obras com características que se afinam através da linguagem enquanto configuração do ser. Joana buscando ser pela linguagem, na segunda obra G. H. sendo através a linguagem e por último Macabéa conformada em não-ser pela linguagem, e pela ausência de se ser de alguma forma divide seu protagonismo com Rodrigo, que descreve a vida de Macabéa, buscando resposta ao mesmo tempo do porquê ela o incomoda tanto com a sua inexpressividade existencial, pois ele era um burguês classe média, no entanto, essa realidade de Macabéa o faz pensar e repensar sobre suas angustias.

Nesse jogo entre a linguagem e a ficção a literatura se envereda para na mesma dinâmica se aventurar nas palavras através de reflexões ontológica-existencial que responda ou não acerca dessa angústia que constitui o ser-no-mundo pela falta de essencial do vazio. Cabendo a linguagem abranger e falar sobre estas questões e encontrar um mínimo de paz que nos equilibre no que se refere o ser-no-mundo, ser-para-o-outro e ser-para-morte, ideias essas, reverberadas por Martin Heidegger.

Este filósofo defini as categorias do ser da seguinte forma: O ser-no-mundo, um Ser lançados no mundo, configurado como Dasein, (Sein= Ser / Da=Ai) visto que somos ser que estamos no mundo no sentido de possibilidades. O ser-para-o-outro, pois somos essa constituição no interior das relações que tecemos, contudo ninguém é encerrado em si mesmo, segue-se relacionando com o mundo e com as coisas. O ser já está forjado nas relações. Partindo desse princípio, o humano que compreende essas diversidades, tende por consequência entender que morrer não é um acontecimento, mas um fenômeno. Logo, o-ser-para-morte, pressupõe conceber a morte como possibilidade-limite da existência. No entanto, essa maneira defini como se irá viver essas escolhas das diversidades que se apresentam na trajetória da vida, tornando-se um ser de existência autêntica. Heidegger (1989), afirma que essa existência autêntica do ser, compreende a morte como condição para a humanidade, de modo a limitar a possibilidade do ser, sendo parte essencial desse ser. Ele diz: “Tudo o que começa a viver, já começa, também, a morrer, a caminhar para a morte.” O mundo a partir dessa natureza com qual o ser se relaciona, o constitui ao mesmo tempo que é constituído por ela. Nesse sentido, estabelece-se o desafio de se apropriar dessa relação existencial com o mundo, tornado se responsável pelo modo de si ser no mesmo.

Entretanto, esta dissertação está dividida em três capítulos para tal exposição. O primeiro capítulo refere-se ao estudo de *Perto do coração selvagem* e se subdivide em 4 (quatro) subtemas com abordagens específicas acerca do desenvolver da aprendizagem do ser pela linguagem, subsidiado por teorias corroborativas para tais reflexões

fenomenológicas do desenvolvimento humano pela linguagem. No subtema um (1) se discutir sobre a linguagem e iniciação de Joana, ainda criança, se relacionando com o mundo interior e exterior a si na inocência típica da infância. Sua referência para tal é o pai. No subtema dois (2) se apresentar a partir da linguagem as diferenças apontadas entre Joana e os outros personagens, sob o viés questionador da protagonista, a saber daquilo que lhe chama a atenção. Exemplos de seus embates referenciais são o da tia, de Otávio e de Lívia. No subtema três (3), na mesma dinâmica da aprendizagem do ser pela linguagem, traz a perspectiva do reconhecimento de Joana na difícil arte de ser, haja visto o perigo de que se é, ser livre. Seu referencial aqui é ela mesma, seu eu profundo e o professor dela. E no subtema quatro (4) se contemplar a vida adulta de Joana sendo revelada pela linguagem sobre o prisma da afirmação da personagem ao reconhecer em si que é um ser, verdadeiramente. Pois, ela se sente livre de tudo que o sistema impõe à sociedade que seja, e de todos que apenas imitam a prática diária sem se incomodar com o verdadeiro sentido da vida, ainda que só se realize na linguagem.

O segundo trata do romance *A Paixão Segundo G. H.* Neste capítulo segue-se uma análise em nele se discute o tema da “A Consciência de si – *A Paixão Segundo G. H.* Dividindo es em 4 subitens – 2.1 Linguagem e estética – Um rio de desterritorialização do ser para o avesso da travessia, uma abordagem em que a metafísica do sensível, a partir do visual, insere o leitor para a compreensão da ideia enquanto essência do que se quer revelar nessa narrativa, com foco nos pontos: G. H. iniciais complexas - contexto de travessia; Travessões: o avesso da travessia; Repetições: uma corrente do inevitável. O subitem 2.2 Linguagem – O desvelar do Eu a partir do Outro buscando entender o outro no: namorado, aborto, a empregada, as imagens desenhadas na parede e o leitor, para o verdadeiro encontro consigo, G.H. Esta Linguagem como rememoração contribui na construção da maturidade do ser. Por fim, o subitem 2.3 Consciência pela Linguagem - o uso da palavra para aproximar-se do ser sem atingi-lo, uma perspectiva do ser inatingível.

O terceiro diz da obra *A Hora da Estrela* e mergulha na decadência discursiva de alguém que perde a voz. Dessa feita, para esse terceiro capítulo, se apresentar a análise dessa narrativa sob o tema do “Não-ser: a decadência da linguagem – Macabéa em: *A Hora da Estrela*”. Nele se discute os seguintes itens 3.1 A escrita como um modo de ser no mundo, baseado no narrador-personagem, Rodrigo que apresenta-se com um discurso representativo de um eu que não tem discurso; 3.2 Uma colcha de retalho: partes de um todo; 3.3 A luta por auto expressão; 3.4 Ambivalência do sentimento em Macabéa: amor e ódio, uma visão dialógica e o desdobramento desses sentimentos.

I. A ESCRITURA DE RUPTURA E APRENDIZAGEM DO SER PELA LINGUAGEM EM: *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*

Em toda escritura presente, uma dupla postulação: há um movimento de ruptura e o de um advento, há o próprio desenho de toda situação revolucionária, cuja ambiguidade fundamental é que a Revolução deve tirar daquilo que quer destruir a própria imagem do que quer possuir. Como a arte moderna na sua totalidade, a escritura literária traz consigo, ao mesmo tempo, a alienação da História e o sonho da História: como Necessidade, ela atesta o dilaceramento das linguagens, inseparável do dilaceramento das classes: como Liberdade, ela é a consciência desse dilaceramento e o próprio esforço para ultrapassá-lo.

ROLAND BARTHES

No primeiro capítulo desta dissertação percorre-se e analisa-se a obra de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, sendo possível conhecer a personagem protagonista, Joana, a partir da perspectiva da aprendizagem do ser, através do viés da linguagem, tendo em vista que a autora propõe uma forma de ruptura, apresentando uma nova estética literária em seus escritos. A escritura de Lispector, todavia, passa a ser uma forma de ruptura e continuidade em relação às manifestações artísticas que a precederam. Sua narrativa se ocupa em relatos de sensações e impressões. Essa subjetividade do ser marca sua escritura e releva a fragilidade do ser humano representando a própria realidade íntima. A escritura, enquanto, uma representação dessa crise subjetiva do ser, apresenta-se no desfaz a linha cronológica do enredo, no romper com a fronteira entre a voz do narrador e das personagens e no criar metáforas inusitadas com a perspectiva de imersão na intimidade do ser das personagens.

A técnica do fluxo e consciência, utilizada pela autora, visa apresentar sentimentos, pensamentos e o olhar da personagem de dentro para fora, para tal se utiliza do discurso indireto livre, considerado como o mais difícil, enquanto aplicabilidade no texto, porém é o discurso mais dinâmico para aproximar narrador e personagem. De modo que essas marcas se consolidaram como características marcantes das obras clariceana.

1. 1 Linguagem e Iniciação

Perto do Coração Selvagem é uma obra voltada para si mesma enquanto arte, o que a caracteriza como escritura, partindo da relação interior X exterior, do intrínseco ao extrínseco e vice-versa. A análise dessa obra, como processo de prerrogativas existenciais se dá à medida em que a escritura se constitui, evidenciando-se com estranhamentos, desconfiança no real, pactos de leitura e rupturas estéticas, como lugar de múltiplos e

distintos universos. Dessa forma, a escritura desvela um modo de ser-no-mundo a partir de um projeto muito maior do que um sistema, o que implica dizer, que é ser-no-mundo a partir de uma tomada de consciência de si, enquanto um universo de uni multiplicidade. Assim, a escritura, *Perto do Coração Selvagem* de Clarice Lispector, concebe-se na própria escrita a busca da aprendizagem de Ser em Joana, a personagem protagonista que representa a transgressão da mulher desde a infância. Um Ser mulher que é revelada *na e pela* linguagem. Para Alberto Camus:

A arte é uma exigência de impossível à qual se deu forma. Quando o grito mais dilacerante encontra a sua verdadeira exigência, tirando dessa fidelidade a si mesma uma força de criação. Ainda que isso entre em conflito com os preconceitos da época, o maior estilo em arte é a expressão da mais alta revolta. (CAMUS, 1996, p. 311)

A partir desta definição de Camus, pode se inferir que a escritura de P.S.C. subverte o enredo tradicional, revelando uma composição estética de ruptura através da linguagem que avança para níveis profundo e consciente do ser. O próprio nome Joana remete e resgata a rebeldia consciente da centelha do ser que habitava na heroína francesa Joana D'Arc, e que em ambas propõe a possibilidade de romper com os valores conservadores e do distanciamento da essência do ser, o que abarcaria uma chave de leitura e releitura ligado inicialmente ao nome e principalmente as atitudes da protagonista em P.C.S.

A infância desta personagem é marcada com a presença-ausente do pai. Essa ausência do pai faz-se analogia referenciando a um período marcado pela industrialização no Brasil, que aponta para um sistema moderno viabilizador dos trabalhos dos operários e sendo, também e em maior importância, capaz de padronizar a sociedade em atender ao capitalismo.

A máquina do papai batia tac-tac...tac-tac-tac... O relógio acordou tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o que? Roupa-roupa-roupa. Não, não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes” (LISPECTOR, 1998, p.13).

Aqui o comportamento de Joana sintetiza, o modo como ela se relaciona com o mundo, com as coisas e com o outro, como ela realiza um jogo de ser consigo mesma e com a existência no romance. A palavra máquina, embora, remete a imagem do fazer literário, enquanto instrumento de escrever e do registro artístico, sugere também a reificação do ser, seu aprisionamento. Entretanto, a referência ao som da máquina, a

onomatopeia de tac-tac-tac, é um elemento obtuso na narrativa, suscitando associações correspondentes como o de situar o papel histórico e político em que se dá essa escritura. Do guarda-roupa enquanto um objeto que não fala, mas que apenas guarda. A orelha, uma metonímia humana, ou seja, o que tudo percebe. Já o termo ‘morta’ é a referência ao ser de invisibilidade entre objetos, logo, uma demarcação da personagem enquanto ser-no-mundo sem utilidade para servir. Ela, Joana é o próprio intervalo entre o relógio, a máquina e o silêncios, ou seja, é um ser de invisibilidade no próprio tempo. Para a protagonista Joana interessa saber onde e como está o ser. Para o pai importa a máquina, o trabalho, o tempo-relógio (cronológico).

Neste desdobramento de posições, o tempo para a modernidade torna-se um aliado do ter, na contramão da arte que se torna um aliado que distancia o ser. O ser que é, segundo a definição de Heidegger (2005) um ser-com a partir do ser relacional. Outra perspectiva de acordo com Barthes, na sua obra *O óbvio e o Obtuso*, ele afirma que o sentido obtuso, que quer dizer o terceiro sentido do significante, que ele é a crítica.

O sentido obtuso é descontínuo, indiferente à história e ao sentido óbvio; essa dissociação tem o efeito de contra natureza ou, pelos menos, de distanciamento em relação ao referente. [...] o significante não é preenchido, fica vazio, estado de depleção (termo linguístico para designar os verbos vazios (1990, p.55).

Pode-se inferir que diante deste aparato tecnológico, Joana, ainda menina, criava seu mundo neste espaço de tempo, o silêncio, amalgamando-se a ele, já que seus pares não estavam presentes nem com, nem para ela. A protagonista “alimentava-se” dos variados sons dos objetos, das folhas, dos animais e até da claridade do dia que chegava. Tudo conversava com ela. Tudo ia revivendo cheios de pressa. Sua capacidade era de aventurar-se em universos tão poderosos que os seus pensamentos e questionamentos lhe eram seus verdadeiros companheiros. Ainda que essas indagações sejam, quase sempre, a voz do narrador. Este registro na escritura é a marca da polifonia que faz crescer o ato de ser de Joana, pois ela ainda não é capaz e expressar seu ser, visto que sua essência ainda é bastante inexplorada e fragmentada do todo, mas releva uma potencialidade do pode vir a ser.

Neste trecho, a seguir, a presença-ausente do pai demonstra a relação de distanciamento e a falta de paciência dele, em detrimento as suas atividades laborais, “– Papai, que é que eu faço? – Vá estudar. – Já estudei. – Vá brincar. – Já brinquei. – Então não amole.” (LISPECTORA, 1998, p.13). “– Papai, que é que eu faço? – Eu já lhe disse: vá brincar e me deixe! [...] Papai troveja dessa vez: – Bata com a cabeça na parede!”

(LISPECTORa, 1998, p.17). Aqui revela uma presença do pai, e simultaneamente, uma ausência em estar com a filha.

Contudo, essa relação do pai não se dá por desafeto a Joana, mas pela atenção e cansaço do trabalho, visto que à noite, quando ele ao descansar da máquina, recebe a filha nos braços cansados. Logo, ele pensava que ninguém podia fazer alguma coisa para os outros, mas que podiam ajudar-se. Sua condição alienada não lhe permitia atuar e pensar além disso. Um típico *Homo Faber* que apenas reproduz o que o sistema lhe impõe, propondo-lhe meios restritos de si ser-no-mundo.

A escritura de P.C.S., para além da linguagem verbal, sugere uma relação de distanciamento entre os pares, de modo que a menina-Joana aparece submergindo com um novo olhar sobre a vida, a própria existência e o estar no mundo, porque ao trazer à tona o que importa para si, ela, expõe o ser diferente do qual vive o outro, aquele que é preso pelo sistema. Assim, Joana inicia através da linguagem a busca do Ser. Visto que, ser consciente consiste em afasta-se da alienação. A alienação que por vez produz o medo velado. Esse medo velado é que sustenta o poder de quem domina, logo, trata-se do sistema capitalista que com a chegada da modernidade trava uma forte luta na reificação do ser humano e consequentemente nas suas crises existências que desenvolvem outras dependências sociais, morais, econômicas, enfim.

A escritura de P. C. S. registra em um jantar do pai da menina Joana com o amigo que pergunta a ela na busca de interagir a partir de uma linguagem lúdicas que a atraísse enquanto criança para o universo dos adultos, embora sua pergunta fosse de cunho marxista, dizendo:

– Guria, guria, muria, leria, seria..., cantava o homem voltando para Joana. Que é que tu vais ser quando cresceres e fores moça e tudo?”.

O pai responde: – Quanto ao tudo ela não tem a menor ideia meu caro, declarava o pai, mas se ela não se zangar te conto seus projetos. Me disse que quando crescer vai ser herói [...] (LISPECTORa, 1980, p. 26).

Num rápido, o pai responde ao amigo, dizendo que o sonho da criança é se tornar ‘herói’ quando crescer. A personagem, mesmo sendo representada pelo pai em um discurso indireto ao se dirigir ao amigo, ainda que lhe seja negado a fala direta, ela rompe com as diferenças de gênero que conduzem a linguagem e as noções culturais, quebrando, assim com os padrões preestabelecidos historicamente, ela não afirma que será heroína, e sim herói. Pois ser herói era condição apenas para homens e mesmo sendo mulher seria ainda assim, herói. Deste lugar estereotipado, ao masculino, ela ocuparia enquanto uma mulher, mesmo que sendo ainda uma ideia de criança, já se estabelece, neste contexto,

uma linguagem de identificação daquilo que constitui o ser-no-mundo. Uma representação que vai além do significante e alcança a crítica do lugar do herói⁴.

Estes excertos mostram uma escritura de carácter transgressor e uma construção da personalidade de Joana em sua infância, marcando, dessa forma, a iniciação da linguagem para a formação de Ser da personagem com ideias do imaginário infantil em que todas as coisas são justas e possíveis.

A obra sugere, por meio da protagonista, o tempo presente, no momento vivido, e simultaneamente garante que o tempo e o ser estão amalgamados pelo presente, passado e futuro implícito, na percepção para se buscar ser no mundo, como se pode observar neste excerto da narrativa

Outra coisa: se tinha alguma dor e se enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se ficava defronte do relógio espiando, o que ela não estava sentindo também era maior que os minutos contados no relógio. Agora, quando acontecia uma alegria ou uma raiva, corria para o relógio e observava os segundos em vão (LISPECTORA, 1998, p.16).

Este amalgamar, do tempo e do ser, no romance P.C.S. está intimamente ligado à busca de consciência da personagem em estar no mundo. Todavia, a escritura cria para Joana um universo dinamicamente diferente de um mundo real, afastando-a da realidade concreta. De modo que estabelece entre ela e o outro (os vários outros) um estranhamento social.

Na contramão, a desestrutura deste tempo na ficção está diretamente ligada ao não-ser das personagens construído pelo sistema vigente e representado na escritura como um modo de busca da personagem Joana pela caracterização de um tempo não linear da narrativa contrastando a constante metamorfose entre o ser e o não-ser, um verdadeiro conflito do homem no mundo, isto é, um desconforto entre ele e o outro, e entre ele consigo mesmo, o que exemplifica a ideia de Heidegger (1989) em “O ser e o tempo” que o homem é um “ser-para-o-outro” o que pressupõe uma realidade de práticas recíprocas a partir da ética relacional.

Mesmo sofrer era bom porque enquanto o mais baixo sofrimento se desenrolava também se existia – como um rio aparte. E também se podia esperar o instante que vinha... que vinha... e de súbito se precipitava em presente e de repente se dissolvia... e outro que vinha... que vinha... (LISPECTORA, 1998, p.48)

⁴ A noção de herói aqui não se refere à noção clássica, mas o lugar do ser feminino enquanto Ser-sujeito, Ser de linguagem.

É nesta lógica relacional entre tempo e ser que se converge a instabilidade de ambos em representar a transformação exata do próprio tempo e do ser, em outras palavras, ambos se configuram em fragmentados. Esta inconstância é peculiar às coisas do mundo moderno sendo de igual valor pela obra esteticamente representada. Assim, a análise ontológica-existencial da personagem Joana na busca da aprendizagem do ser pela linguagem rompe com a barreira do tédio gerada pela reificação dos demais personagens desde a infância.

1. 2 Linguagem e Diferenciação

Diferenciação é um termo que, segundo Borba associa a falta de igualdade, condição daquilo que é diferente. Os aspectos distintos entre duas coisas ou seres (2011, p. 438). Para abordar acerca da diferenciação em Joana, é importante perceber a função das personagens na obra P.C.S. A linguagem em cada personagem tem a função direta ou indireta de representar uma realidade velada na ficção. Assim, embora as diferenças sejam algo inerentes ao ser humano, será a partir das ações delas, personagens, que se incidiram tais diferenciações para a abordagem em questão sobre o uso da linguagem.

A literatura tem a incumbência, através da linguagem, de relevar esta degradação das personagens e aqui de modo específico em mostrar como a protagonista Joana vai mudando de percepção acerca do ser-no-mundo, enquanto um espaço em que ela ocupa para esta busca, em contrapartida do não-ser-no-mundo do outro, enquanto espaço de fuga. Concebe-se, nesta narrativa de P.S.C. não uma questão de valorar o que é dito, mas um modo de perceber aquilo que o texto mostra enquanto algo submerso ao próprio sistema. Nesta mesma linha de raciocínio, Eco (1988, p. 22) afirma que “...esse discurso nos leva para além do exame das estruturas de um sistema linguístico e também do discurso estético: sinal de que a estética deve realmente interessar-se mais pelo modo de dizer do que pelo que é dito.” Portanto, segue uma referência dessa teoria de Eco na obra

Coisas que existem, outras que apenas estão... Surpreendeu-se com o pensamento novo, inesperado, que viveria agora em diante como flores sobre o túmulo. [...] As relações com as pessoas tornavam-se cada vez mais diferentes das relações em que mantinha consigo mesma (LISPECTORA, 1998, p. 62).

A escritura se dá na relação de domínio de Joana se instaurando pelo poder de sedução da própria linguagem. Ela se surpreende com o pensamento novo, essa sedução acontece a partir da introspecção, ou seja, uma interação consigo mesmo, com este outro

eu profundo de quem ela vai se alimentando cada vez mais e tendo consciência nítida, ainda que seja apenas no nível pessoal. O que Hanna Arendt (2007), vai definir como a “arte de ler dentro de si próprio” (p. 312), uma leitura profunda que mostra a coexistência entre o pensamento e a paixão de um homem (mundo interior) e, inversamente, na contrapartida dos pensamentos e paixões de outro (mundo exterior). Exemplificando: ela, quando menina, consegue a atenção do pai com as produções de pequenos poemas, momentos em que ele interrompe suas atividades, para ouvi-la.

Outro exemplo, ela seduz o professor pela linguagem com suas indagações acerca das coisas do mundo, a partir destes questionamentos e da função preestabelecida da qual se espera de um professor, a narrativa mostra que há entre eles uma grande afinidade, conectando-os na/pela linguagem. Vale ressaltar, que junto ao professor ela se sentia parte equivalente através da linguagem que os envolvia. E assim segue-se com as seduzões pela linguagem.

A relação com Otávio, o marido que esperava sempre aprender com ela, mesmo que isso fosse para ele apenas um forma de se justificar para se casar com Joana e fugir da responsabilidade de ser quem era, mesmo que isso se configurasse uma prática da coisificação, pois era um forma de troca e não de amor no casamento dele. A relação com o amante sem nome, que se apresenta como uma personagem masculina confusa e em desespero de perder a pessoa a quem lhe deu um fio de esperança para justificar o seu estar vivo, deixando lhe um bilhete que dizia

Tive que ir embora por um tempo, tive que ir, vieram me buscar, Joana. Eu volto, eu volto, espere por mim. Você sabe que eu não sou nada, eu volto. Eu nem chegaria a ver mesmo e a ouvir se não fosse você. Se me abandonar, ainda vivo pouco, o tempo que um passarinho fica no ar sem bater asas, depois caio, caio e morro. Joana. Só não morro agora porque volto, não posso explicar, mas posso ver através de você (LISPECTORa, 1998, p. 186).

Ele se via sem sentido para a vida, até ser despertado por Joana, que ressignificara seus resquícios vida. Paradoxalmente, a protagonista constituiu-se pela linguagem na perspectiva deste poder de sedução e, também, na contramão da fragilidade e dos medos dos outros personagens. Este exemplo do amante é muito forte em se tratando de representar o homem moderno nas suas crises existenciais e na sua perda de uma distopia referencial.

Outro exemplo de medo referenciado na obra segue-se no fragmento abaixo, sobre quando a menina rouba o livro e é repreendida pela tia:

A mulher olhou-a desamparada:

– Minha filha, você é quase uma mocinha, pouco falta para ser gente... daqui a dias terá que abaixar o vestido... Eu lhe imploro: prometa que não faz mais isso, prometa, prometa em nome do pai.

Joana olhou-a com curiosidade:

– Mas se eu estou dizendo que **posso tudo**, que...

– Eram inúteis as explicações. – Sim prometo. Em nome de meu pai. (LISPECTOR^A, 1998, p.50, grifo nosso).

A questão de Joana reconhecer que “pode tudo” esclarece a atitude dela para com o mundo, desafiando os padrões patriarcal que jamais daria poderes plenos à uma mulher, neste contexto histórico e em outros contextos ainda maquiados de conquistas. Sob a iminência da consciência de poder e da liberdade que ela descobre habitar dentro de si, a impede de reproduzir os paradigmas e ideias vigentes e de seguir os caminhos já traçados pela sociedade em moldes tradicionais.

Sartre (1943), vai defender a ideia de que “o homem está condenado a ser livre”, essa liberdade da qual ele se refere só pode acontecer em consonância de assumirmos as responsabilidades sobre nossos atos. Porque só é livre aquele que é considerado responsável pelas suas atitudes, pelas suas escolhas.

Paradoxalmente, uma escolha absoluta é uma escolha mediada pelos fatores que constituem e atuam na situação em que se vive, assim um sujeito livre é sempre um sujeito histórico. E a subjetividade do ser-no-mundo é algo que se expressa sempre na história. Exemplificando - a tia vive na contramão dessa liberdade, é uma personagem que aparece como representação do sistema de repressão e segregação da mulher e da manutenção de uma certa “ordem social” estabelecida. Logo, ela fora moldada para esse fim. Sua condição ao perceber a atitude da sobrinha é o de ficar mais aterrorizada com a afirmação da menina que diz “poder tudo” do que com o roubo do livro que caracteriza uma contravenção social.

A lógica conservadora na qual a tia fora formada permite que suas concepções acerca da mulher é de que a mesma deveria ser criada para se casar, ter filhos e cuidar de casa entre outros afazeres domésticos, como bem fez com sua filha, Armanda, personagem citada na narrativa que, seguindo a conduta socialmente programada e aceita, era muito bem casada.

Entretanto, a construção de Joana opõe-se aos dos outros personagens. Ela, cujo olhar fixado nos pormenores da própria existência, de um mundo particular, tem sua personalidade muito diferente no que tange os modelos encontrados para sua época. Assim, as outras personagens do romance se apresentam opacas, padronizadas, robotizadas, entre outros adjetivos que, de acordo com Hannah Arendt (2007), é um

modelo de ser-no-mundo que atende ao sistema regente de subserviência, o *Homo Faber*, como aquele que precisa pertencer-se a algo ou alguém para fazer parte desta sociedade. Na mesma linha de raciocínio, Rodrigues afirma:

A sociedade moderna colocou fora de ação todos os fatores que levam a uma evolução criativa do próprio homem. Criou, por outro lado, [...] uma organização rígida de seres desumanizados, programados, marchando eretos e uniformizados para a zona escura da eloquência-muda (2011, p.63).

E Joana, por sua vez, não conseguiu ver este movimento de pertença sem que seja uma via de mão dupla. Por conseguinte, essa nova perspectiva de abordagem causa uma ruptura com as escrituras que subjagam o feminino e sua linguagem, porque ela se apresenta na busca de pertencente a si mesma. Observe como Joana concebe a ideia de casamento mesmo estando casada com Otávio, há a percepção de um outro ângulo:

– Isso vem contra mim. Pois eu não pensava em me casar. O mais engraçado é que ainda tenho a certeza de que não casei... julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão. – Meu Deus! – não estar consigo mesma nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado. Daí em diante é só esperar a morte (LISPECTOR_A, 1998, p.149).

Este diálogo com Lídia elucida o avanço de consciência de Joana sobre si mesma na qualidade de essência e liberdade de si ser um ser mulher. Uma descoberta que vai gradativamente se ampliando a partir da centelha do ser que percebe em si e nas coisas à sua volta. Coisas pouca ou nada visíveis a esta sociedade chamada de moderna. Logo, “não conhecer a solidão”, pode ser analisado com propriedade de semântica como o não se perceber na totalidade na mesma proporção do ser que existe em relação a si mesma, a consciência de si mesma, “não estar consigo mesma nunca, nunca” é bem típico de uma relação à serviço exclusivo do outro e o casamento pode ser visto como um exemplo clássico no pensamento da sociedade tradicional como algo atemporal.

Para assegurar esta crítica, Barthes esclarece acerca do sentido obtuso, como aquele que é caracterizado pelo terceiro sentido e que “[...] não é possível fazer com que a ‘massa’ dos leitores e dos espectadores compreendam uma narrativa. [...] em que o sentido obtuso é a própria contra narrativa” (1990, p. 56). Assim, é preciso sair do entendimento raso, do óbvio que se apresenta, porque é o sentido obtuso, o ir além do que estar no objeto, a forma mais autêntica de ler a vida, de ler a realidade. Em síntese, o obtuso está no interior da interlocução e fora da linguagem articulada. Em vista disto, a

escritura, na sua complexidade, contribui na constituição da personagem Joana, como ser diferente apresentada na linguagem, pela linguagem e através da linguagem concomitantemente.

1.3 Linguagem e Reconhecimento

Sob a perspectiva da linguagem como reconhecimento propõe-se uma análise filosófica do ser da protagonista para explicitar e explicar os conflitos sociais e estruturais. A alteridade na obra P.C.S. de Clarice Lispector, sugere uma reflexão de oposição entre sujeitos pensante representado e objeto pensado, sujeito reificado, desumanizado. A partir do jogo da e na linguagem, Roland Barthes defende que não adiante um escritor “criar uma linguagem livre, que lhe é devolvida fabricada, porque o luxo nunca é inocente” (BARTHES, 1971, p.105). E segue afirmando em outro excerto

Há, portanto, um impasse da escritura, que é o impasse da própria sociedade: os escritores de hoje o sentem: para eles a procura de um não-estilo, ou de um estilo oral, de um grau zero ou de um grau falado da escritura, é em suma a antecipação de um estado absolutamente homogêneo da sociedade; a maioria entende que não pode haver linguagem universal fora de uma universalidade concreta, e não mais mística ou nominal, do mundo civil (BARTHES, 1971, p.105).

Entende-se que a obra de P.C.S. alcança este grau zero da escritura em detrimento ao estado homogêneo da sociedade revelada através de uma linguagem universal em contexto histórico real apresentado na contramão de uma linguagem interior anunciada na personagem e simultaneamente a este movimento uma denúncia do sistema externo praticado pelos demais personagens.

Para Pierce (2005), “conseguir chegar à significância dos objetos é preciso partir, não dá materialidade das coisas, mas da pergunta: ‘o que isto quer dizer?’”. Portanto, essa escritura postula dois movimentos, o de ruptura e o de um advento. A ruptura de um estilo, em contrapartida do não-estilo que anuncia não apenas uma nova forma de escritura, mas um novo caminho para conhecer-se a si mesmo, sua autonomia, sua liberdade, sua consciência de ser através da linguagem. Uma busca unilateral apresentada em P.C.S. através da protagonista Joana.

Barthes postula que o “Procedimento inovador, raro, sustentado contra uma prática majoritária (a da significação), o sentido obtuso surge, fatalmente, como um luxo, uma despesa sem retorno;” (1990, p. 56). Assim, a tentativa de aproximar a ficção do mundo fragmentado significa renovar a linguagem e, ao mesmo tempo dar à palavra a

possibilidade de transcender aos seus próprios limites, porque a ela cabe agora a representação da coisa dada e mais nada, portanto é o anunciar desta sociedade muda. E para melhor esclarecer Rodrigues corrobora para essa abordagem de renovação da linguagem como novo olhar sobre o mundo de homens e mulheres desvelados pela própria ausência,

[...] uma forma nova de mostrar que os homens e a linguagem sofrem, em si, o drama de um mundo que se fragmentou numa série de partículas desconexas e perdeu seu significado. Um mundo feito de homens que não tem consciência de sua própria existencial idade e do seu estado de decomposição, de mudez fatal (RODRIGUES, 2011, p. 158).

Partindo destes pressupostos a escritura de P.C.S. e a linguagem caótica da personagem Joana na construção literária do texto revela uma consciência artística muito forte da escritora. Muitos leitores a considerara com uma escrita de leitura demasiadamente complexa, por não chegarem na terceira fase de interpretação, de entendimento. Parafraseando, Eco (1988), acerca do discurso, o mesmo precisa nos leva para um mergulho que avançar para as águas mais profunda no tocante as estruturas de um sistema linguístico e, também, da estética do discurso da qual venha interessar-se mais pelo modo de dizer do que pelo que é dito.

Exemplificando estes pressupostos na obra P.C.S. a partir do processo de transformação criativa da escritura acerca das personagens e em especial da própria protagonista, com as seguintes perspectiva do discurso: ao qual que dialoga consigo mesma “Porque surge em mim essas sedes estranhas” (p.67); que apresenta com recorrentes repetições de palavras como um recurso pertencente à linguagem coloquial, de certo modo foi uma decorrência da moda literária da primeira fase do Modernismo, reconhecido como um fenômeno estilístico e de traços linguísticos diversos encontrados vivos no falar brasileiro: “A culpa era dele, a culpa era dele. Sua presença, e mais que sua presença: saber que ele existia, deixavam-na sem liberdade. [...] Ele rouba-lhe tudo, tudo” (p. 108); a partir de fluxo de pensamento: “Surpreendeu-se com o pensamento novo, inesperado, que viveria dagora em diante como flores sobre o túmulo. Que viveria, que viveria, outros pensamentos nasceriam e viveriam e ela própria estava mais viva.” (p. 62); de sucessão não do tempo, mas das coisas – “Então Joana compreendia subitamente que na sucessão encontrava-se o máximo de beleza, que o movimento explica a forma!” (p.44); acerca do amalgamar o tempo pelos sentidos – “E nesse momento declarou alto, devagar, deslumbrada. – Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria [...]” (p.48); entre outras o da não linearidade do ato narrativo

em toda obra que marcam esse reconhecimento de si e do mundo através da linguagem representando a vida a partir da própria essência do ser-no-mundo.

A essência pensante da qual Husserl (1988) defende vai residir na consciência, ele fala de uma consciência que se dá sempre em relação a um objeto e vice-versa, ou seja, deste objeto que só pode ser definido na sua relação com a consciência, conforme princípio de intencionalidade, entendida como correlação das duas pontas – consciência e objeto, isto é, a ausência de um anula o outro na qualidade de ideia. Portanto, essa perspectiva da essência pensante, do sujeito consciente em relação ao objeto pensado é um fator determinante para a totalidade do ser.

Deste modo, Joana, nesta perspectiva, acumula na trajetória da narrativa o ato de pensar, questionar sobre si e sobre o outro, o que vai aproximando-a ainda mais do ser que ela tanto quer apreender. Esta dinâmica vai transformando o ente – ôntico, que se apresenta no mundo em um ser – ontológico, que tem como princípio a reflexão como base para a crítica que ressignifica a vida, dando ao ser mais dignidade no ato de existir.

O novo que advém da reflexão, na mesma medida da busca pela compressão do ser-no-mundo rompe com a ideia de utilitarismo que produz seres manipulados, do tédio que angustia o ser-no-mundo desencadeando o não-ser. Nesta lógica a protagonista se apresenta de forma extraordinária, pois se reconhece na e pela linguagem nos desafios de ser e de não ceder a massificação da estrutura social preestabelecida.

1.4 Linguagem e Afirmação

A escritura em P.C.S orchestra-se pelo jogo de palavras-imagens. Estas são dissimuladas e em processo de simulação, nas quais as expressões imprimem a construção/desconstrução do fazer artístico. A abordagem estética de Baudrillard (1991), em *Simulacros e Simulações*, contribui neste trabalho dissertativo para a reflexão acerca da afirmação da personagem Joana e da obra de arte, em um Ser em movimento. Haja visto que o ato de dissimular vislumbra a sedução do ato artístico como um encadeamento de forças marcadas pelo fingimento enquanto realização alegórica, metafórica e metalinguística do Ser em si. O ato de simular, por outro, aponta para a materialização do artifício criativo à medida de um prenúncio da hiper-realização estética. Este jogo dinâmico permite a elaboração de uma arte autêntica, no sentido da afirmação da linguagem e do ser da personagem.

A personagem Joana, ao perceber o mundo e seu ser nele habitando, esforça-se de maneira extrema a fim de conquistar a linguagem e emergir com e pela voz do eu profundo até que consiga realizar a travessia existencial e encontre a sua autonomia e identidade. A voz da personagem se torna dupla, inserindo-se na própria consciência profunda de si mesma. Assim sendo, apresenta-se um paradoxo à personagem que

Na verdade, sempre fora duas, a que sabia ligeiramente que era e a que era profundamente. Apenas até então as duas trabalhavam em conjunto e se confundiam. Agora a que sabia ela trabalhava sozinha, o que significava que aquela mulher estava sendo infeliz e inteligente. Tentou num último esforço inventar alguma coisa, um pensamento, que a distraísse. Inútil. Ela só sabia viver” (LISPECTORA 1999, p.77).

Esta dicotomia paradoxal de Joana caracteriza o sujeito fragmentado do século XX. O homem moderno e dilacerado em sua essência por se perder em se calar para o metal, em outras palavras, por não se encontrar ou até nem buscar a si mesmo. Esta perspectiva revela o modo de ser-no-mundo no qual os indivíduos são identificados como seres autômatos, desprovido de encontro no princípio do viver. Tais consequências resvala no capitalismo o papel fundante para esta perda do ser, pois em si, visa, unilateralmente, a questão do isolamento do eu do outro de si mesmo, remetendo à paradoxal contradição do real e da face dupla de si mesma.

Joana busca pela linguagem escapar da alienação e enxerga esta possibilidade como via-de-fuga do “sistema de morte”. Segundo Baudrillard, “o real nunca terá oportunidade de se reproduzir – tal é a função vital do modelo num sistema de morte, [...]” (1991, p. 9). Assim, o “sistema de morte”, via processo de simulação, reproduz a falência de um modelo que aliena os indivíduos em todos os sentidos.

De modo que para Baudrillard,

dissimular é fingir não ter o que se tem. E simular é fingir ter o que não se tem. Logo, dissimular refere-se a uma presença, o simular refere-se a uma ausência. Assim, dissimular deixa intacto o princípio da realidade e simular coloca em pauta a diferença do verdadeiro X falso, do real X imaginário. (1991, p.9)

A partir desta abordagem acerca da simulação e dissimulação, percebe-se que são duas constantes na narrativa de P.C.S, pois que a escritura se desvela em estruturas sinuosa da realidade: dissimulando e simulando ao mesmo tempo. A dissimulação opõe-se no jogo estético como poder dialético, ou seja, o da busca angustiante e consciente do encontro, negando e afirmando o outro. A simulação se confirma na escritura artística na

mesma medida do procedimento de si e ao mesmo momento da hiper-realização que o eu que se mostra no outro fingido e o confirma no mundo

Neste jogo, pode-se apreender o que se quer dizer sobre a alusão à sociedade patriarcal, machista e detentora da força econômica, pelo discurso, pelas classes de poder e pelas gerações. Na contrapartida deste poder dialético, Joana dissimula não ter o que tem e, no mesmo jogo, anula o discurso posto, ou seja, o dito que reforça o cânone, sugerido pelo título: *Perto do coração selvagem*, isto é, ir ao original, à coisa em si, antes de ser contaminada pelo discurso. Reafirma, desse modo, a preferência pela escritura e não pelo enredo. O que sugere uma subversão da ordem e dos interesses sociais que subjagam o ser feminino histórico e culturalmente, anulando o “coração selvagem”.

A escritura de P.C.S. se apresenta como quebra de paradigma estrutural e gerador de complexidades ao entendimento da obra e do real. Visto que, a equivalência do signo parte da negação radical do signo como valor e parte do signo como reversão e aniquilamento de toda referência. A escritura de P.C.S. ecoa a simulação personificada em Joana envolvendo-a como representação do próprio simulacro, isto é, a busca do próprio ser em afirmando-se como ser. Rodrigues corrobora com essa vertente ao afirmar que “Joana busca-se, logo, é um ser sendo.” (2011, p.85). Evidente que esta conquista se dá através de um processo subsidiado pelo narrador com uma ascensão da personagem ao final da narrativa.

Sou só no mundo, quem me quer não me conhece, quem me conhece me teme. E eu sou pequena e pobre. Não saberei que existi daqui a pouco anos, o que resta para viver é pouco [...]. Agora os pensamentos já se solidificam e ela respirava como um doente que tivesse passado pelo grande perigo. Alguma coisa ainda balbucia dentro dela, porém seu cansaço era grande, tranquilizava a entrega final. O fim [...] (LISPECTORA, 1999, p.190).

Estas referências caracterizadas como o ser-para-o-outro de Heidegger (1989), esse outro relacional em que o eu correlaciona, paradoxalmente, em encontrar-se e se perder, em se objetivar e ser objetivado pelo outro, porém é a partir dos lampejos de consciência pela representação em que Joana mergulha em si mesmo a fim de se auto realizar, não apenas pelo prazer, mas pela complexidade de ser-no-mundo que se realiza na e pela linguagem. Sartre (1943) cunha a ideia de que a busca pela essência da identidade, da liberdade pode-se dá, paradoxalmente, em renunciar à própria identidade e liberdade, caracterizando uma forma perversa de buscar ou mesmo na forma mais autêntica considerada pelo ideal clássico, porque nunca vamos encontrar a totalidade daquilo que procuramos.

Para Heidegger (1989), se, se considerando e inter-relacionando com o trecho acima, ainda é análogo pensar no “ser-para-morte” defendendo a ideia de que é o único caminho certo da vida e que pode acontecer de forma autêntica ou inautêntica. Segundo Heidegger, uma vida autêntica auxilia a vida mais digna, leve e livre diante da morte. De modo que Joana pode ser compreendida como alguém que conseguiu fazer esta travessia e ao chegar do outro lado, pela linguagem, sabendo que ela é um ser-no-mundo, mas ainda lhe restava muitas perguntas que se manifestavam ao findar da vida em alguns balbucios dentro de si, porém o cansaço pedia lhe descanso. E assim chega seu fim. Logo, Joana é apresentada como ser-no-mundo apenas pela linguagem, em detrimento ao rígido sistema que opera sobre as pessoas, vê se a desigual realização do ser-no-mundo, visto que muitos apenas existem. No entanto, na perspectiva da linguagem enquanto “morada” do Ser, se realiza como algo Bom:

-- Bom é viver... balbuciou ela. Mau é...

[...]

-- Mau é não viver, só isso. Morrer já é outra coisa. Morrer é diferente do bom e do mal (LISPECTOR_a, 1986, p.56).

Outrossim, registra esta perspectiva no colóquio com professor:

- Não, é valer mais para os outros, em relação ao humano ideal. É valer mais para si mesmo. Compreende Joana?

- Sim, sim...

Ele fala atarde toda:

- Afinal nessa busca de prazer está resumida a vida animal. A vida humana é mais complexa: resume-se na busca do prazer, no seu temor, e sobretudo na insatisfação dos intervalos.

Ela continuava a ouvi-lo e era como se os seus tios jamais tivessem existido, como se o professor e ela mesmo estivessem isolados dentro da tarde, dentro da compreensão (LISPECTOR_a, 1999, p.53)

Trecho intenso na demonstração do “ser-para-o-outro” defendido por Heidegger (1989) o que se identifica com a obra Clariceana e traduz uma realidade de práticas recíprocas a partir da ética relacional. Um Ideal. Uma utopia para a realidade da modernidade, porque tudo se torna efêmero, relações, objetos, ideias, conhecimento, arte, o tempo, o ter. A sagacidade crítica da arte confronta o ideal e o real, em pleno século XXI as nações de homens e mulheres têm a oportunidade deste encontro, no entanto, eles resistem, estranham-se perdendo uma boa ocasião em ser, literalmente, sendo.

O eu profundo de Joana (visto pelo narrador) em relação ao outro:

“Otávio transformava-a em alguma coisa que não era ela, mas ele mesmo e que Joana recebia por piedade de ambos, porque os dois eram incapazes de se libertar pelo amor, porque aceitava sucumbida no próprio medo de sofrer, sua incapacidade de ir além da fronteira da revolta” (LISPECTOR_A, 1986, p. 32).

Esses dois excertos tipificam que “o outro é meu inferno” termo este caracterizado por Sartre (1943) ao demonstrar que uma consciência não pode evitar o enfrentamento de outra consciência que a julga, o peso do outro no sujeito, negativa ou positivamente, é relevante para reforçar as relações sociais. Assim, paradoxalmente, há entre o eu e o outro uma relação de diferença e de convergência, concomitantemente. O que para Heidegger esta relação a esta ideia “torna-se, pois, projeção do ser-próprio para si mesmo num outro” (1989, p. 78). Ao mesmo tempo que lhe dá a vida, tira lhe a liberdade de ser. Por certo, ela o objetiva ou será objetivado por ele. O conflito psicológico entre as personagens remete ao drama social do homem moderno em suas crises existenciais.

Em face dos dados apresentados e analisados na obra de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem* subsidiados por teorias corroborativas para uma reflexão substancial sobre a busca da aprendizagem do ser que acontece em Joana através da linguagem. Esta obra é uma escritura que sobressalta a partir da linguagem, predominantemente, introspectiva da personagem Joana cuja situação é revelada pela consistência dos seus mais variados pensamentos do que de suas atitudes.

Perceber estes movimentos a partir da ficção, desinquieta os sentidos, apura o olhar e desenvolve as percepções para reconstituir a situação do homem moderno que sofre a perda do referencial, sendo revelada pela indiferença, pelo cinismo, pela relativização, pelo medo, enfim, pelas varias razões que destitui o ser de ser-sendo.

Em síntese, essa escritura clama por dois movimentos, de uma ruptura e de um advento, gerador de ambiguidades, ao mesmo tempo que um ato revolucionário dentro de um ambiente de Revolução que propõe na destruição do próprio homem a sua autopromoção.

No campo da arte moderna, denuncia a alienação e ao mesmo tempo, anuncia o sonho, o sonho da própria História. História, aqui entendida como sujeito Histórico. Como isso acontece na obra é subliminar ao desenvolvimento de Joana, é subentendido nas entrelinhas. O que convém, ainda, ressaltar da Necessidade postulada como queda, como aniquilamento da força humana, da humilhação aceita como normal, ao passo que é visto como via de mão dupla, a Liberdade, postulada pela consciência de algo, como desta humilhação implantada, consolidada enquanto verdade absoluta.

O esforço de Joana anuncia a vida autentica experimentada como iguarias por alguns personagens em insignificantes momentos ressignificados e logo sufocados, abandonados pelas verdades suplantadas. Embora a liberdade seja um exercício muito

difícil, como reverbera Sartre, de que o homem está condenado a ser livre, é comumente **ser** sendo, ainda que nos intervalos em que não se é, para o outro.

Enfim, para ao final deste primeiro capítulo a velha retórica shakespeariana, “To be or not to be, that is the question!” – (ser ou não ser, és a questão!). Equivale, a provocação/reflexão a partir da busca da aprendizagem do ser pela linguagem; em *Perto do Coração Selvagem*, - Sabemos quem somos na totalidade? Ainda que não, como a hipótese do mais provável, a cada surpresa que vem, também é ser o que somos. E a chama da vida continuará fumegando nesta busca de encontrar-se como essência.

II. A CONSCIENCIA DE SI EM: A PAIXAO SEGUNDO G.H.

Marchamos através da escuridão, impulsionados pela energia furiosa da vontade de viver e mergulhamos cada vez mais profundamente nas trevas do vício e do pecado, na morte e na aniquilação – até que, gradativamente, a fúria da vida se volta contra si mesma e nos damos conta de qual é o caminho que de fato tínhamos desejado seguir, até que, através do sofrimento, do horror e do espanto, chegamos a nós mesmos e é da dor que nasce o nosso melhor conhecimento.

ARTHUR SCHOPENHAUER

Em *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector, não há construção de um enredo, isto é, há, sim, a desconstrução desta noção, como o ato tradicional de enredar, prevalecendo, assim, o desenredo. O ato de enredar pressupõe tecer um fato, uma intriga, um acontecimento, um nó. No desenredo, a ação é inversa, pois que prevalece o decifrar, o desemaranhar o tecido. É um processo de desfazer o já dado, tornando-o outro dessemelhante ao previsto.

A partir da primeira leitura, é possível vislumbrar o desenredo: G. H. - uma mulher bem-sucedida, independente, moradora da cobertura de um prédio de classe alta no Rio de Janeiro, escultora e financeiramente independente, típica representante da classe burguesa/elite. Sua empregada pede demissão e dias depois ela decide limpar todo o apartamento. Antes de começar a faxina, organiza o pensamento estrategicamente para começar esta atividade de limpeza. Por estar, o quarto da empregada, no fundo do apartamento, na última parte, ela pensa que seria o melhor lugar estrategicamente para iniciar a faxina, até chegar a porta de entrada do apartamento. A personagem percorre o corredor do apartamento até o quarto de empregada, que ela imaginava estar uma desorganização total, pois a empregada se fora e estaria, automaticamente, desobrigada para esse cuidado com o dormitório. Para sua surpresa, ao chegar na porta desse cômodo, o quarto, se vê confrontada com a limpeza e a claridade do mesmo. Diante de tudo tão limpo e vazio, depara-se, no entanto, com uma única forma de vida dentro do quarto, a barata. Uma assustadora e horripilante barata, do sujo submundo.

Há a suspensão dos fatos, do enredar. Nesse momento, surge o desenredo, uma vez que o fluxo de consciência se estala em toda narrativa. A personagem inicia uma reflexão sobre sua vida e de súbito como toda ação irrefletida tenta matar a barata, esmagando-a na porta do guarda-roupa. Ao continuar refletindo sobre sua vida e acerca daquele momento irrefletido, uma espécie de transe acontece e ela hiperrealiza uma degustação da massa branca que sai da barata. E depois, a desenreda para o leitor.

Para apreender o desenredo referente ao fluxo de consciência, na mesma proporção que a técnica de linguagem da personagem G. H., percorreu-se os entremeios da narrativa, a princípio, introspectiva-reflexiva, como releitura à luz da teoria de Schopenhauer em sua obra “*O Mundo como Vontade e Representação*”. Concomitantemente, atribuiu-se enfoques do filósofo pré-socrático, Heráclito, um dos fundadores da metafísica. O esforço desta releitura é no sentido de acompanhar as reflexões da personagem relacionadas à leitura via posicionamento hermenêutico do processo de escritura com vistas às noções de desconstrução de sentido, por meio do relato, na passagem do enredo ao desenredo, em que a linguagem se movimenta, buscando sempre o caminho da porta do fundo, o avesso ao ato de seguir em frente.

A escritura da experiência de G. H. se apresenta a partir do movimento de interiorização reversa da personagem. Esse movimento aparentemente psicológico e subjetivo, pois que de escrituração, sugere que a protagonista se torna capaz de afirmar a humanidade pela lógica do princípio da razão pela linguagem. Para acompanhar os movimentos operados pela linguagem de G. H., recorre-se a Deleuze e Guattari (1995) que tratam das noções de desterritorialização e reterritorialização.

A primeira abordagem acompanha a perspectiva das reflexões pelo fluxo de consciência e de linguagem, do lugar da personagem no ser-social, na conjuntura de sua liberdade configurada pelos valores atribuídos pela sociedade e o conseqüente processo de desumanização. A segunda releitura, a reterritorialização, acompanha a perspectiva do viver no nível dos sentidos e dos signos da linguagem artística.

Nesta perspectiva, segue-se, neste segundo capítulo, uma análise do tema “A Consciência de si em: *A Paixão Segundo G. H.*”

2.1 Linguagem e estética – Um rio de desterritorialização do ser para o avesso da travessia

A narrativa do romance de Clarice Lispector “*A Paixão Segundo G. H.*” inicia-se com o prefácio da autora fazendo uma alerta de que este livro pudesse ser “lido apenas por pessoas de alma já formada”, o que pressupõe dizer pessoas abertas, desarmadas para que possam absorver a história, fazer a ‘viagem’ proposta pela personagem G. H. que pede a mão do leitor para realizarem juntos à travessia e afirma ser muito difícil fazê-la sozinha. Muito pertinente a proposta, pois a escritura provoca o leitor a partir da própria estética da narrativa a ser explorada em três pontos: o nome da personagem abreviado em

G. H.; nos travessões (–) de início e do final da narrativa; e por último, no término e início de cada capítulo com a repetição da mesma frase para cada fim/começo. O que sugere uma obra para um leitor disposto a se enveredar por caminhos complexos, pelo desenredo da criação.

Clarice Lispector realiza um caminho inverso. Ela traça na obra o princípio do ser na mesma proporção da identidade primeira, consciência do que se é, fora das convenções estabelecidas. O reconhecimento do Eu no caminho de volta, no movimento anterior, para que reconhecendo o ser enquanto ser-no-mundo, no seu princípio, conceber-se-á a ideia do sujeito do hoje, no movimento do devir, como uma relação real do passado, presente e futuro. Através do tempo, não como conceito, mas como ideia da coisa abstraída para formulação da sua essência. Em uma dinâmica inesgotável do devir.

2.1.1 G. H., iniciais complexas – contexto de travessia

O nome de G. H. é dado à personagem protagonista da obra, muito embora não esclarecida a sua tradução, podendo se referir a qualquer substantivo próprio como Gabriela Helena, Georgina Henriqueta, Germana Heloísa, Giulia Hanna, Greta Hercília, enfim tantos outros nomes inimagináveis. Entretanto, é possível inferir que esta abreviação possa traduzir-se, também, por Gênero Humano. O conceito de gênero, a princípio, é o do elemento que defini a masculino e feminino além da espécie humana, diferenciando-a dos animais irracionais e identificando-a como racional pela marca do pensamento que conduz à “livre” escolha. Evidentemente, que essa abordagem foi fracionada pelas ciências e pela filosofia a partir do século XIX, com Schopenhauer referindo-se ao gênero à sexualidade e posteriormente se intensifica no século XX com os conflitos de sexos, com perspectivas reivindicatórias de direitos femininos, uma dinâmica tipicamente moderna para as questões de relações humanas. E ainda podendo remeter-se ao inominável da personagem, o que permiti ao leitor inferir a possibilidade de quem se está falando. Para além disso, se reconhece a iniciais como verdadeira obra de arte, a partir da estética da linguagem.

Os apontamentos, para esta inferência na obra, referem-se a questões intrínsecas ao gênero humano, na perspectiva de ideia primeira. A metafísica aristotélica como aquela que busca entender o ser enquanto ser-no-mundo no seu movimento anterior, o devir. Este ‘devir’ que implica em um encontro com algo ou alguém. E para tal encontro, é preciso do intruso, do algo de fora: alguém ou alguma coisa que entre em contato, algo

ou alguém diferente de si mesmo. O “Devir” de algo que não se torna ser a si mesmo a não ser em relação com outra coisa. Assim como ser “uma ilha isolada” do pensador inglês Thomas More ⁵ que diz:

Nenhum homem é uma ilha isolada; cada homem é uma partícula do continente, uma parte da terra; se um torrão é arrastado para o mar, a Europa fica diminuída, como se fosse um promontório, como se fosse a casa dos teus amigos ou a tua própria; a morte de qualquer homem diminui-me, porque sou parte do gênero humano .(2004, P. 47).

Esta metáfora é a própria inviabilidade da materialização da condição humana no mundo. Aplicando esta leitura a obra somado ao que é explanado por Schopenhauer neste contexto do apartamento, dentro do quarto, com um inseto, a barata como algo capaz de trazer o movimento à G. H., o que parece ser uma estagnação, uma contemplação, revela na verdade um dos momentos de retorno a consciência de ser-no-mundo a partir do conhecimento puro. A personagem G. H. penetra em outro mundo e descobre que “Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me acumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente” (LISPECTOR_b, 1994, p.36). Esta característica é tipicamente humana, e em se tratando de mulher, a mesma reação diante do contato com a barata é recorrente de forma predominante ao gênero feminino. O bicho/inseto é sempre identificável anatomicamente, fisiologicamente e simbolicamente, ainda assim, é possível reduzi-lo a partir dos significados, a uma gama variada, para nos distanciarmos deles, ignorando os como outras formas de vida.

Todavia, a relação com um bicho/inseto afirma diretamente as possibilidades de vida e de perspectivas sobre o mundo que nos são bastante estranhas, e que nem por isso deixam de existir de forma concreta. São seres que ocupam seus lugares e vivem objetivamente sua vontade inerente de modo intuitivo a absorver a vida presos a um presente sem contar com o futuro, apenas vivendo o instante presente. Para o filósofo, “Nos animais vemos a Vontade de vida nua, mais que no homem.” (SCHOPENHAUER, 2005 p.222). E continua

O conceito de Vontade, ao contrário, é o único dentre todos os conceitos possíveis que NÃO têm sua origem no fenômeno, NÃO a tem na mera representação intuitiva, mas antes provém da interioridade, da consciência imediata do próprio indivíduo, na qual este se conhece de maneira direta, conforme sua essência, destituído de todas as formas, mesmos as de sujeito e objeto, visto que aqui quem conhece coincide com o que é conhecido (2005, p.171).

⁵ Thomas More. Thomas Morus ou Tomás Moroa, assim é conhecido o autor do livro Utopia.

Em G. H. a Vontade vai se configurar como a coisa-em-si, no momento em que ela e a coisa vista, a barata, ocupam o mesmo nível de conhecimento puro para se chegar à essência do ser. O fenômeno do quarto traz à tona o conflito das manifestações paradoxais da Vontade da personagem. Segundo Schopenhauer (2005), “A Vontade é o Em-si da Ideia, que a objetiva perfeitamente. A Vontade, também, é o Em-si da coisa particular e do indivíduo que a conhece, os quais a objetivam imperfeitamente” (p. 248).

Entretanto, ao perceber essa Vontade em si G. H. na sua posição de mulher livre, independente e burguesa, para sua surpresa, descobre que não é livre e que está submetida à necessidade, o que equivale dizer, de um ser dependente interiormente. Se para Sartre (1943) nós estamos ‘condenados a ser livres’, logo, perceber-se preso consiste em não estar preparado para as responsabilidades daquilo com que entramos em contato.

Assim é o ser humano, ele está sempre à busca de realizar suas vontades, não levando em consideração o conhecimento de que ela (Vontade) é infinita. De modo que, serão seres sempre escravizados pelo desejo, caso não o equilibre. O momento em que G. H. está contemplando a barata, permite-lhe ser liberta dessa Vontade e, simultaneamente, é uma via de conhecimento da própria Vontade. É o arrebatarse dessas estruturas pelas quais o ser humano é formatado e transformado. Por conseguinte, a barata dentro do guarda roupa lhe provoca espanto e uma surpresa, tirando lhe toda organização, todo controle sobre as coisas e se estabelece como metáfora de uma diferente porta que se abriu para o novo.

De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito. [...] É que eu não esperava que, numa casa minuciosamente desinfetada contra o meu nojo por baratas, eu não esperava que o quarto tivesse escapado. Não, não era nada. Era uma barata que lentamente se movia em direção à fresta (LISPECTOR_b, 1994, p.51).

A personagem G. H. na qualidade de sujeito do conhecimento e a barata na condição de objeto conhecido/observado estabelece a ideia em que ocorre a objetivação perfeita da Vontade. Entende-se que só na ideia possa se manter o equilíbrio entre ambos, sujeito do conhecimento e objeto observado. Na contemplação, G. H. se dissolvendo na barata, se torna ela mesma essa barata, para tanto, essa abordagem pode ser elucidada por Schopenhauer com a afirmação de que “ao abandonar-se totalmente no objeto intuído, torna-se esse objeto mesmo, visto que toda a consciência nada mais é senão à sua imagem nítida.”(2005, p. 247).

Todavia, esse contexto de travessia pode levar a personagem G.H. como uma representação do gênero humano com muita propriedade a partir do próprio gênero feminino e, irrefutavelmente, como no comportamento humano em geral, e em específico das relações.

2.1.2 Travessões: o avesso

O travessão é um sinal de pontuação representado por um traço específico na horizontal [—] e que tem por objetivo indicar o discurso direto ou dar ênfase em trechos de textos, ou seja, ele dá voz ao sujeito do discurso diretamente, na voz do mesmo. É um sinal de pontuação usado, majoritariamente, no início das falas no discurso direto. Sendo também usado para substituir a vírgula ou os parênteses em orações intercaladas ou no destaque de alguma parte da frase. Essa descrição dos usos do travessão é pertinente para a discursão que envolve a estética da obra.

Enfim, nesta obra em questão há duas marcas bem específica no uso do travessão. Um se dá no início da narrativa e o outro no final. O inusitado é a quantidade sequenciada desse travessão em seis (6) vezes, iniciando a narrativa e literalmente encerrando a mesma com os mesmo seis travessões. Há de início um estranhamento estético, seis travessões. Schopenhauer (2005) vai tratar da questão do gênio, neste contexto, como sendo a forma mais elevada de vida, pois ele consegue ver o geral no particular. “O gênio possui tão-somente um grau mais elevado e uma duração mais prolongada daquele modo de conhecimento, o que lhe permite conservar a clareza de consciência exigida para produzir numa obra intencional [...], reprodução está que é a obra de arte” (p. 265). A partir desta afirmação é possível dizer da genialidade da Clarice Lispector nessa representação arbitrária da reprodução do conhecimento e que através desse recurso ela comunica aos outros a ideia apreendida sobre a consciência do ser-no-mundo.

Como a obra de arte é um meio de facilitar o conhecimento, a autora nos permite contemplar o mundo através dos seus olhos. Esteticamente, o estranhamento desta pontuação no início: “— — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender” (LISPECTOR_b, 1994, p.15). e no final: “[...] como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então eu adoro. — — — — —” (LISPECTOR_b, 1994, p.183), sugere a partir do discurso direto da personagem G.H. além do óbvio, visto a descrição do uso, o trecho acima sob a

interface do número seis, representado pela quantidade de travessões, é possível inferir que revela para o leitor a incompletude do ser em relação à consciência de sua totalidade.

A partir da releitura exegética, A BIBLIA SAGRADA em (Gênesis 1, 26; 31) afirma: “Então Deus disse: ‘Façamos o homem à nossa imagem e semelhança [...]’. [...] E Deus viu tudo o que havia feito, e tudo era muito bom. Houve uma tarde e uma manhã: foi o **sexto** dia.”, é possível inferir a releitura de que o **sexto** dia significa, além, de ser o número da ordem em que algo se deu, significa revelar o sentido desse algo da criação do mundo e do humano. Ao se referir a criação do homem à sua imagem e semelhança, essa ‘imagem’ sugere uma reprodução na forma de substância, física e espiritual e ‘semelhança’ sugere uma ideia de aparência, algo muito próximo a aparência de; neste texto bíblico refere-se a muito próximo de Deus. Contudo, não é Deus. Há algo de específico que destoa do próprio Deus, que desencontra essa essência. Esse procurar, esse tentar entender de G. H. é a consciência do ser incompleto pelo qual fomos criados. A completude dessa criação do mundo se deu no sétimo dia com o descanso do trabalho realizado até o sexto dia.

Assim, por analogia a esta releitura da gênese da criação, pode se inferir acerca da desorganização que acontece em G. H. como uma demanda de ausência interior, frente ao que fora convencionado socialmente como livre acesso ao ter. G. H. é uma mulher de status, ela detinha uma organização fantástica de tudo que lhe dizia respeito tanto nas questões de posses quanto nas questões relacionais, logo, G. H. deveria está confortável pela posição social que ocupava. Entretanto, a narrativa desconstrói essa ideia de sujeito ideal para apossar-se da ideia do sujeito real, porém um real que equivale a essência primeira. Como reverbera Heidegger (1967) acerca do homem que se insere na essência de tal forma que ele é o próprio lugar dessa consciência.

Paralelamente, na simbologia cabalística, o número seis diz que no 6º dia, Deus criou o homem, novamente, o número seis aparece como o número da criação. Matematicamente, ele vem antes do número sete, que semanticamente significa a perfeição, a completude, o inteiro, o dia que Deus descansou do trabalho da criação. É algo do gênero medo, como a referência ao número da besta fera, 666; do imperfeito em que se completa apenas no sétimo dia. É como se uma porta ainda ficasse entreaberta esperando o ciclo da harmonia se completar. Para os maias, o seis é o número dos deuses da chuva e da tempestade. É também o número do azar que representa a morte. Assim, G. H. a partir desse discurso de confissão apropria-se do seu ser-no-mundo procurando sempre si entender. “Mas é do buscar e não do achar que nasce o que eu não conhecia e

que instantaneamente conheço. A linguagem é o meu esforço humano” (LISPECTOR_B, 1994, p.180).

A escritura desvela seu processo de composição na própria linguagem enunciando-se. Ao chegar a esse momento de encontro com a barata e sem ter entendido o que aconteceu no percurso da narrativa, a personagem passa a vislumbrar uma situação muito maior que ela. Todavia, essa situação de cunho corriqueiro, desvela um momento muito inesperado em um tempo cronológico suficiente para desorganiza-la. A porta entreaberta do guarda-roupa perturba e irrompe a morte do que se é. Contudo, é inevitável quando o encontro com a ponte que a leva à essência, acontece. Restou-lhe apenas a afirmação perturbadora e harmonizante ao mesmo tempo: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. Então eu adoro. — — — — —” (p.183) o verbo ‘adorar’ significa para o cristão prostrar-se diante do desconhecido. Àquele que não se conhece face a face, mas que O senti.

Logo, G. H. se coloca na posição de rendida, no que diz respeito ao único ‘Um’, ao inteiro, a unidade completa do universo. É o exercício de refazer o caminho, de andar no sentido contrário, na contramão do sistema para que se aproxime de onde o princípio se deu. O que quer dizer que ao ter essa consciência pressupõe poder estar o mais próximo possível que se possa chegar do eterno, “do primeiro motor imóvel” como define o filósofo Sócrates. “A identidade me é proibida, mas meu amor é tão grande que não resistirei à minha vontade de entrar no tecido misterioso, nesse plasma de onde talvez eu nunca mais possa sair” (LISPECTOR_B, 1994, P.104). A protagonista, G. H., experimenta o transcendente e se entrega numa posição de apequenar-se diante da vida, porém não é um pequeno que a diminui, mas que a engrandece na perspectiva vital do mistério, aceitando que a vida é muito maior que o entendimento. O pensador São Tomás de Aquino defende essa ideia a partir da experiência empírica e sensível, transcendendo essa imanência física com o princípio da causalidade. Logo, segundo esse princípio da causalidade, para tudo o que acontece no mundo, pressupõe que exista um evento anterior que dá origem a ele, a causalidade. Assim, essa regressão de pensamento de G.H representa esse momento anterior que causa o movimento, mas não é movimentado por alguém, é o primeiro motor imóvel.

Segundo a filosofia aristotélica, todos os seres e objetos materiais existem em duas formas, Ato e Potência. **Ato** configurando-se como a forma da matéria é agora, e a **potência** configurando-se como uma forma especial que a matéria guarda dentro de si, ou seja, um “vir a ser”, do qual Deleuze vai explanar acerca dos rizomas, e vai

transformando-se em uma nova matéria/ato que poderá eclodir uma nova potência. Para exemplificar esse raciocínio, em analogia a G.H., a ideia de que uma mulher existe enquanto ser independente, ou seja, é o ser em ato, mas ela também guarda uma potência dentro de si: a possibilidade de se tornar uma ser diferente. Quando a G.H. entra em contato o seu eu profundo, ela se atualiza, tomando uma nova forma e transformando a sua matéria, não menor do que se era, mas em um ser desprendido das ideias das quais lhe constituiu. Logo, uma nova matéria que transcende essa imanência física com o princípio da causalidade.

2.1.3 Repetições: uma corrente do inevitável.

A estruturação em formato cíclico do romance retoma à ideia de um ritual e está ancorado na obra em cada passagem de um capítulo para outro, sendo ela uma repetição da última frase que se dá no início do capítulo seguinte. No entanto, essa corrente prenuncia a única verdade constante no homem que é a mudança.

Uma abordagem de fundamental importância é falar desse processo de repetição, que mesmo sendo uma repetição encadeada, que liga um capítulo ao outro com a mesma frase, não as são em essência, pois passa-se por níveis de grau de elevação distinto. De acordo com o filósofo pré-socrático, Heráclito (540-470 a.C.) considerado o precursor da dialética e um dos fundadores da metafísica, afirma

Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou. Assim, tudo é regido pela dialética, a tensão e o revezamento dos opostos. Portanto, o real é sempre fruto da mudança, ou seja, do combate entre os contrários (HEIDEGGER, 1973, p. 94).

Segundo essa abordagem heracliceana, entende-se que a vida é por excelência dinâmica, uma natureza constante em “devires”, ou seja, uma transformação inesgotável. Tudo está em movimento e o mundo passa por criações e destruições perpetuas, porque tudo flui, tudo muda. A ideia de Heráclito ao firmar que a pessoa quando volta a entrar no rio ela não é a mesma e nem o rio em que entrou é o mesmo, pois esse movimento da natureza não para. A saber da ciclicidade na obra observe o excerto a seguir,

... a glória dura de estar viva é o horror. Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha?

É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.
(LISPECTOR b, 1994, p.26- Grifos nossos)

É QUE um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.

Ontem de manhã – quando sair da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. (LISPECTOR b, 1994, p.27- Grifos nossos)

Para representar este formato de iniciar o próximo capítulo retomando em caixa alta, “O QUE” sugerindo, também nos demais capítulos com algumas palavras em caixas alta, uma chamada de atenção, um tom mais alto como se estivesse gritando, para esse fluxo de consciência que incidira no mais profundo, uma pausa, no sentido de que o que virá é uma ideia maior do que eu sei agora, uma ideia de vida maior do que a que vivo nesse momento. Paradoxalmente, este “inferno” referido é o mesmo que provoca sofrimento, porém um sofrimento de se viver fora da realidade primeira, denominado por G.H. de “neuro”. Viver fora do neuro é o inferno, a dor, o sofrimento de se descobrir que não se é. Quando G. H. afirma “Todo momento de achar é um perder-se a si mesmo” (p. 20) registra-se um momento de transição do não-ser, perdendo-se a si mesmo para se ser. É um movimento que ela se percebe em contato com sua essência primeira em um processo lento e doloroso. E tudo está sendo revelado pela linguagem através de um monólogo interior.

A personagem era um ser construído socialmente, com tantas camadas convencionadas que poder-se-ia afirmar-se que se era como uma réplica perfeita do ser, mesmo que submergindo nessa teia de não-seres. “[...] como eu não sabia o que era, então o ‘não-ser’ era minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha um lado avesso: eu, pelo menos tinha o ‘não’, tinha o meu oposto” (p.36). Ainda assim, era a verdade de G. H., sua terceira perna em que se sustentava para manter-se de pé, em uma mentira da qual não se questionava pois lhe era favorável tal situação.

A busca existencial da personagem está refletida em cada parte/capítulo do livro. De modo que pensar as iniciais de G. H. como Gênero Humano não é demasiado estranho, visto que as sensações de G. H. se estende aos seres humanos com níveis de intensidade semelhantes, em outros diferentes para mais, havendo, também, o nível de diferenças tão superficiais, ou seja, para tão menos que parcela da humanidade passar-se-iam pela vida “não-endo”, somatizando em si os pré-conceitos instituídos como verdades absolutas.

O poder desencadeia a subjugação do outro, tema que Hegel vai tratar como sendo esse outro o meu inferno, ou seja, o espelho em que se mostra o que não se quer ver. O que quer dizer da ideia do sujeito reificado ou na contramão do sujeito objetivado.

Desse modo, a aparência do texto que se repete não se difere um do outro, mas sua semântica é diferente, gradativamente fala mais. Por exemplo, “Em mim, tudo o que eu superpusera ao inexplicável de mim, provavelmente jamais chegara a abafar a atenção

que, mais que atenção à vida, era o próprio processo de vida em mim. Foi então que a barata começou a emergir do fundo.” (LISPECTOR_b, 1994, p. 55) Assim se repete: “FOI ENTÃO que a barata começou a emergir do fundo. Antes o tremor anunciante das antenas. [...]” (LISPECTOR_b, 1994, p. 56), nos “devires” desta saída da barata, a recepção de G. H. está com todos os sentidos em alerta para um possível ataque e é tremendamente assustador e inusitado pensar no que um pequeno inseto é capaz de provocar no humano, seres tão “grande” em relação à barata. De modo que, o uso das mesmas palavras como repetição, apresenta a criação estética, entranhadas de diferenças semântica. Visto que as variantes mudanças estão no próprio sujeito, ou seja, lhes são inerentes. É o próprio sujeito em pleno processo de transformação e tomando doses de consciente se si, o que quer dizer das existências de nuances, de diferenças na contemplação da personagem. Observe que, ao reafirmar cada frase final no capítulo seguinte, é possível inferir que as palavras em caixa alta, sugere um passo a mais na viagem introspectiva. É como se G. H. estivesse avançado mais, nessa redundância mesmo, sem retorno, em seu interior e si permitindo o novo ser que vai ressurgindo e assumindo a nova consciência de sujeito puro de conhecimento, na personagem.

É importante registrar, de acordo com o pensador Heráclito, também, in (CHAUI, 2007), que há uma incessante luta de contrários que guia o fluxo das coisas, como o bem e o mal, alegria e a tristeza, gozo e o sofrimento, riso e o choro, ainda assim, ele afirma: “Tudo aquilo que parece estático, por pouco ou muito tempo, está na verdade em equilíbrio, pela ação recíproca de forças contrárias equivalentes”. O que poderia concernir o intervalo entre as forças, aí está o equilíbrio. Nesse sentido, a força da barata é superior à de G. H., contudo, esse encontro provoca a busca dessa força em G. H. para uma equivalência de ambas, um equilíbrio.

O precursor da metafísica, Heráclito, trouxe robustas contribuições para o entendimento das relações humana e da natureza entre si. Consequentemente, é irrefutável, a que grandeza desta obra está no seu caráter metafísico que entra na ciclicidade narrativa, uma característica em que o fim é sempre um recomeço, uma retomada na busca do eterno. Ideia essa, na qual Schopenhauer, também, corrobora:

[...] as Ideias, ou série dos graus de objetividade da Vontade, percorrendo-os sucessivamente - constitui de fato todo o MUNDO COMO REPRESENTAÇÃO. As coisas particulares, em todos os tempos e espaços, são apenas as Ideias multiplicadas (turdadas na sua pura objetividade) pelo princípio de razão, forma do conhecimento dos indivíduos enquanto tais. Da mesma maneira que, quando a Ideia aparece, sujeito e objeto não são mais diferenciáveis - já que só quando estes se preenchem e compenetraram reciprocamente é que se origina a Ideia, a objetividade adequada da Vontade, o

mundo como representação propriamente dito - , também o indivíduo que conhece e o que é conhecido não são mais diferenciáveis como coisa-em-si. Pois, quando abstraímos por completo o MUNDO COMO REPRESENTAÇÃO, nada mais resta senão o MUNDO COMO VONTADE. Esta é o Em-si da Ideia, que a objetiva perfeitamente (SCHOPENHAUER, 2005, p. 248).

As teorias que subsidiam a estética narrativa desta obra, a partir da linguagem de G. H., reafirmam uma personagem que se apropria da consciência do ser em processo de sucessividades de fatos profundos, sob dinâmica de transformações, porém corriqueiros a medida que se referem a uma rotina ordinária, e de sensações inusitadas para a personagem que diz começar seu exercício de coragem, porque “viver não é coragem, saber que se vive é a coragem”. E ela si prepara para seguir essa viagem no interior de si mesma e descobrir o nada, o princípio primeiro, o primeiro instante, o primeiro motor imóvel, segundo a filosofia aristotélica.

Contudo, é inegável o trajeto dessa travessia para o avesso de si em que se necessita algo muito maior que a coragem, é preciso folego para aguenta e encerrar a realidade de uma vida tão múltipla em suas diversidades e contextos confrontando uma sociedade avessa aos encontros e perda em uma selva de pedra.

2.2 Linguagem – O desvelar do Eu a partir do Outro

A escrita de *A Paião Segundo G. H.* é uma espécie de sondagem contínua de um pensamento que não para de pensar. Ele, o outro, é o limite desse silêncio que a constitui, G. H. A narrativa apresenta-se com um princípio desconcertante e perturbador. A nudez da escrita interpela e é interpelada por Deus na mesma proporção que um enigma da escritura. Um Deus que é uma pergunta pela totalidade que nunca se resolve e está em um permanente processo cíclico, sendo na palavra, uma linguagem modificando-se e modificando-nos.

Nessa perspectiva, a escritura da obra de Clarice Lispector revela o desvelar do eu a partir do outro pela sutileza cruel da linguagem em que essa simetria dialética amalgama o sujeito do conhecimento e a coisa conhecida. Essa visão na concepção de Schopenhauer depreende que

O puro sujeito que conhece, em verdade tornou-se de imediato ciente de que, enquanto tal, é a condição, portanto o sustentáculo do mundo e de toda existência objetiva, visto que esta, doravante, expõe-se como dependente da sua existência. Ele, em consequência, interioriza em si a natureza, de tal maneira que a sente tão-só como um acidente de seu ser. Nesse sentido diz

BYRON: “*Are not the mountains, waves and skies, a part// Of me and of my soul, as I of them?*”⁶ (2005, p. 249)

Há algo na nudez que incomoda. Uma linguagem nua é um corpo vulnerável, exposto aos fenômenos das mais variadas formas e o elemento mais assustador, à nudez, são aos olhares dos outros. A linguagem nua em Clarice Lispector rasga o véu e revela o fato de que somos carne e verbo⁷, contudo, não muito diferentes de outros animais. A princípio, é constrangedor lidar com a verdade. Clarice tira as máscaras de G. H. e dá a personagem a função de mostra como buscar essa essência em nós. Em se tratando do tempo atual urge realizar essa autoconsciência. Isto porque o todo do qual fazemos parte não nos reconhece como parte, talvez apenas como um corpo estranho, algo que não pertence, logo que precisa ser expulso, extinto.

A linguagem nua é terrível, visto que as fragilidades expostas para um mundo cheio de perigos e incômodos pela afirmação de que somos diferentes e iguais ao mesmo tempo, de uma sensação de que falta algo, contudo, que somos mais do que apenas linguagem, porque o Ser, transcende-se a linguagem.

Em *A Paixão Segundo G. H.* a linguagem também se revela no silêncio proposital constituindo a estética narrativa que busca comunicar no mais profundo do ser-no-mundo, isto é, preencher as dimensões na sua altura, comprimento e largura com seus respectivos valores.

O silêncio, também, delimita núcleos narrativos e constrói um movimento afetivo: o silêncio é a língua de todas as fortes paixões, como o amor, o medo, a surpresa, a raiva. Quanto mais intenso for o sentimento, menos palavras poderão defini-lo. O silêncio é ainda um elemento distanciado que proporciona a reflexão e contribui para o ouvinte adotar uma atitude ativa em sua interpretação da mensagem (BALSEBRE, 2005, p.334).

O momento de ruptura de G. H. caracteriza-se pelo silêncio em se estar só. Todavia, alguns objetos/sujeitos reificados por ela, aparecem na ocasião da faxina, o namorado, o aborto, a empregada, a imagem oca desenhada na parede do quarto, a barata, enfim, são elementos que ativam essa consciência na personagem.

O silêncio perturbador que a invadiu para que chegasse a tal deslocamento do seu ser-no-mundo em direção ao seu eu interior, dá-se a partir de alguns fenômenos, assim definidos por Schopenhauer como aquele que desencadeará a consciência do ser em si

⁶ “Não são as montanhas, ondas e céus partes de mim e de minha alma, assim como sou parte deles?” (N. T.)

⁷ E o verbo se fez carne e habitou entre nós. (João1, 14) Encarnação de Deus armou sua Tenda entre nós e passou a conhecer cada nuance da existência humana.

mesma e do outro. Para Sartre a concepção do outro “É por intermédio do mundo que elas se comunicam entre a consciência do outro e a minha, meu corpo como coisa do mundo e o corpo do outro são intermediários necessários” (1997, p. 291). De modo que essas relações se estabelecem na obra para desenvolver acerca dos momentos de evolução da personagem por intermédio destes outros corpos.

Outrossim, a fenomenologia de Husserl, acerca do outro, dá-se pelo ato de descrever a experiência que temos desse do outro. Uma experiência que é mediada pela intencionalidade da consciência. Todavia, não é uma consciência fechada em si mesma, mas uma consciência que é sempre consciência-de-algo. Daí então, o aparecimento na obra do namorado, do aborto, do quarto da empregada, da barata e do leitor, em contrapartida da intencionalidade da personagem. Esses fenômenos evidenciam os conflitos importantes para a mediação do encontro de G. H. consigo mesma. Assim diz Hegel sobre esses conflitos

Devem travar essa luta porque precisam elevar à verdade, no Outro e nelas mesmas, sua certeza de ser-para-si. Só mediante pôr em risco, a liberdade e se prova que a essência da consciência-de-si não é o ser, nem o modo imediato como ela surge, nem o seu submergir-se na expansão da vida; mas que nada há na consciência-de-si que não seja para ela momento evanescente; que ela é somente puro ser-para-si. O indivíduo que não arriscou a vida pode bem ser reconhecido como pessoa, mas não alcançou a verdade desse reconhecimento como uma consciência-de-si independente (HEGEL, 2008, p. 145-146).

Esse outro relacional à G. H. coloca-a em na condição de expandir-se para além do que se quer perceber à sua volta. O mundo que se abre a ela é demasiado passageiro. Para tal enfrentamento a protagonista cria, inventa o leitor e diz: “Dá-me tua mão”. O leitor, representado pela metonímia da mão, é convidado para poder segurar na mão dela enquanto a mesma relata a situação inesperada e assustadora do quarto da empregada. A personagem G. H., se propõe a fazer esse caminho e entra no inexpressivo de si e afirma que ele é diabólico, assustador. Ao perceber esse intervalo de espaço que há entre as coisas, sente-se nos interstícios da matéria primordial onde está o misterioso fogo manso daquilo que é o plasma, chamado de silêncio, de neutro. Infere-se que o diálogo possa referir-se ao duplo Eu de G. H., o profundo e raso de si mesmo, “[...] e quando atravessares minha escuridão te encontrarás do outro lado contigo” (p.103).

Desse modo, o conflito da personagem se dá na busca do neutro e do inexpressível de si mesma. E as palavras não comportam a realidade do neutro nem a do inexpressivo, então se sugere a perspectiva do sentir. Sentir o que se estar vivendo, porque é demasiado complexo para o entendimento.

2.3 Consciência pela Linguagem - o uso da palavra para aproximar-se do ser sem atingi-lo.

Há ambiguidade na humanidade acerca do conhecimento, visto, que ela detém o que é indetivél, então Ele, a fonte do conhecimento, se apresenta como algo proibido enquanto totalidade. A partir da narrativa da criação adâmica, a escritura de *A Paixão Segundo G. H.* remete a própria consciência da personagem em se tornar sujeito puro de conhecimento, contudo ela se resvala nos intervalos que limita o pensamento, esse que não para de pensar. A linguagem scaneando essa consciência de G. H., aproxima-se da *epistème* adâmica: “A sede pecaminosa me guiava – e agora eu sei que sentir o gosto desse nada é a alegria secreta dos deuses. É um nada que é o Deus – e que não tem gosto.” (P.107).

Com efeito, o elevado nível de contemplação de G. H. não apenas a faz sujeito puro de conhecimento, como defende Schopenhauer, mas também, eleva a escritura de Clarice Lispector a um patamar das escrituras dos gênios, que se utiliza da linguagem através dos seus sentidos mais específicos para explorar e apresentar ao leitor uma arte do sublime. Para o filósofo em questão o reconhecimento da arte é

É a arte, a obra do gênio. Ela reproduz as ideias eternas, apreendidas mediante pura contemplação, o essencial e permanente de todos os fenômenos do mundo, e conforme a matéria em que ela reproduz, se constitui em artes plásticas, poesia ou música. Sua única origem é o conhecimento das ideias; seu único objetivo, a comunicação deste conhecimento. - A ciência segue a torrente infinda e incessante das diversas formas de fundamento a consequência: de cada fim alcançado é novamente atirada mais adiante, nunca alcançando um fim final, ou uma satisfação completa, tão pouco quanto, correndo, pode-se alcançar o ponto onde as nuvens tocam a linha do horizonte. (SCHOPENHAUER, 2005, p.253)

Na medida em que, o pensador distingue arte e ciências, ele afirma-as como objeto específicos, enquanto fenômeno, no entanto as correlações estabelecidas metafisicamente são irrefutáveis. A arte consiste na produção de uma obra exterior à experiência, resultado, portanto rigoroso de um uso, condensado no objeto, e que permite a repetição da experiência por outros apreciadores da obra de arte. Ao contrário, o estado de graça serve apenas para que saibamos que existimos. Nada mais do que isso. E a ciência é um experimento de satisfação infundável, tanto que Schopenhauer se utiliza da metáfora das nuvens que tocam a linha do horizonte, será uma corrida em vão para se alcança esse ponto. Assim é a ciência, um devir perigoso.

O desejo de beber dessa fonte e ir além, é querer o princípio que supostamente é atribuído apenas aos domínios de Deus e que para o homem fora proibido,

analogicamente à árvore do fruto proibido que permitir-lhes-iam o acesso ao conhecimento do bem e do mal. De acordo com a narrativa da BIBLIA SAGRADA

¹A serpente era o mais astuto de todos os animais do campo que Javé Deus havia feito. Ela disse para a mulher: “É verdade que Deus disse que vocês não devem comer de nenhuma árvore do jardim?” ²A mulher respondeu para a serpente: “Nós podemos comer dos frutos das árvores do jardim. ³Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: ‘Vocês não comerão dele, nem o tocarão, do contrário vocês vão morrer’ ⁴Então a serpente disse para a mulher: “De modo nenhum vocês morrerão. ⁵Mas Deus sabe que, no dia em que vocês comerem o fruto, os olhos de vocês vão se abrir, e vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem e do mal” (GÊNESE 3, 1-5).

Pode inferir-se a cada capítulo, que esse mergulho em si permite à G. H. uma plena consciência no seu grau mais elevado de humano. Porque se reconhece como parte de todo. E se apequena diante dos fenômenos para sua transformação.

Ele queria que eu fosse com Ele o mundo. Ele queria minha divindade humana, e isso tivera que começar por um despojamento inicial do humano construído. Eu dera o primeiro passo: pelo menos eu já sabia que ser um humano é uma sensibilização, um orgasmo da natureza. E que, só por uma anomalia da natureza, é que, em vez de sermos o Deus, assim como os outros seres O são, em vez de O sermos, nós queríamos vê-Lo, se fôssemos tão grandes quanto Ele. Uma barata é maior que eu porque sua vida se entrega tanto a Ele que ela vem do infinito e passa para o infinito sem perceber, ela nunca se descontinua (LISPECTOR_b, 1993, p 130).

A visão de G. H. agora concebe que o neutro é parte inteira na humanidade, mas a humanidade não é inteira no neutro, há a presença do intervalo, do silêncio, do divino. Contudo, é pertinente analisar a linguagem escrita como um silêncio, que também constitui a obra clariceana. Orlandi (1997), afirma que a escrita é uma forma de silêncio, uma vez que as palavras são acompanhadas e atravessadas de silêncio.

Pode-se entender Clarice Lispector como uma autora que busca através do verbal e do não-verbal o ato de se fazer compreender-se, nos intervalos que é o próprio silêncio da palavra. Ela percebe o desgaste das palavras e trabalha com a perspectiva dos intervalos, vislumbrando na modernidade uma estética do silêncio, que tem função relevante em pressupor a incompletude da linguagem e do ser-no-mundo. Sendo possível inferir sentidos a esse silêncio, ou mesmo, perceber que o indizível comunica aos nossos sentidos, provocando uma inquietude e um mal-estar sugerido.

Assim, o silêncio pode significar mais do que o dito. Essa linguagem é secreta, ou seja, é composta por uma linguagem não-verbal. O que enaltece a dimensão do silêncio, porque não se trata de ausência de linguagem, mas de um código que fala por si. Nessa perspectiva, Eni Orlandi contribui significativamente acerca da ideia sobre o silêncio, ele

Considera o silêncio como fundante. Isto é, o silêncio é a matéria significante por excelência, é o real da significação, o real do discurso. Logo, não se pode pensar o silêncio como ausência e sim a linguagem, as palavras como excesso. O dizer estatiza a significação, impede que ela respire, o não-dito é vasto e pleno de sentidos; a palavra nunca dá a dimensão exata do que se pretende expressar. (ORLANDI, 1997)

É imprescindível ressaltar a ideia que subjaz a esse discurso de Orlandi, que o silêncio se difere do implícito. Implícito pressupõe significar, mantendo uma relação com que fora dito. O silêncio não. Ele provém dos sentidos das palavras, isto é, ele significa por si. Ele é, por excelência, um objeto fundante.

A descoberta do silêncio “Se a pessoa tiver coragem de largar os sentimentos, descobre a ampla vida de um silêncio extremamente ocupado, o mesmo que existe na barata, o mesmo nos astros, o mesmo em si próprio [...] E se a pessoa vê essa atualidade, ela se queima como se visse o Deus” (LISPECTOR_b, 1993, p 105).

Desse modo, a palavra na qualidade de matéria se revela insuficiente para exprimir ou representar todo o refinamento das Ideias. Portanto, são sentidos e imagens presos em seu espírito, à espera de serem exteriorizados. Assim, há uma crescente atmosfera de crise em relação à linguagem, que atinge o artista moderno e essa atmosfera se faz presente nos textos de Clarice Lispector, analisadas como frases ininteligíveis, fracasso ou falha da linguagem, por exemplo. Mas, é encontrado algo maior que ela

A grande realidade neutra do que eu estava vivendo me ultrapassava na sua extrema objetividade. Eu me sentia incapaz de ser tão real quanto a realidade que estava me alcançando – estaria eu começando em contorções a ser tão real quanto o que eu via? No entanto toda essa realidade eu a vivia com um sentimento de irrealidade da realidade. Estaria eu vivendo, não a verdade, mas o mito da verdade? Toda vez em que vivi a verdade foi através de uma impressão de sonho inelutável: o sonho inelutável é a minha verdade (LISPECTOR_b, 1993, p. 130).

O movimento ideológico na obra desconstrói a partir de duas vertentes, uma é a do ser desconstruir a ideia de um ser humano que se constitui exteriormente à medida da essência, o ter é efêmero e ser é eterno, nem belo nem feio, mas neutro. As conjunturas para se descortinar o ser perpassa pela dolorosa perda do que se é, externamente, para ser do tamanho da: altura, fundura, comprimento e largueza daquilo que si é a partir do eu interior. Assim, a perspectiva de uma narrativa que vislumbre o desabrochar da personagem com uma apoteose de que buscou fundo para se ter consciência de si, quando na verdade ela amplia esse fracasso e mostra que o seu único conteúdo, de forma profundo, era o fracasso humano. G. H. encerra a narrativa se rendendo a vida que se apresenta a ela e aceita dizendo: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. Então eu adoro _ _ _ _ _” (ibidem, p.183). Por outro lado, a segunda vertente, está no âmbito da

própria escrita com perspectivas de enquadrar na literatura a realidade mais simples e cotidiana da vida. Projetando-a ao nível de uma grande literatura, intuindo uma narrativa dos medos humanos através dos medos da personagem G. H. em um mundo representado em sua nudez, isto é, no neutro da vida.

A *Paixão segundo de G. H.* é a antítese da Paixão segundo Jesus Cristo que tem como ideia central a condição humana, uma condição de limitação e propensa a falhar. A Paixão de G. H. se dá pela descoberta dessa condição humana ao atravessar o avesso de si e encontrando o próprio inexpressivo e o próprio neutro. No entanto, a personagem não sabe o que fazer com essa descoberta. Então, ela se prostra (se curva) diante da vida, diante do neutro e reverência.

III. O NÃO-SER: A DECADÊNCIA DA LINGUAGEM – MACABÉA EM: A HORA DA ESTRELA

A escrita-artista não é nunca simples. Ela não normatiza, não representa, não conta história, não ilustra nem narra o que se passou. Algo passa por ela. [...] O escritor-artista é um faxineiro: ele esvazia, raspa, escova, limpa. Ele escreve sobre os códigos, palavras de ordem, regimes de signos, para rechaçá-los, embaralhá-los, invertê-los, subvertê-los. No entanto, ele distingue o que lá pulula: aquilo que favorece a escrita, o que a obstaculiza, aquilo que a bloqueia, o que deixa passar intensidade (CORAZZA, 2006, p. 35).

A *Hora da Estrela* de Clarice Lispector revela a mulher em seu estado de não-ser. A personagem Macabéa, narrada pela voz masculina, é a revelação do processo de semiose de uma total inexpressividade na qualidade de sujeito. Três fatores são marcantes na obra: o olhar do narrador sobre a personagem em foco; a entidade ficcional criada por esse narrador e a sedução, ao avesso, da personagem causada no leitor. No primeiro caso, o espectador fica a mercê da exposição de um narrador, Rodrigo, sobre o objeto criado – Macabéa. No segundo, o desenredo em processo da existência nula da personagem. Por último, o movimento de sedução que a personagem, em seu estado de extrema decadência, coisificação e deformação (estética e filosófica), provoca no leitor, que, pela repugnância acaba se sentido na semelhança com a coisa repugnada. Esse estado pode ser traduzido e simulado pelo avesso do avesso.

A obra traz, em decorrência destes fatores, questionamentos sobre o ser-no-mundo e, em relevo, o ser da mulher. Macabéa é concebida numa estrutura que condiciona a mulher a um modelo fabricado na tradição sob o viés do olhar vesgo do masculino.

Esta escritura trabalha com três planos específico, Macabéa – a protagonista; Rodrigo – o narrador; e a Meta-narrativa – apresentação do fazer literário, sob a perspectiva do processo de construção. Macabéa é a primeira personagem social de Clarice Lispector, sua relevância marca o não-ser com uma invisibilidade social fantástica. A pobreza de Macabéa é relevada na inexpressividade da própria personagem, a típica miséria anônima, ressaltada pela incapacidade da mesma em se expressar sobre si e sobre o mundo. Rodrigo, um narrador/personagem/autor – configuração que se dissimula a voz do homem se incorporando do olhar feminino para expor questões do domínio da linguagem sobre o existir da humanidade. No caso específico da personagem feminina, Macabéa, a deficiência da linguagem conforme a capacidade de se autorreconhecer na perspectiva do Ser. E, em Rodrigo, o domínio da linguagem como

expressão da existência do Outro: seu poder e reconhecimento. Roland Barthes corrobora para essa vertente da escrita como processo de autoconhecimento, ou seja, escrever para si entender. Logo, Rodrigo S. M. se coloca como narrador em primeira pessoa ao falar de si, e se utiliza em terceira pessoa ao referir-se a Macabéa, na posição de conhecedor de todo o seu passado, seus sentimentos e desejos. Logo, uma posição que lhe afere o direito de narrador onisciente.

Dessa forma, a voz feminina se estabelece totalmente pelo não-ser da protagonista, Macabéa, que divide o ato de protagonizar com o narrador, Rodrigo. No que tange a meta-narrativa, são marcadas pelas digressões, de Rodrigo, que deixam atento seus leitores porque ele interrompe a história e conversa direto com o leitor explicando o porquê ele precisar escrever, sobre o que vai escrever, como escrever e para quê.

Esta explicação gera na obra o recurso da metalinguagem. A narrativa que explica a narrativa na qualidade de feitura da obra. É um enredo cronológico com perspectivas psicológicas ao buscar o passado de Macabéa numa dinâmica discursiva direta e indireta. O discurso direto de Macabéa revela a vazios da personagem, ela não tem linguagem para si registrar na história. Assim, Rodrigo assumi essa tarefa de contar sobre ela. Logo, Macabéa é a protagonista em contexto antagônico de existência. Daí o porquê de se dividir o palco com ele.

A perspectiva teórica para análise parti do princípio heideggeriano, então, se o ser se revelar através da linguagem, o abandono da existência apenas se revelará a partir do nada, por intermédio das palavras do outro. O caso aqui trata-se da linguagem caótica de Macabéa e a sua história sendo apresentada pelo narrador-personagem Rodrigo.

3.1 A escrita como um modo de ser no mundo

A escritura para o leitor implica não em uma “intenção de outro sujeito, presumivelmente escondido por trás do texto, mas o projeto de um mundo, a proposição de um modo de ser no mundo, que o texto desvela diante de si mesmo” (RICOEUR, 2011, p.131). É neste sentido que *A Hora da Estrela* na dinâmica de uma leitura da realidade representada se constitui, então, como projeto existencial. A dinâmica do texto na construção de sentidos vai garantido a transparência das personagens a partir do lugar de onde se fala para a composição de sua existência.

Sobretudo, as interrogações são recorrentes acerca de si mesmo, abrindo possibilidades de novos modos de ser. Para Heidegger, um dos modos de ser consiste em

[...] perguntar pelo sentido da própria existencialidade, isto é, perguntar previamente pelo sentido do ser em geral e, perguntando, ter olhos para ver a essencial historicidade dele mesmo, então ele verá inevitavelmente que o perguntar pelo ser, cuja necessidade ôntico ontológica foi mostrada, é caracterizado ele mesmo pela historicidade (HEIDEGGER, 1989, p.83).

Deste modo, a escritura faz com que o sujeito visite o passado, e, ao voltar-se ao fato, observa “cada modo de ser que lhe é próprio e, portanto, também no entendimento-de-ser, que lhe é próprio, ingressando numa interpretação que lhe sobrevém e na qual ele cresce” (HEIDEGGER, 1989, p. 81). Outrossim, a esta abordagem é que o sujeito relacional interage consigo percebendo o movimento pelo qual se deu e se dá sua existência. Isso é um processo de conscientização. Inevitavelmente, Macabéa ao afirmar para Olímpio, seu ‘namorado’, “Desculpe, mas eu acho que não sou muito gente” (LISPECTORc, 1992, P.65) ela apresenta seu não favorecimento na condição de sujeito que se reconhece e busca este reconhecimento.

O problema existencial de Macabéa é o ser-com – o ser relacional do qual refere-se Heidegger, que está ausente na personagem, a narrativa denuncia, nas entrelinhas, a postura de uma sociedade opressora na contrapartida da objetivação de uma parcela desta mesma sociedade com recorte das mulheres, dos pobres entres outros marginalizados. Enfim, daqueles a que lhes faltam essa essência constitutiva do ser, comunga-se do não-ser como em Macabéa que não alcança nem o pior, nem o melhor de si e do mundo, conseqüentemente se isola, como Macabéa.

Em algumas descrições do narrador sobre a protagonista, ele afirma: “É que ela sentia falta de encontrar-se consigo mesma e sofrer um pouco é um encontro” (ibidem, p.51); “Mas uma coisa descobriu inquieta: já não sabia mais ter tido pai e mãe, tinha esquecido o sabor. E, se pensava melhor, dir-se-ia que havia brotado da terra do sertão em cogumelos logo mofados” (ibidem, p.44); “Apesar da morte da tia, tinha certeza de que com ela ia ser diferente, pois nunca ia morrer. (É paixão minha ser o outro. No caso a outra. Estremeço esquálido igual a ela)” (ibidem, p.45); “Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim a sua existência” (ibidem, p.45); o Rodrigo trabalha com a perspectiva de memória da personagem, porém não as memórias dela, Macabéa, mas são imaginários que ele busca descrever para enquadrá-la num modelo tradicional de sujeito histórico, com um passado, com família, das quais são essencialmente memórias do narrador. Haja vista, que Macabéa nem se lembrar que teve pai e mãe e que havia brotado da terra, essa ideia de ter advindo da terra remete a personagem a um ser, como referência

à citação bíblica de que “viemos do pó (terra) e ao pó retornaremos”. Macabéa é um ser invisível à sociedade, em si tratando de nordestina e pobre morando na cidade grande, Rio de Janeiro, se quantificando como mão-de-obra barata, sujeito objetivado, massificado.

A angústia do narrador e a necessidade de falar sobre Macabéa leva-o a um final da narrativa que se converte na própria hora dele, Rodrigo. O questionamento do narrador a partir da vida de Macabéa, leva-nos a pensar sobre a incompletude do ser não apenas da protagonista que quase nem era, mas da perspectiva do próprio narrador que busca satisfazer através destas indagações a própria necessidade daquilo que lhe falta e que fora tocado, provocado pela imagem de Macabéa.

Além disso, concebe-se a escritura como fundamento pelas estratégias de subversão, de inversão e reconstrução de sentidos produzidos pela tradição cultural. O gênero novela, da obra *A Hora da Estrela*, desenvolve uma temática que atende diversificadas formas expressivas de conceber a realidade como a pobreza, miséria anônima, exploração da mulher em Macabéa, reflexão literária e o autoconhecimento. Esta escritura perpassa e ultrapassa conceitos do humano naquilo que lhe é mais caro, a essência.

Rodrigo S. M., sigla que sugere substantivo masculino na contramão da subjetividade da autora e do universo feminino da personagem protagonista. No entanto, é preciso criar um personagem homem para narrar essa história, sob o substrato do nome reafirmado o seu caráter másculo sustentado na possível inferência da abreviação S M em substantivo masculino agregado ao próprio sobrenome. É bastante irônico por parte do narrador ao afirmar que para contar essa história teria que ser um escritor homem, porque mulher choraria piegas. Pressupõe que a escritura para ganhar o rol das grandes obras perpassaria pela escrita masculina. De modo que para surpreender tal abordagem, Clarice Lispector na qualidade de defensora do reconhecimento livre de formas preestabelecida adere ao formato dissimulando o ato de escrever, como prática de subversão da ordem, ao dar voz ao narrador-personagem que não tem a voz originária da narrativa em questão.

Ao contar a história da Macabéa, Rodrigo afirma “Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona” (LISPECTORc, 1992, p.39). E si reafirmar do lugar de onde fala em uma condição de incomodo pela presença/existência inexpressiva de Macabéa que lhe tirava da zona de conforto existencial. De modo que as náuseas sentidas por ele seriam expostas através do

comportamento de Macabéa, naquilo que o impressionava dela. Isso se configura como uma espécie de espelho, que frente a ela, revela sua angústia e mal-estar ao se colocar ao nível da personagem para registrar com maior precisão sua forma de vida que indiretamente denuncia a de Rodrigo, *não a que ele tinha, mas a que ele não tem*. Uma espécie de hermenêutica social.

Para Deleuze e Guattari (1995) “A escrita se define como sendo sempre a medida de outra coisa (p.11)”, logo o que S. M. escreve sobre Macabéa não é a medida dela e sim a medida dele. De modo que, ao passo que Rodrigo é solicitado a escrever, é ao mesmo passo em que ele se transforma e desenvolve diversificadas formas expressivas de conceber determinada realidade. Todavia, a escritura tem a chance de acontecer quando há a interação entre o domínio do mundo real e suas qualificações éticas e o domínio do mundo imaginário e suas qualificações estéticas.

E como se, para que o gênio aparecesse num indivíduo, tivesse de caber a este uma medida da faculdade de conhecimento que em muito ultrapassa aquela exigida para o serviço de uma vontade individual. Tal excedente de conhecimento livre torna-se agora sujeito do conhecimento, purificado de Vontade, espelho claro da essência do mundo. - Daí se explica a vivacidade, que beira a inquietude, em indivíduos geniais, na medida em que o presente quase nunca lhes basta, já que não preenche a sua consciência. Daí resulta aquela tendência ao desassossego, aquela procura incansável por novos objetos dignos de consideração, o anseio quase nunca satisfeito por seres que lhe sejam semelhantes e que os ombreie e com os quais possa se comunicar. (SCHOPENHAUER, 2005, p255)

Assim, como desvela nesse fragmento de Schopenhauer pode-se inferir a escritura de Clarice Lispector como uma ruptura do discurso hegemônico do masculino em decorrência do único caminho para tal genialidade que revela o desassossego e a busca incansável por novos objetos dignos do gênio. Tal situação exige, portanto, determinadas capacidades, tanto do texto, no que se refere a ousadia do escritor, quanto do leitor, cujas habilidades são variáveis. Disso resulta, que se torna inconcebível listar a imagem do homem como expressão durável, única e absoluta. Assim como se torna, também, fora do comum, demarcar que diferentes leitores poderiam incluir-se com iguais leituras. De igual modo, para Barthes (2004), é justamente aí o lugar onde “a estrutura se descontrola” (p.42), a escritura é instaurada deslocando o movimento entre o eu e o outro na condição de leitor para que seja “sujeito que depressa se encontra na sua estrutura própria, individual” (p.42).

O recurso linguístico na obra, claramente se apresenta com uma linguagem de caráter simples, vocabulário coloquial, em detrimento a personagem de quem S. M. conta a história. A narrativa se dá em ritmo lento, de modo a contrastar com o movimento da

vida na cidade grande, podendo intuir-se como um descompasso de realidades que é uma das razões que leva o ser humano a solidão, alienação e a falta de ligação mais profunda com o outro. Observe como essa teoria é perceptível na descrição de Macabéa

[...] teve pela primeira vez na vida uma coisa a mais preciosa: a solidão. Tinha o quarto só para ela. [...] Então dançou num ato de absoluta coragem, pois a tia não a entenderia. Dançava e rodopiava porque ao estar sozinha se tornava: l-i-v-r-e! [...]. Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia (LISPECTORc, 1992, p.58).

A inexpressividade de Macabéa somada a sua invisibilidade social faz da solidão um momento de encontrar com a melhor pessoa possível do mundo, ela mesma, porque para os outros ela era impossível. “Ao estar sozinha se tornava l-i-v-r-e”, este “livre” é posto de forma tão intensa que o narrador/autor soletra para sonorizar e apreciar bem o sentido da palavra que representa com bastante propriedade o sentimento de Macabéa em não se estar com outro. Logo, o sentido da palavra solidão adquire uma ambivalência para a protagonista, porque coexistia em si o desejo de estar só consigo mesmo, no entanto, o desejo de se ter um namorado, de ser estrela de cinema, como Marilyn Monroe, estes sentimentos/desejos estavam entranhados nela, também. Contudo, sua realidade primeira era de ser só, literalmente.

Um outro momento em que ela diz: “Eu também ouvi uma música linda, eu até chorei. [...] A voz era tão macia que até doía ouvir. A música chamava-se ‘Uma Furtiva Lacrima’. Não sei por que eles não disseram lágrima” (LISPECTORc, 1992, p. 67). Na dinâmica de discurso direto, o trecho marca fortemente o quanto Macabéa era desprovida de uma linguagem articulada. Ela era reduzida ao universo apenas de língua portuguesa, ainda assim, linguisticamente muito escarça. Contudo, na música, mais uma vez sua sensibilidade era tocada e havia comunicação, mesmo que não houvesse entendimento claro. Seus sentidos eram tocados e ela tinha ‘consciência’ deles. Assim, como afirma o narrador: “Ela achava que ‘lacrima’ em vez de lagrima era erro do homem da rádio. Nunca lhe ocorrera a existência de outra língua e pensava que no Brasil se falava brasileiro” (Ibidem, p. 68). Macabéa carrega a representação da ingenuidade perene da infância, na vida adulta. O que a deixava na categoria das tolas.

Quando Rodrigo metaforiza o viver de Macabéa, ele diz: Macabéa “[...] vivia em câmara leeeeeenta, lebre puuuuulando no aaaar sobre os ooooouteiros [...]. (Ibidem, p.50) ele induz o leitor a acompanhar esta sonoridade do texto, quase que cantada e ao mesmo tempo que representa, pejorativamente, a vagareza pela qual decorre a vida da

personagem. O contexto é uma grande metrópole, Rio de Janeiro. Simboliza que é um ser fora do tempo/espaço, logo, um não-ser para essa sociedade cidadina.

Outro recurso linguístico utilizado na escritura de Clarice Lispector é o abandono das pontuações, o que leva a inferir a uma lógica de aceleração ou até mesmo a um retardamento da leitura compreensiva. Ex. “para que tanto deus”, percebe-se aqui um desvio de incompletude da sintaxe, há um registro proposital, pois representa uma marca de ruptura da técnica tradicional. Essa técnica é uma marca do impressionismo sendo aqui aplicada à escrita, sugestionando ao leitor a ampliação dos fatos pela emoção, pelo momento captado pelo leitor, sendo a escrita pinceladas do que se quer dizer. Quando aparece no texto a palavra (EXPLOSÃO) o narrador está chamando o leitor para algo inédito e forte que irá acontecer.

A linguagem estética em *A Hora da Estrela* vai intensificar a compreensão através de repetições, figuras de linguagem criando imagens sugestionadas. Metáforas: “A vida é um soco no estomago”, “maca é um café frio” (Ibidem, p.42), “ela tem o corpo cariado” (Ibidem, p. 51), “ela como uma cadela vadia era teleguiada” Essas metáforas trazem imagem muito forte ao referir-se ao humano, é uma degradação do que se vê no humano. Na Gradação: “ela dormia com a boca aberta, dormia exausta, dormia até o nunca.” Neologismo: ‘Imaginavazinha’, toda supersticiosa, [...] (Ibidem, p.47) As onomatopeias: tic tac tic tac tic tac (Ibidem, p.67). Referindo-se as tecnologias que chegou seduzido o sujeito das mais variadas camadas sociais, a exemplo de Macabéa esse barulho do tic tac a agradava na Rádio Relógio, sem mais justificativas, ela simplesmente gostava, isso mexia-lhes os sentidos. Zoormofização: as referências de Macabéa à animais, Glória diz: “você vai morrer como uma galinha.”, “uma cadela teleguiada”. Tudo isso sugestiona imagens que povoa o imaginário do leitor e enaltece a escritura da autora, Lispector.

A erotização de Macabéa sem a realização do ato sexual. “Ela sabia o que era desejo – embora não soubesse que sabia. Era assim: ficava faminta, mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-vente e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço” (Ibidem, p.61). “Ou sonhava estranhamente em sexo, ela que de aparência era assexuada. Quando acordava se sentia culpada sem saber por que, talvez por que o que é bom devia ser proibido. Culpada e contente” (Ibidem, p.50). A forma pela qual o narrador apresenta a personagem com sua inexpressividade, invisibilidade e de aparência desqualificada, segundo os parâmetros de beleza estabelecidos socialmente, surpreende os relatos dessa sensualidade de Macabéa, mesmo que não realizada com um parceiro, mas ela sonhava e após se sentia culpada, porém contente com essas sensações

de prazer. Rezava e estava tudo certo. A antítese marca essa complexidade das sensações humanas e na qualidade de recurso linguístico e estético, demonstra qualidade na escritura.

O narrador diz quebrar o padrão criticando o fazer literário, dentro do padrão, assim ele afirma farei uma história com começo, meio e Grand final. Ironizando o padrão, visto que essa não é lógica da autora. No entanto, ao assumir reconstruir a história de Macabéa, o narrador se autocondena pela (in) capacidade de narrar a cerca de um ser tão aquém de historicidade, sem memória, sem linguagem, logo um não-ser, frente a sua pretensão de dar voz a quem nunca teve. Macabéa não tem condições de ser memória de si mesma, pelo contrário ela é a representação típica da falta de identidade do povo brasileiro. Para tal a metanarrativa que explica a narrativa na condição de feitura, respondendo o por quê de escrever, sobre o que se escrever, o como e para quê se escrever, o narrador dá uma resposta imbricada no próprio texto – “E eu sei? Sei não” (p.52). Ao mesmo tempo que o narrador diz que se a história fosse narrada por uma mulher seria demasiado sentimentalismo na descrição, porém ele próprio desconhece o porquê de se escrever, mas reafirma dessa necessidade de se ocupar escrevendo, como uma condição vital para ele mesmo.

A crítica marcada pelo próprio narrador é de perda de si mesmo, dúvidas acerca do ser humano quanto a resposta para a pergunta: Quem sou eu? “Pensando bem: quem não é um acaso na vida? Quanto a mim, só me livro de ser apenas porque escrevo, o que é um ato que é um fato. [...] Para que escrevo? E eu sei? Sei não. Sim, é verdade às vezes também penso que não sou eu, [...]” (Ibidem, p.52). Assim, mesmo atendendo aos critérios de se colocar um narrador homem na história, não escapa do dilema universal acerca do ser-no-mundo. É inevitável essa abordagem por um homem ou uma mulher, pois é uma questão do humano. Entretanto, o que está em jogo é a capacidade de subverter a própria estética criando uma arte em que o objeto analítico se mantém e a crítica se estabelece nas duas pontas, na perspectiva de tema e na condição de inserção do feminino e do masculino. Tendo em vista que a crise existencial não tem gênero, a não ser o humano.

3.2 Uma colcha de retalho: partes de um todo

A metáfora da colcha de retalho a partir da dinâmica das partes/retalhos que constitui o todo (a colcha) trabalha a ideia da intertextualidade, que é a citação/menção de outros textos referência ao texto alvo, com o objetivo de ampliar a discursividade

imane nas relações. Para tanto, encontram se presente nesta obra *A Hora da Estrela* Manuel Bandeira, Euclides da Cunha e Fernando Pessoa:

Manuel Bandeira – *Poema Pneumotórax*

“Febre, hemoptise, dispneia e suores noturnos.

A vida inteira que podia ter sido e que não foi.

Tosse, tosse, tosse.”

Rodrigo S. M.:

“Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero. **E agora só queria ter o que eu tivesse sido e não fui.**”

Macabéa:

“A gargalhada era aterrorizada porque acontecia no passado e **só agora a imaginação maléfica a trazia para a presente saudade do que poderia ter sido e não foi.**” (LISPECTORc, p. 48)

No texto de Manuel Bandeira, o verso em destaque se refaz a partir da intertextualidade em *A hora de Estrela*. Faz-se uma constatação, em Manuel Bandeira, de alguém que está no leito de morte e que refletir sobre as oportunidades que teve ao longo da vida e que acabou por não aproveitar. Para essa questão Schopenhauer (1995) afirma que

Todo QUERER nasce de uma necessidade, portanto de uma carência, logo, de um sofrimento. A satisfação põe um fim ao sofrimento; todavia, contra cada desejo satisfeito permanecem pelo menos dez que não o são. Ademais, a nossa cobiça dura muito, as nossas exigências não conhecem limites; a satisfação, ao contrário, é breve e módica. Mesmo a satisfação final é apenas aparente: o desejo satisfeito logo dá lugar a um novo: aquele é um erro conhecido, este um erro ainda desconhecido (p. 266).

Portanto, o desejo de ter sido o que não foi, revela uma carência, uma falta, um vazio que pressupõe ser resultado do não-ter-sido, quando na verdade, de acordo com a afirmação de Schopenhauer, nosso desejo satisfeito sempre dará lugar a outro, tornando se aparente.

Ao se observar essa intertextualidade em *A Hora da Estrela*, na personagem do Rodrigo, é perceptível que ele traz suas experiências de vida das mais variadas sortes e sugere que frente a essas experiências ele não é o que se esperava como consequências das experiências tida, visto que ele como se reconhece não se sente bem, e o seu desejo continua latente de uma Vontade que não se realiza. Já em Macabéa, há a prerrogativa da infância perdida, com brincadeiras que ela não podia participar porque sua tia não

permitia, precisava varrer a casa, trabalhar. Fora tratada com tanta severidade que lhe parecia o certo a ser feito, mas essa realidade lhe roubara a oportunidade de ser criança quando se era criança.

Então, na vida adulta a personagem, apenas na imaginação, sente saudade do que poderia ter sido e não foi. Visto que a vida adulta lhe cobrara coisas de adulta. A infância se foi. Todavia, cabe uma reflexão dos não-desejos de Macabéa, de sua inexpressividade enquanto posição diante da vida. A crítica volta-se para o olhar de S. M. sobre Macabéa como possibilidade do que ela poderia pensar, a tal ponto que essa perspectiva justificasse o mal-estar dele frente a personagem. Contudo, a intertextualidade marca a mesma ideia de construção e de sensações humanas, porém o contexto e os cenários são muito distintos.

Euclides da Cunha – *Os Sertões* - “O sertanejo é antes de tudo um forte”

Clarice Lispector – *A Hora da Estrela* - “O sertanejo é antes de tudo um paciente”

Euclides da Cunha percebe o sertanejo a partir de sua força de vida, como aquele que busca nas pequenas forças individuais e coletiva a esperança de luta que valha apenas. No entanto, nas personagens de Clarice, ‘o sertanejo é antes de tudo, paciente’. Macabéa é alagoana e Olímpio é de Recife, cidadãos nordestinos e a caracterização de Rodrigo/Lispector acerca de ambos é de um sertanejo paciente, em detrimento a inércia de Macabéa diante das situações adversas, a não-reação dela, o não-grito por si, o sentimento de culpa por tudo que acontece em relação ao outro e a si. Por outro lado, a percepção de paciência em Olímpio é no ato de esperar o momento oportuno de si dá bem na vida através do menor esforço. Essa alienação de ambos revela o não-ser internalizado nas personagens nordestina. Uma realidade para S. M. que em nada se aproximaria da mimese, mas dá vontade de ficção e da coragem da criação, que trata o plano do pensamento, renunciando tomar a palavra como representação. Deleuze e Guattari (1995), consolida essa ideia quando propõem que "escrever não tem a ver com significar, mas com agrimensurar, cartografar, mesmo que sejam regiões por vir" (p. 12). A escrituração desse olhar sobre a vida marca com grande destaque a emancipação da escritura feminina na literatura brasileira como escritos canônicos.

3.3 A luta por auto expressão

Desta feita, o ato de transformar a veracidade dos fatos em verdade, ou seja, de transformar aquilo que foi dito e feito das coisas é, entre outros, o compromisso maior de nossa faculdade de pensar.

Para Schopenhauer (2005), “Objeto algum alcançado pelo querer pode fornecer uma satisfação duradoura, sem fim, mas ela se assemelha sempre apenas a uma esmola atirada ao mendigo, que torna sua vida menos miserável hoje, para prolongar seu tormento amanhã” (p.266). É intrigante esta percepção do filósofo, porque nos dá de imediato a ideia de que estamos aquém de nossas atitudes em detrimentos ao que se vai alcançar como consequência de tal. Então, o fato de determinada ação ser analisadas como atitude positiva ou negativa, será questão específica de ponto de vista, logo de extrema subjetividade. Outrossim, para corroborar com essa temática Deleuze vai partir do pressuposto da aplicabilidade da múltipla ação no livro, sendo que

O livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida. Na verdade, não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele) (1995, p19).

Partido desta abordagem permite-se inferir o seguinte: pelo tempo em que o querer preenche a nossa consciência, pelo tempo em que estamos entregues ao ímpeto dos desejos com suas contínuas esperanças e temores, por conseguinte, pelo tempo em que somos sujeitos do querer, jamais obteremos felicidade duradoura ou a paz contínua, o que quer dizer que seremos sempre dependentes do desejo insaciável do que ainda não é ou estar para ser em mim.

E em essência é indiferente se perseguimos ou somos perseguidos, se tememos a desgraça ou almejamos o gozo: o cuidado pela Vontade sempre exigente, não importa em que figura, preenche e move continuamente a consciência. Sem tranquilidade, entretanto, nenhum bem-estar verdadeiro é possível. O sujeito do querer, conseqüentemente, está sempre atado à roda de Íxion⁸ que não cessa de girar, está sempre enchendo os tonéis das Danaides, é o eternamente sedento Tântalo. (SCHOPENHAUER, 2005, p.266)

Esta teoria concatena-se na prática do narrador/autor que busca não apenas se autoconhecer, mas se afirmar diante do desossosgo provocado pela protagonista

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo por sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu morreria simbolicamente todos os dias” (LISPECTOR_C, 1992, p. 36).

⁸ Na mitologia grega, Íxion tentou se envolver afetivamente com Hera, esposa de Zeus, e é por este condenado a girar eternamente numa roda flamejante. Tântalo desafiou a onisciência dos deuses, cozinhando o próprio filho e o servindo a eles; porém, descoberto em seu embuste, foi condenado a sede e fome eternas, no inferno pendurado num galho e tentando alcançar a água próxima que sempre se afasta, ou comer frutos de galhos sempre levados pelo vento. As Danaides, companheiras de infortúnio de Íxion e Tântalo, por terem assassinado os maridos, foram condenadas a encher d'água tonéis sem fundo. (N. T.)

Existe uma linha tênue que a medida do sofrimento de existir permite colocar à mão a escrita desse vazio, em um grau estético tão eminente que para o leitor chega a ser a história de si mesma, visto que somos parte dessa humanidade com sentimento de incompletude inerente. Daí uma das funções do gênio literário segundo Schopenhauer,

A essência do GÊNIO consiste justamente na capacidade preponderante para tal contemplação. Ora, visto que só o gênio é capaz de um esquecimento completo da própria pessoa e de suas relações, segue-se que a GENIALIDADE nada é senão a OBJETIVIDADE mais perfeita, ou seja, orientação objetiva do espírito, em oposição à subjetiva que vai de par com a própria pessoa, isto é, com a vontade. Por consequência, a genialidade é a capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva, de perder-se na intuição e afastar por inteiro dos olhos o conhecimento que existe originariamente apenas a serviço da Vontade- ou seja, de seu interesse, querer e fins -, fazendo assim a personalidade ausentar-se completamente por um tempo, restando apenas o PURO SUJEITO QUE CONHECE, claro olho cósmico. Tudo isso não por um instante, mas de maneira duradoura e com tanta clareza de consciência quanto for preciso para reproduzir o que foi apreendido numa arte planejada e, como diz Goethe, "fixar em pensamentos duradouros o que aparece oscilante no fenômeno (SCHOPENHAUER, 2005, p.254)"

Estes fenômenos dos quais são realizados as Vontades, são também entendidos por Sartre como "O inferno são os outros". Esta famosa frase escrita na peça "*Entre quatro paredes*" (1944), acontece com três personagens que atuam numa espécie de caos: Garcin, Estelle e Inês. Ele foi um covarde que queria ser herói; Estelle foi uma mulher ambiciosa, casou-se para ser bem-sucedida na vida; e a terceira, Inês, era sádica e se deleitava com o sofrimento alheio. Eles são condenados a rever suas histórias, suas imagens sem espelhos, mas sobretudo por meio dos olhos alheios e legitimados a avaliarem a imagem dos outros e, por esta razão, esse outro será para o eu julgado meu verdadeiro inferno. Talvez caiba ressaltar que a metáfora do espelho possa devolver-nos não o ser ideal, mas o real do qual não se quer aceitar na condição de ser-no-mundo.

Diante desse real, é natural que se sofra a dor e a frustração de si ver diferente daquilo que se imagina que é. Perpassando, assim, por uma relação radical que lida com autoconhecimento. O narrador-personagem, Rodrigo, passa por essa experiência do inferno desvelado por Macabéa. Ela que através do não-ser que o soca o estomago, metaforicamente falando, além do susto sentido pelo narrador que o faz encontrar a sua dor e descobrir qual é a verdade pulsante que o está fazendo pensar e repensar na condição de uma vivência alienante da vida ou da própria singularidade do sujeito.

Entende-se que o narrador, um homem, propositalmente escolhido para essa empreitada de contar a história de Macabéa, porque a narrativa especula que se contada por mulher, a mesma choraria piegas, sentimentalismo. Contudo, Rodrigo se apresenta atordoado, espantado, para essa árdua tarefa de falar sobre a nordestina, tanto que

procrastina um tempo relevante para começar a história. Um nítido conflito, visto do seu lugar de fala, burguês classe média, homem e possivelmente branco. Todavia, a personagem, Macabéa, o desinquieta a partir desse lugar desigual que legitima as injustiças sociais. Sendo ela, na contramão dele, mulher, pobre, com o mínimo de linguagem para as relações interpessoais, nordestina e assexuada. Pressupõe-se então, dessa maneira, que esse inferno mencionado por Sartre evocar uma reflexão sobre a identidade cultural em *A Hora da Estrela*. A partir do entendimento de que cultura é uma vivência que se pensa e repensa com o propósito de uma vida equilibrada.

Por fim, essa luta por auto expressão desencadeia uma ambiguidade de sujeito, ou seja, daquele que necessita falar nesta obra, pois o desassossegado, o importunado pelo outro que inferniza recai mais fortemente sobre Ricardo S. M. que em Macabéa.

3.4. Ambivalência do sentimento em Macabéa: amor e ódio

A história de Macabéa tem uma força imprevisível. Diante da inexpressividade da personagem e da sua invisibilidade social, ela conseguiu através da narrativa do Rodrigo reverberar seu estado de graça e a náusea desencadeada no narrador. Dito isso, é importante ressaltar da probabilidade indefensável, da atuação do saber feminino, que é um saber que compreende que a trama é feita de vazios, em que ao mesmo tempo que se faz se desfaz, como em Penélope⁹ na tessitura da colcha, e que portanto, há a presença da nudez inerente a essa textura. E essa é a mesma relação com a escrita. Para Deleuze,

Vale dizer que o sistema fasciculado não rompe verdadeiramente com o dualismo, com a complementaridade de um sujeito e de um objeto, de uma realidade natural e de uma realidade espiritual: a unidade não para de ser contrariada e impedida no objeto, enquanto que um novo tipo de unidade triunfa no sujeito. O mundo perdeu seu pivô, o sujeito não pode nem mesmo mais fazer dicotomia, mas acede a uma mais alta unidade, de ambivalência ou de sobre determinação, numa dimensão sempre suplementar àquela de seu objeto. O mundo tornou-se caos, mas o livro permanece sendo imagem do mundo, caosmo-radícula, em vez de cosmo-raiz. Estranha mistificação, esta do livro, que é tanto mais total quanto mais fragmentada (DELEUZE, 1995, p.19).

⁹ Na mitologia grega, Penélope era esposa de Ulisses, filha de Icarius e Peribéia. Esperou por Ulisses mais de vinte anos: antes, durante e depois da guerra de Tróia e mesmo sendo muito cortejada, nunca duvidou que seu esposo voltaria para ela. Conhecida por tecer de dia e desmanchar a tessitura à noite.

A situação da personagem de Macabéa marca os sete momentos de EXPLOSÕES indicando fatos como o nascimento à infância no sertão, a migração para o Rio de Janeiro, o emprego de datilografia, o namoro com Olímpio, o rompimento do namoro, a consulta à cartomante e a morte. Estes fatos não são apresentados de forma linear como se dá na trama convencional. Um propósito da autora. Contudo, remete ao número sete (7), perfeição, completude. Logo, Macabéa pode representar o momento de êxtase da escritura de Clarice Lispector reconhecida como grande literatura brasileira.

A história da protagonista é então desenvolvida aludindo ao seu passado e, surpreendentemente, caindo em digressões metalinguísticas. O narrador conversa com o leitor, atrasando assim o avançar da história e apresentando uma perspectiva de quem se irá falar, Macabéa. Esse recurso da digressão, segundo Lacan,

[...] Esta digressão não é aqui apenas uma convocação de princípios longinquamente endereçada aos que nos imputam ignorar a comunicação não-verbal: ao determinar o alcance do que o discurso repete, ela prepara a questão do que o sintoma repete [...] (LACAN, [1955]1998, p.21).

É evidente que o atraso do início da história, de acordo com Lacan, é uma demonstração de que para o narrador não importa o não entendimento dessa falta de linguagem, porém e para tanto, que se perceba os sintomas que estão por detrás dessas digressões – a angústia e o desassossego desencadeados no narrador a partir da “vida pequena” de Macabéa. Ela aparece nas ruas como que perdida, sem rumo, andando na feira de São Joaquim. Essa cena o impacta, e vem a necessidade dele de falar sobre ela. A procrastinação, não necessariamente, acontece por falta do que falar, mas porque é algo mais individual, do que o ato de falar do outro, ou seja, está ausência de algo tem prerrogativa maior no narrador do que em Macabéa. É possível inferir a ausência de direitos iguais, de um distanciamento tal que é capaz de esfria as relações humana e de uma impotência diante da vida para mudar a realidade.

Tudo em Macabéa é muito ordinário, porque não dizer, menor que o ordinário. Nasceu doente e seus pais queriam ter certeza que ela iria vingar, logo, só recebeu nome após um ano de idade, sua mãe a chamara de Macabéa, pela promessa feita à Nossa Senhora da Boa Morte. A propósito, teria Macabéa uma boa morte?

A princípio, as conversas com Olímpico se estabelece pela franca ignorância de Macabéa acerca do “saber” indagando com várias perguntas no sentido “do que quer dizer” a sua dúvida sobre o que ouviu no Rádio. Nesse sentido, reverbera Pierce (2005), que para ele não importa o sentido do que é dito, ou seja, não importa chegar à

significância dos objetos, mas ao questionamento do que “o que isto quer dizer?”. Assim sendo, Macabéa pergunta: “O que quer dizer eletrônico?”, “O que quer dizer cultura?”, “O que quer dizer renda per capita?”, “O que quer dizer rua Conde de Bonfim?”. Aparentemente pergunta simples, mas o que o autor quer dizer com isso transformar a questão em um cenário que revela a protagonista como um não-sujeito do seu destino, de seu tempo e do seu desejo, sendo apenas uma personagem automatizada, repetidora de palavras. Além de se referir a um questionamento alinhado com a própria teoria literária de Pierce que se auto questiona na obra, revela em Macabéa uma desigual relação social em todos os sentidos, deixando-a vulnerável e indiferente nas relações interpessoais.

Em se tratando do ser-para-morte, a narrativa antecipa as situações de morte de Macabéa, apresentando seu estado de ‘morrência’ cotidiana e alienada. A personagem é caracterizada por um não-saber que precede a fase de uma construção e consciência humana: “A maior parte do tempo tinha sem saber o vazio que enche a alma dos santos. Ela era santa? Ao que parece. Não sabia que meditava pois não sabia o que queria dizer a palavra” (LISPECTOR_C, 1992, P. 54). Um modo relutante que a coloca nessa camada de existência tola, sem utilidade. Outra situação é a da cartomante que lhe conta sobre o atropelamento que vai acontecer com a menina que acaba de sair do seu consultório. E sobre ela, Macabéa, revela maravilhas - “Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida” (LISPECTOR_C, p.98). Revelara-lhe que conheceria um homem bonito de olhos claros, estrangeiro e rico, não seria mais despedida do emprego, entre outras maravilhas. Foram tantas boas notícias que até teve coragem em sentir esperança.

Há, nesse sentido, há a ironia quanto a abordagem do saber, acerca da cartomante que nada adivinhou/sabia e de Macabéa que ao pensar que agora sabia algo de si, finda-se em si mesma com a chegada da morte, pelo atropelamento. Estabelecendo nesse momento o vislumbrar de um futuro positivo de si mesma. Ao sair do consultório da cartomante, acontece o inesperado encontro com a morte. Sua hora, *A Hora da Estrela*. Neste momento, Macabéa torna-se estrela e mulher. “Algumas pessoas brotavam no beco não se sabe de onde e haviam se agrupado em torno de Macabéa sem nada fazer assim como antes pessoas nada haviam feito por ela, só que agora pelo menos a expiam, o que lhe dava uma existência” (Ibidem, p. 100). Estrela com direito a plateia e música ao violino que tocavam na esquina. “Só agora entendi e só agora brotou-se-me o sentido secreto: o violino é um aviso. Sei que quando eu morrer vou ouvir o violino do homem e pedirei música, música, música” (Ibidem, p. 101)

Outra ironia da autora acerca do conceito de literatura feminina, quando questiona a dicotomia masculino/feminino, colocando a relação entre Macabéa e Olímpio ou Macabéa e o narrador. Assim como não há junção carnal de Olímpio e Macabéa, não há junção de coisa e palavra. Macabéa e Olímpio é um casal de namodo marcado pela negatividade do vazio. Outrossim, é o olhar do narrador que vai moldando Macabéa naquilo que ela não diz. E é nesse combate das palavras ainda não ditas em detrimento das palavras já ditas que se permite a ruptura do horizonte dado, permite que o sujeito se invente de outra maneira, que o eu seja outro. Lacan, in *Homem*, afirma: “a palavra nunca nomeia absolutamente o ser, a Coisa permanece aquilo ‘que se cala’¹⁰ e a parte que resta ao significante é criar e recriar-se” (2012, p.122).

Assim, não sendo possível acessar completamente ao ser, Rodrigo faz tentativas em captar através do significante, o ser Macabéa. Que para tanto é uma relação que envolve mais de si do que do outro. Ele afirma: “Eu poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a menina-infante, mas quero o pior: a vida. Os que me lerem, assim, levem um soco no estomago para ver se é bom. A vida é um soco no estomago” (LISPECTOR_C, 1992, p. 102). A sua realidade era essa, a de ter levado um soco no estomago pela vida de Macabéa.

Ao escolher um narrador homem para contrapor à “pieguice” da mulher. Clarice propõe a dissimulação do narrador sendo homem, porém, mulher. Estabelecendo uma subversão do sistema por representatividade transvertida de uma essência feminina que inaugura um novo olhar estético sobre o que já era, ou seja, do prisma que legitima o ser não pelo que é dito, mas por quem diz. Portanto, Rodrigo – narrador/personagem/autor¹¹ é uma estrutura de ruptura. E a ironia de Clarice Lispector não poderia ser maior, pois é um exemplo da maturidade e ausência de “pieguice” na literatura brasileira feminina moderna. Rodrigo S. M. representa a escritora a quem pertence a paixão da existência e da linguagem, Clarice Lispector. Além de questões acerca do indivíduo consigo mesmo, trata também de denunciar realidades injusta como a que vive Macabéa, não nela mesma, mas nele que se espelha através dela, ou seja, anuncia e denuncia através da palavra. Ele ainda serve de instrumento para Lispector criticar ironicamente o escritor burguês que defende a necessidade da literatura engajada.

¹⁰ J. Lacan, *Le séminaire, livre VII*, p.72.

¹¹ Como dizem Campedelli & Abdalla Jr., trata-se de um narrador “majestático e presente em todo o texto, moldando a personagem à sua imagem e solidão.”, in Clarice Lispector, 1982, p.92

Há um equívoco enorme pensar em Clarice Lispector como uma autora que ignora o problema social que Macabéa, muito bem, simboliza, para tanto, assim afirma:

Desde que me conheço o fato social teve em mim importância maior do que qualquer outro: em Recife os mocambos foram a primeira verdade para mim. Muito antes de sentir "arte", senti a beleza da luta. O problema de justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele—e, sem me surpreender, não consigo escrever. ... Na verdade sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos {SELECTA, XIX).

Para Lispector a literatura na qualidade de obra de arte verdadeira é, naturalmente, "engajada". Através de Rodrigo S. M., a autora critica também a tradição literária centrada no falo, aquela que defende uma supremacia masculina, etimologicamente chamada de falocêntrica, a que vê na escritura feminina uma literatura menor. Em *A Hora da Estrela* o narrador/escritor/personagem, supera em representação essa supremacia hegemônica e assim chega à obra uma significativa e próspera crítica, a partir da simplicidade da linguagem e da profundidade percorrida e representada por Rodrigo acerca da alienação de Macabéa.

A escrita com essa envergadura não poderia deixar de tratar da complexidade e importância inerente a vida no seu mais intrínseco significado não prerrogativa mente de determinado gênero/estilo narrativo. Assim, a escrita talvez fosse capaz nesse jogo em que encenam a autora, o narrador e a personagem, inserindo-se no interior de um território imaginário, todavia sempre significado pelo simbólico. Segundo Deleuze, a desterritorialização em relação a reterritorialização são duas constantes em processo perpétuo de ramificações, ou seja, estão presos um ao outro.

A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. Poder-se-ia dizer que a orquídea imita a vespa cuja imagem reproduz de maneira significativa (mimese, mimetismo, fingimento, etc.) Mas isto é somente verdade no nível dos estratos — paralelismo entre dois estratos determinados cuja organização vegetal sobre um deles imita uma organização animal sobre o outro. Ao mesmo tempo trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa, cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe. (1995, p. 18)

Essa analogia é de uma capacidade fantástica de abranger a obra de Clarice a partir de seus escritos através de uma linguagem capaz de se mobilizar em universos tão

distintos, provocando o que é visto como fracasso de linguagem como um processo incrível de desvelar o ser pela linguagem, na linguagem, ainda que seja ela, a linguagem do silêncio. Clarice não consegue traduzir por meio de palavras, mas pelo silêncio.

Desse modo, pode-se dizer que nas não coincidências do dizer da escritora e na falha de sua construção ancorada na linguagem, encontra-se um sujeito que não coincidente consigo mesmo, uma não relação entre as palavras e as coisas, entre as palavras e elas mesmas, nesses intervalos do discurso é que reside a contrapartida de outro tipo de experiência, que nos afeta, que nos passa, ou nos toca e ao passar-nos, nos forma ou nos transforma.

Outrossim, desse ser-sujeito de interação há sempre o dever de outro sujeito, ser que reterritorializado depois de sofrer a desterritorialização em um processo contínuo e perpétuo para a formação do ser-no-mundo capaz de intervir nos devires do outro como construção de seres mais autênticos, garantido, também, a posteridade humana na sua perpetuação enquanto raça.

Para tanto, a linguagem é o fator que conduzira o ser para que no revezamento de si ser ou não, no intervalo de todo esse movimento de perceber-se sujeito na resignificação da essência através da linguagem. Presume-se aí a ambivalência de Macabéa, entre o sentimento de amor e ódio despertado por aqueles que a leem em escritos tão intensos e difíceis de serem penetrados por leitores que chegam armados,

A partir da epígrafe introdutória deste capítulo, Corraza ao referenciar a escrita não como algo que chega ao leitor de qualquer forma, mas como metáfora do fio condutor de energia que carrega não diretamente o objeto esperado pelo consumidor, mas, como um dos principais condutores dessa energia. Assim, a escritura também é um dos meios mais eficiente para perpetua a escrita. Logo, em *A Hora da Estrela* a escritura não apenas releva o quê de cada personagem, o como a narrativa é feita, a metanarrativa, mas sobretudo ela traz à tona a crítica sobre o todo que esta estrutura narrativa quer dizer.

A partir do grau mais elevado da energia em potência, pressupõe salientar o que quer dizer uma narrativa que busca desvelar as formas de ser no mundo, incluindo os que não são, porém, não por si mesmo, mas por aqueles que são despertados da condição do ser em sua totalidade, ou na sua carência em ser. Visto que o saber dá a ilusão de uma compreensão universal do ser-no-mundo. Embora, a não totalidade significa o pendente do poder ser. Inversamente a isso, o ente que ocupa o espaço do não-ser-no-mundo, aqui referenciada como Macabéa, mesmo que ainda existindo, nada possui diante de si.

Heidegger vai usar a metáfora ‘feche para balanço’ todo preceder se a ela ainda determinará seu ser.

Contudo, a questão ontológica-existencial em *A Hora da Estrela* se esbarra, sobretudo, no que tange a linguagem. Rodrigo atribui a Macabéa predicados de valor de que ela não é capaz de assegurar em nada uma nova perspectiva sobre o ser, mas apenas pressupõe que é um modo de si ser como tal. Se para Heidegger, a linguagem é a realização do ser-no-mundo, ser-para-o-outro e o ser-para-a-morte, é essa estrutura que irá equilibra os seres humanos.

Todavia, a percepção que se tem na mesma linha do que isso quer dizer, ideia reverberada por Pierce, é de que os personagens, em primeiro lugar, Macabéa, sendo a representação de ser-no-mundo, por simplesmente ter sido dada ‘dentro’ de um tempo espaço na mesma medida que se dá em uma categoria daqueles entes que não estão dotado do medo de ser um não-ser. É assim que Macabéa se apresenta como uma consequência inata de um sistema inoperante acerca das questões sociais. Macabéa é a representação do ser alienação por completo e não há culpabilidade por isso, “ela, até, pensa que é feliz”. Por outro lado, ela é como a botânica das plantas – subsiste implicitamente. Essa é uma compreensão da filosofia da vida, com a pendencia de não se questionar sobre a própria vida como um modo de ser, mas aceitando-a. Entretanto, na contramão da não aceitação Heidegger concebe acerca do conhecer, a seguinte ideia

Todavia, não é o conhecimento quem cria pela primeira vez um ‘commercium’ do sujeito com um mundo e nem este commercium surge de uma ação exercida pelo mundo sobre o sujeito. Conhecer, ao contrário, é um modo da presença fundado o ser-no-mundo. É por isso também que, como constituição fundamental, o ser-no-mundo requer uma interpretação preliminar. (2005, p.102)

Para tanto, pode-se intuir que o narrador, Rodrigo, representa uma parcela da sociedade que resolve no domínio imaginário as contradições e conflitos que não consegue superar na vida real. O ato de interpretar a vida de Macabéa é uma previsão, estabelecida pelo modo de ser de quem conhece e não do ser conhecido.

Para Heidegger, o fundamento ontológico-existencial da linguagem é o discurso. Essa temática na perspectiva de análise fenomenológica propõe do ponto de vista existencial que o discurso é igualmente originário à disposição e à compreensão. A disposição aqui é entendida, como em Heidegger, a saber, é o estado de humor, na sua forma mais variada e diária de se apresentar no ser. “Ele não vem de ‘fora’ nem de ‘dentro’. Cresce a partir de si mesmo como modo de ser-no-mundo” (p 191). Macabéa

vive um cotidiano do modo mais indiferente e inocente, o ser da presença dela se irrompe em nudez. O estado de humor da personagem é apático. De forma que se é dado como originário de mundo, passa-se de uma delimitação negativa da disposição para uma compreensão positiva de seu caráter de abertura do ser-no-mundo para sua totalidade, não no que se é, mas naquilo que ela não é. O que revela, agudamente, da personagem sua inexpressividade confirmada pelo não-ser-no-mundo.

Assim, a disposição é um modo existencial básico em que a presença é o sua prévia. Logo, o estado de humor pode ser atribuído, com bastante coerência, como constitutividade do ser de Macabéa.

Por sua vez, a compreensão, aqui também, entendida a partir do conceito heideggeriano de maneira igualmente originária, a compreensão também constitui o ser. A interpretação dessa compreensão mostra que esse movimento é concebido como modo fundamental do ser da presença, ou seja, é a abertura de compreensão, a significância que nela se funda, logo, é um ente em pleno jogo de existir.

A dinâmica desse jogo perpassa pelo discurso que é a própria articulação dessa compreensibilidade, sendo base de toda interpretação. Por conseguinte, é o sentido que irá ser articulado na interpretação através do discurso, que por sua vez se materializa na linguagem pronunciada. De acordo com Pêcheux a compreensão da linguagem é dada na materialização ideologia, tendo assim, a ideologia sua manifestação por meio da linguagem. Macabéa possui um caráter de pronunciamento. Sua linguagem discursiva é a escuta e o silêncio. O ser-no-mundo da personagem se pronuncia e isso ocorre porque a sua presença, o seu ser-no-mundo já se acha fora dele. É, justamente, este estar fora que pronuncia na própria Macabéa e é interpretado por Rodrigo. Segundo Heidegger (2005), “Toda interpretação, ademais, se move na estrutura previa já caracterizada” (p. 209).

Dessa forma, a crítica do filósofo contingencia para a tal verdade alcançada que

Validade significa agora constringência, ‘validade universal’. Se ainda se defende uma epistemologia ‘crítica’ para tal o sujeito propriamente ‘não sai de si’ para alcançar o objeto, então, nesse caso, a validade como objetividade, a validade do objeto, funda-se na existência válida do sentido verdadeiro” (2005, p. 214)

A escuta de Macabéa não é recíproca, pois ninguém a ouvia, logo o ser-com que se dá na relação com o outro, lhe era privado. Paradoxalmente, para sua condição de ser-no-mundo restava-lhe apenas o ouvir, pois o escutar pressupõe compreender. Seus questionamentos eram uma forma de interação por parte de si mesma, porque dos outros ela era rejeitada. Observe o diálogo como o suposto namorado, Olímpio:

Sentavam-se no que é de graça: banco da praça pública. E ali acomodados, nada os distinguia do resto do nada. Para a glória de Deus.

Ele: -Pois é.

Ela: - Pois é o quê?

Ele: - Eu só disse pois é!

Ela: - Mas “pois, é” o quê?

Ele: - Melhor mudar de conversa porque você não me entende.

Ela: - Entender o quê?

Ele: - Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!

Ela: - Falar então de quê?

Ele: - Por exemplo, de você.

Ela: - Eu!?

Ele: - Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.

Ela: - Desculpe mas não acho que sou muito gente.

Ele: - Mas todo mundo é gente, meu Deus!

Ela: - É que não me habituei.

Ele: - Não se habituou com quê?

Ela: - Ah, não sei explicar.

Ele: - E então?

Ela: - Então o quê?

Ele: - Olhe, eu vou embora porque você é impossível!

Ela: - É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?

Ela: - pare de falar porque você só diz besteira! Diga o que é do seu agrado

Ela: - Acho que não sei dizer. (LISPECTOR_C, 1992, P.65)

Essas tentativas frustradas lhe geravam mais afastamentos dos outros. Todavia, ela tenta desenvolver uma proximidade com o referido namorado através da linguagem, porém seu silêncio a antecede, o que pode parecer uma abstração a princípio, mas é uma relação constante do ser-no-mundo passando necessariamente pelo silêncio.

É, surpreendentemente, o silêncio recai sobre Macabéa na sua constituição primeira, uma vez que possui fundamento existencial por estar-no-mundo. Segundo Heidegger a definição acerca do ato de silenciar pressupõe

Silenciar em sentido próprio só é possível num discurso autêntico. Para poder silenciar, a presença deve ter algo a dizer, isto é, deve dispor de uma abertura própria e rica de si mesma. Pois só então é que o estar em silêncio se revela e, assim, abafa a ‘falação’. Como modo de discurso, o estar em silêncio articula tão originalmente a compreensibilidade da presença que dele provém o verdadeiro poder ouvir e a convivência transparente. (2005, p.224)

Equivale dizer que a presença de Macabéa possui uma linguagem que diz claramente da constituição social do seu não-ser apresentado na obra, como um não-ser que diz mais do outro do que de si mesmo. Frente sua história de vida apresentada na obra, ela é em todo momento recolocada em espaços de delimitação desde a infância. O que supostamente espera que se passa pelos anais da crítica como um projeto de denuncia social/humana através de uma comunicabilidade da verdade, de uma linguagem complexa

e simples, em si tratando de uma projeção da trama acerca do ser em existência. O que, inexoravelmente, só poderia tornar-se em meta explícita do discurso estético.

Nessa medida, é uma perspectiva de imanência nos escritos de Clarice Lispector. Ademais, outra abordagem relevante acerca da ambivalência dos sentimentos de Rodrigo é a partir da afirmação na obra

Quisera eu tanto que ela abrisse a boca e dissesse:

- Eu sou sozinha no mundo e não acredito em ninguém, todos mentem, às vezes até na hora do amor, eu não acho que um ser fale com o outro, a verdade só me vem quando eu estou sozinha. [...] (Vejo que tentei dar a Maca uma situação minha: eu preciso de algumas horas de solidão por dia senão 'me muelo') (LISPECTORc, 1992, p.86,87)

Rosenfeld, (1976) in Martins afirma “uma visão mais profunda da realidade é incorporada à forma total de obra” (p.81), assim, essa visão mais apurada da vida, da realidade que vai além do senso comum, é como fazer parte do intrínseco da obra, tornando-a bastante relevante no que tange a questão da estética. E é nessa perspectiva que Rodrigo faz a busca de si mesmo, na contramão de negar a palavra à Macabéa, ele vai se humanizando enquanto narrador onisciente que descreve a vida degradante e o sentimento de Macabéa, quando na verdade fala de si mesmo, questionando o posicionamento do homem moderno no mundo através da observação enquanto narrador. Uma analogia de como o homem moderno observa os outros homens a sua volta e os define a partir do que ele vê superficialmente. De modo que, o que o observador diz tende a falar mais de si do que propriamente do outro, ou da coisa observada

Como foi fundamentado nesta dissertação a partir das ideias de Heidegger, a consolidação do sujeito passa necessariamente pela linguagem, em que toda relação dialética vai estabelecendo o equilíbrio do ser a partir da consciência de si ser-no-mundo e ser sendo para com o outro, visto que é nesse ser-com que se vai construindo o sujeito como histórico relacional. Percebe-se que na obra *A Hora da Estrela* é notório a falta de linguagem na personagem Macabéa, que pode ser lida como um silêncio construído pelo sistema e que nem por se tratar de silêncio deixa de dizer algo. Há nessa falta de linguagem uma denúncia de um sistema desigual que marginalizar a mulher, o pobre, o nordestino no que tange a direitos básicos.

O real pensamento de Macabéa é profundamente solitário. Sua tentativa de agrupamento, de juntar-se a alguém, revela a sua não singularidade de sujeito, por não saber, apenas replicar. Não há na personagem um desenvolvimento real de ideia que se compõe, que faz um movimento dialético de tese e antítese para criar uma ideia nova.

O jogo dialético do narrador é uma repetição neurótica do espelho que vai replicando no reflexo lógico de identificação com base na alienação. É uma defesa profunda para essa angustia de uma certa solidão. Porque o narrador em si não se sustenta na condição humana de estar só. Essa frustração do narrador/personagem desencadeia uma enorme necessidade de falar de Macabéa, mesmo sem a conhecer, visto que há uma ausência em si mesmo que questiona no fundo essa relação radical consigo mesmo na luta pelo autoconhecimento. Rodrigo se percebe diferente da protagonista que metaforicamente se torna um espelho no qual ele se vê diferente daquilo que ele mesmo se imagina que era, ou seja, Macabéa devolve a Rodrigo não o ser ideal, mas o ser revelado pela Vontade. Vontade essa reverberada por Schopenhauer, que afirma nunca ser totalmente satisfeita e tão pouco desvencilhada do ser humano, a não ser que o mesmo busque a consciência de si ter essa vontade, e assim, possa equilibrá-la e não se tornar sujeito dependente dela, visto que ela (vontade) é inesgotável.

Na outra mão, o prazer da obra *H. E.* não é se deparar com a miserabilidade de Macabéa, até porque esse gozo cabe aos que não descobriram a verdadeira essência do que é ser-no-mundo, ou até mesmo do prazer equivalente ao aspecto estético da narrativa, mas é acompanhar a tessitura do texto e perceber o espelho que a vida de ‘Maca’ oferece para que a Vontade a ser despertada no humano possa impulsioná-lo a buscar a essência, no seu sentido primeiro e assim poder encontrar uma forma de vida mais saudável, consciente de onde se veio, quem se é, onde se está e para onde se quer ir.

Nessa dinâmica, a obra *A Hora da Estrela* é erguida a partir desse jogo de repetições que conquista o leitor e o leva às entranhas da narrativa enquanto processo de construção criativa que trata da metanarrativa, isto é, de uma narrativa que germina sobre si mesmo e discute a situação social do próprio sistema, ficando para o leitor um processo acessível do ato de criar. É satisfatório perceber a composição da obra se apresentando com esta dupla faceta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até cortar os próprios defeitos pode ser perigoso. Nunca se sabe qual é o defeito que sustenta nosso edifício interior. (LISPECTOR, 2015)

Para proceder a síntese conclusiva da escrituração da escrita dos três romances de Clarice Lispector – *Perto do Coração Selagem* (P. C. S.); *A Paixão Segundo G.H.* (P. S. G. H.) e a *Hora da Estrela* (H. E.) perpassa pela leitura desta dissertação com perspectivas substancialmente filosóficas e uma visão metafísica que antecipa o modo de ser do homem e do mundo moderno. Nesse sentido, as escrituras foram conduzindo as obras na direção de encontrar os métodos mais adequados à sua natureza de objeto estético-literário, como uma espécie de realidade ambígua que se fecha numa obra e, ao mesmo tempo, se abre para o universo de uma cultura e para o imaginário de um leitor teoricamente definido, mas ainda assim, aberto ao conjunto de possibilidades infinita a partir de suas expectativas.

Contudo, Clarice Lispector se utiliza da linguagem escrita com o objetivo de construir o sujeito que não coincide consigo mesmo e nessa relação entre palavra e coisa há um intervalo, um silêncio em que reside, extraordinariamente, o discurso. Embora aspire uma abstração de ideias, mas o silêncio é, nas obras, entendido como uma constante necessária à constituição do ser-no-mundo, do ser-para-o-outro e do ser-para-a-morte, o que implicar dizer construir o homem desde de dentro, desde a essência com a consciência de que se é.

P. C. S. carrega uma particularidade em relação as outras duas obras de narrativa polifônica e ordem cronológica, de certa medida a H. E., também, reflete essa polifonia quando apresenta o homem fragmentado sendo representado pela voz narrador. Em outra medida, P. S. G. H. assume-se como narrativa univocal, em que a personagem G. H. é memória de si mesma, na busca de organizar seu mundo interior, revelando-o com sua própria linguagem, embora essa revelar se dê pela travessia do avesso, do caminho já caminhado, desconstruindo um vida completa constituída e se identificando de forma tão absoluta com o não-eu. Essa consciência de G. H. de um eu dissolvido, resvala no eu sem voz narrativa, pois isso afirma: “[...] como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é, e eu não entendo o que digo”. (LISPECTOR_c 1994, p. 183) Daí a consciência da autora de que a criação é a luta com a linguagem e, também, com fundamentação da angústia no ato de criar a partir de tema que se constitui como uma constante evolutiva na vida do homem moderno que se perde de si mesmo.

As três obras se correlacionam nesse sentido, com ênfase no desenvolvimento do ser e dos princípios estéticos. Observa-se a partir de P. C. S. / P. S. G. H. / H. E., que a autora alcança um crescente que marca a busca da essência do ser, frente a essa constante do desencontro/encontro do ser consigo mesmo e com o outro. Por vez, a linguagem na condição de recurso para esta realização de encontro, transforma o ser na medida em que a linguagem utilizada pela autora revela a própria manifestação do ser. De modo que, o encontro do ser com sua linguagem o eleva à própria plenitude existencial. Joana aprendi a ser apenas pela linguagem depois de um processo do narrador ascender-lhe a essa condição, logo, Joana não é nada, como afirma Martins (1988) “Ela é a definição do homem contemporâneo, angustiado, pois é inquiridor da incoerência existencial e, no entanto, no processo da enunciação sua voz revigora, amadurece e equilibra-se à do narrador que a sustentava” (p. 34); G. H. retrocede o ser-objeto ao ser de essência, esvaziando-se através de um fluxo de consciência, chegando as vias de se curvar ao nada, ao neutro, uma travessia para a transcendência, e Macabéa é um não-ser conformada com sua condição, porém representada pelo discurso do outro que lhe dá voz, não a dela, mas o que ela não tem. Macabéa é a existência sem autenticidade. Portanto, é válido ressaltar, que as três obras mostram o sujeito no seu processo individual e coletivo de ser em um tempo e lugar na e através da linguagem, reverberado por Heidegger e sob as complexidades do mundo como vontade e representação desse mesmo sujeito, por Schopenhauer.

Todavia, a Literatura com todas as suas manifestações de linguagem e de metalinguagem busca a univocidade, mas não consegue se isentar do fascínio artístico da escrita que mostra a ambiguidade de uma ruptura entre o social e o individual e em Clarice Lispector, finalmente, a plena autonomia da linguagem feminina, a partir da Filosofia do existencialismo e da composição, em que é mostrado o passo a passo da construção de sua escritura, além de tratar do raciocínio, da lógica do discurso e da verossimilhança.

De modo que foi interessante percorrer a literatura Clariceana, nestas obras, é revelar ontologicamente as modificações que se vai produzindo na maneira de pensar o ser, na qualidade de tema, descoberto pela linguagem como recurso próprio da literatura, na sua metalinguagem e nas manifestações teóricas possíveis dentro do próprio tema.

REFERÊNCIAS

- A BIBLIA SAGRADA. Tradução de Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin. São Paulo. Editora Paulus – 1990. 1540 p. *Velho Testamento e Novo Testamento*.
- ARENDRT, Hannah. 1906 – 1975. *A Condição Humana* / Hannah Arendt: tradução de Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. – 10. Ed. – rio de Janeiro, 2007
- BALSEBRE, Armand. A Linguagem Radiofônica. In: *Teorias do Rádio – textos e contextos - Volume 1*. Org. Eduardo Meditsch. Florianópolis: Insular, 2005.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem – Poema Pneumotórax*. Rio de Janeiro, 1930.
- BARTHES, Roland, 1915 -1980. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III/Roland Barthes*; tradução de Léa Novais. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____, *O grau zero da escritura*; tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo, Cultrix 1971.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BLOOM, Harold. Orlando de Virginia Woolf: feminismo como amor à leitura. In: _____. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. P.416-417.
- BOFF, Leonardo. *Ética*; Revista; 1986
- BORBA, Francisco S. *Dicionário Unesp de português contemporâneo* / Francisco S. Borba, Colaboradores Beatriz Nunes de Oliveira Longo, Maria Helena de Moura Neves, Marina Bortolotti Bazzoli e Sebastião Expedito Ignácio. – Curitiba: Piá, 2011.
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*; tradução de Valerie Rumjanek. – Rio de Janeiro: Record, 1996.
- CORAZZA, Sandra Mara. *Artistagens: filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*, 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, v. 1
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34, v.1. 1995.
- ECO, Umberto. *Introdução à segunda Edição*. In: *Obra Aberta*, 1988.
- FERNANDES, José. *Linguagem caótica e existência – Miguel Jorge: 20 anos de literatura*. Goiânia, O Popular, 1985, p. 29 – 31.
- HEGEL, Georg W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 2008.

- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo I e II*. Tradução de Maria Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1988 – 1989.
- _____. *O que é metafísica?* Tradução por Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969. 82 p.
- _____. *Logos* (Heráclito, Fragmento 50). Trad. Ernildo Stein. In: Os Pré-socráticos. São Paulo: Abril Cultural, 1973a. p. 117-29. (Os Pensadores).
- _____. *Sobre o humanismo*. Tradução Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. 1967
- HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do Silêncio e da Letra – traços da autora Clarice Lispector*. (Bomtempo, 2012)
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem: romance / Clarice Lispector*. – Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A Paixão segundo G.H./Clarice Lispector*. – 16ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1994.
- _____. *A Hora da Estrela/Clarice Lispector*. – 16ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1992.
- _____. ‘Carta’, em “*Correspondências*”, de Clarice Lispector. [Organização: Teresa Montero]. 1ª ed., – Rio de Janeiro: Rocco, 2015.
- MARTINS, Maria Terezinha. *O ser do narrador nos Romances de Clarice Lispector*. Goiânia, Cerne, 1988
- MORUS, Thomas. *Utopia / Thomas More*; Prefácio: João Almino; Tradução: Anah de Melo Franco. - Brasília: Editora Universidade de Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004.
- ORLANDI, E. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: No movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- PECHÊUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. São Paulo: Pontes, 2002.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. O discurso e o excesso de significação. Tradução – Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- RODRIGUES, Maria Aparecida. *Angústia selvagem: filosofia da linguagem e fluxo da consciência em Angústia, Graciliano Ramos e Perto do coração selvagem, de Clarice Lispector / Maria Aparecida Rodrigues*. 2. edição. – Goiânia: Kelps, 2011

SÁ, Olga. *A travessia do oposto*. São Paulo: Anna Blume, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2011

_____, O existencialismo é o humanismo. In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1987.

_____, *O Ser e o nada*. Ensaio de Ontologia Fenomenológica. Editora Vozes, Petrópolis. 1943.

SCHOPENHAUER, Arthur, 1788-1860 - *O Mundo como Vontade e como Representação*, 1º tomo / Arthur Schopenhauer; tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. -São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VIEIRA, Telma Maria. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo: Anna Blume, 2004.

WALDMAN, Berta. "Armadilha para o Real: (Uma leitura de A Hora da Estrela, de Clarice Lispector)." In: *Ficção em Debate e Outros Temas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.