

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
MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

MARCIA MENDONÇA SOUSA

ENTRE CORPO E ARTE: A TRAVESSIA EM *PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

GOIÂNIA

2018

MARCIA MENDONÇA SOUSA

ENTRE CORPO E ARTE: A TRAVESSIA EM *PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima

Goiânia

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Goiás

S725e

Sousa, Marcia Mendonça

Entre Corpo e Arte: A Travessia em Paixão

Segundo G.H./ Marcia Mendonça Sousa. -- 2018.

108 f.; il.

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2018

Inclui referências f. 106-108

1. Lispector, Clarice, 1925-1977 - Crítica e interpretação.
2. Literatura brasileira - Romance - Crítica e interpretação.
3. Corpo e alma na literatura. 4. Comunicação escrita.
5. Arte e literatura. I.Lima, Maria de Fátima Gonçalves. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(81)-31.09(043)

ENTRE CORPO E ARTE: A TRAVESSIA EM PAIXÃO SEGUNDO GH

Dissertação aprovada em 25 de junho de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



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



Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia
UnB / Examinador Externo



Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás / Examinadora Interna

Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira
UNIALFA / Examinadora Externa Suplente

Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Examinador Interno Suplente

Com carinho para

Caio Henrique, como incentivo! O show não pode parar, filho!

Clarice Soares Mendonça, como realização do seu grande sonho de ter saído da roça para ter uma filha estudada. Obrigada, mãe! Minha musa!

José Mendonça Filho, como gratidão: pelas colheradas de massa que ergueram nossa vida. Obrigada, pai!

Meus irmãos, meus amigos, minhas amigas, meus sobrinhos, minha grande família: meu álibi!

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, que me incentivou e foi sempre presente, fazendo dos momentos difíceis um grande aprendizado, provando mais uma vez que quando se quer algo, mesmo que seja difícil e angustiante, é possível chegar à conquista. Minha eterna admiração pela sabedoria, pelo carinho e companheirismo.

Aos professores do Programa de Mestrado em Literatura e Crítica Literária da PUC-Goiás, pelas aulas e orientações, em especial à Professora Maria Teresinha Martins, por ser uma mulher linda e forte, pelos livros emprestados, pela gentileza ao me receber em sua linda casa. À Professora Maria Aparecida Rodrigues, por ter um olhar crítico e um coração carinhoso. À Professora Lacy Guaraciaba Machado, pelo carinho e atenção de sempre! A todas, pelo exemplo de sabedoria e inspiração. Minha gratidão eterna!

Aos meus professores e amigos da UFG, que me ensinaram que é preciso ter fé para vencer os obstáculos. Professor Rogério, Agostinho, Tânia, meus agradecimentos: sou muito mais forte do que eu pensava.

Professora Silvia Braggio, da UFG, obrigada por existir e por acreditar no potencial daquela aluna tímida de 2004. Enquanto todos me silenciavam, ela quis me ouvir.

Aos meus colegas de trabalho do Colégio Estadual de Tempo Integral Joaquim Edson de Camargo, especialmente para a diretora Rosângela Maria do Carmo, pelo apoio, carinho e companheirismo.

Aos meus amigos da Seduce-GO, pelo compromisso e pela parceria, dando-me suporte sempre que necessário, especialmente para Raquel Teixeira, Ralph Waldo Rangel, Marcelo Gerônimo, Marcos das Neves, Marcelo Ferreira, Marcia Carvalho, Lucemeire Monteiro, Julyene Costa, Edna Faria e tantos outros que me apoiaram e acreditaram que este sonho se tornaria realidade.

Aos colegas da turma do Mestrado de 2016/2017, por partilharem comigo o saber e a amizade. Levarei cada um no coração por toda a vida.

Ao meu amigo Leider Souza Alvarenga.

Aos meus alunos, pela compreensão, torcida e inspiração.

Às minhas amigas: Marisa Sousa Soares, Marly Sousa Soares, Welida Almeida dos Santos, Anna Paula de Oliveira, Keila dos Santos, Weslaine Moreira Neves, Adriana Cândido e Raquel Mendonça.

À Vila Pedroso, lugar onde nasci e me criei: vida difícil, muita pobreza na década de 1990, mas muito amor no coração e vontade de vencer na vida.

À vó Francisca, que antes de partir para um plano superior segurou minha mão e disse que eu ia conseguir! Obrigada, vó, queria que você pudesse ver isso!

Aos meus pais, que, apesar das dificuldades inerentes à vida, me ensinaram que transcender é o melhor caminho para suportar a existência.

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

RESUMO

Este estudo propõe uma análise comparativa da obra *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, cuja travessia entre o corpo e a arte revelam desdobramentos do ser perante o devir, que, para existir e autoafimar-se, o ser deve fugir do silêncio e pronunciar-se com autenticidade, já que quem se cala está mais próximo do anonimato e não possui identidade, propriedade. Por isso, procuramos explorar, na narrativa, a construção do ser que está inerente à formação e à manifestação da sua expressividade. A mudez é a revelação da fragilidade, a fragmentação angustiante e inquietante dos corpos em interação. Através da linguagem, os corpos podem interagir, estranhando-se, desconstruindo-se e reconstruindo-se perante o inusitado. A linguagem emudecida de G.H. manifesta uma não existência, um anonimato que, frente ao devir, inquieta-se, revela as dores de ser e de definir-se. Frente aos acontecidos cotidianos e banais, a arte literária atribui uma nova configuração ao objeto e essa nova iluminação súbita na consciência dos figurantes permite novos *insights* perante a vida, uma espécie de epifania. Nessa travessia, este estudo procura analisar a travessia entre o corpo e a arte, promovendo diálogos, que vão desautomatizando a imagem do humano convencional, desobjetificando o ser e revelando seu lado componente, actante e obra de arte, pois o corpo linguagem é captado através do corpo experimento. A própria existência é utilizada como representação artística, como objeto pensante, cuja função principal é a de criar símbolos, já que a imagem não tem o objetivo de tornar mais compreensível o significado que possui, mas de tornar artístico o objeto por representar uma visão particular, uma nova percepção sobre o objeto. A pesquisa adota uma abordagem hermenêutica atual, fenomenológica, existencialista e comparativa por entender que são itens indispensáveis para desenvolver este estudo sobre a travessia entre o corpo e a obra de arte, a fim de mostrar que o corpo-linguagem é a autenticidade do ser na literatura de Clarice Lispector.

Palavras-chave: Corpo. Linguagem. Intersemiose. Travessia. Devir. Relações. Desconstrução. Essencialização.

ABSTRACT

This study proposes a comparative analysis of Clarice Lispector's *The Passion According to G.H.*, whose crossing between the body and art reveals unfolding of being before the becoming, which, in order to exist and to be self-sufficient, must be escaped from silence and pronounce with authenticity, since whoever is silent is closer to anonymity and has no identity, property. Therefore, we seek to explore, in the narrative, the construction of the being that is inherent in the formation and manifestation of its expressiveness. Dumbness is the revelation of fragility, the distressing and disturbing fragmentation of bodies in interaction. Through language, bodies can interact, strangling, disintegrating, and rebuilding themselves in the face of the unusual. The muted language of G.H. manifests a non-existence, an anonymity that, in the face of becoming, becomes uneasy, reveals the pains of being and of defining oneself. In the face of everyday and banal events, literary art attributes a new configuration to the object and this new sudden illumination in the consciousness of the extras allows new insights into life, a kind of epiphany. In this crossing, this study seeks to analyze the crossing between the body and the art, promoting dialogues, which will dehumanize the image of the conventional human, disobjectifying the being and revealing its component side, actant and work of art, as the body language is captured through of the body experiment. The very existence is used as an artistic representation, as a thinking object, whose main function is to create symbols, since the image is not intended to make the meaning it has more comprehensible, but to make the object artistic because it represents a particular vision, a new perception about the object. The research adopts a current hermeneutical approach, phenomenological, existentialist and comparative, since it is understood that they are indispensable items to develop this study about the crossing between the body and the work of art, in order to show that the body-language is the authenticity of being in the literature by Clarice Lispector.

Keywords: Body. Language. Intersemiosis. Crossing. Devir. Relations. Deconstruction. Essentially.

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1	METAFORIZANDO A LINGUAGEM: A TRAVESSIA	12
1.1	Liberdade, arbítrio e abdicação	29
1.1.1	Diálogos entre Lispector e Pessoa	32
1.2	A manifestação do ser e sua diversidade: unidade e composição	41
1.3	A arte do reencontro: fuga e palavra	
2	PARADOXO EXTREMO: O PROTAGONISMO DA PERSONAGEM SECUNDÁRIA	50
2.1	O silêncio eloquente de G.H.	51
2.2	Sobre manusear o proibido da vida	57
2.3	A nudez no minarete	65
3	ENTRE O CORPO E ARTE, UMA TRAVESSIA	72
3.1	A arte da transcendência	77
3.2	A arte literária como um procedimento	92
3.3	Um experimento chamado G.H.	94
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
	REFERÊNCIAS	106

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esta dissertação de mestrado surgiu de um grande interesse pela linguagem humana e, lendo Clarice Lispector, percebi que há outro olhar sobre a linguagem, essa entidade que usa o ser como sua morada. Nas conversas com a Professora Maria Teresinha Martins decidimos estudar uma obra de Clarice Lispector, mais precisamente *A paixão segundo G.H.* A linguagem sempre foi um campo de muito interesse pessoal, uma vez que a fala, como objeto de estudos da linguística, é também a manifestação principal do existir – pela fala obtemos a nossa identidade, construímos a nossa história, nossas crenças, nossas culturas; por ela nos constituímos como seres ontológicos. A ausência dela é exatamente o fracasso, o naufrágio, a fragmentação do ser. Dessa problemática surgiu o tema a ser explorado e a obra escolhida.

Lendo *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, as evidências de que a ausência da linguagem provocam um caos vieram à tona: a linguagem emudecida é totalmente malévola ao ser humano e a obra lida permite uma imersão na problematização da personagem. G.H., suportando a angústia existencial, aniquila-se perante o fluxo da vida, optando cada vez mais pelo isolamento, pelo emudecimento, pelo distanciamento do universo em curso, entrando em seu labirinto particular, a procura de refúgio.

Um ser que emudece perde a sua capacidade de se posicionar como autor de seu próprio caminho, deixando suas decisões nas mãos do devir. Este estudo permitiu um olhar mais aprofundado sobre o protagonismo do ser e a sua capacidade de atuar frente às metamorfoses do ser, inserido em um lugar no tempo, e a sua capacidade de usar a linguagem como sua afirmação de existência através do tempo.

A leitura da obra de Clarice foi bastante interessante. Ao sondar que a situação de G.H. era caótica, pois ela abdicou de sua fala e preferiu o mergulho no silêncio profundo, notou-se uma forma de Clarice chocar seu leitor, mostrando que o homem tende à mutilação do seu ser, tornando-se o que não é, moldado, pré-fabricado apenas para agir como uma marionete nas mãos de um sistema que se importa cada vez menos com a interação social. Logo, a prática de linguagem está sendo deixada de lado e o ser, na atualidade, emudece-se e exila-se, sem identidade.

Clarice, entretanto, revela que a única salvação para esse caos é o retorno do ser à palavra, pois esta é a essência do ser. G.H. adoece e a sua mudez revela a sua nudez de alma; sem a palavra ela está desprotegida: entregue ao oximoro da eloquência muda. Essa ausência de fala é transcendente e chamou a atenção no quesito denúncia: estamos vivendo em uma sociedade degradada. Se o caos chegou à linguagem, que é a principal das ferramentas de

autoafirmar-se, logo o ser estará degradado devido a sua falta de identidade e, por consequência, a sociedade também vai sucumbindo: a literatura é a expressão do fazer humano e por ela é possível analisar todo o contexto social de dada época. Então, do silêncio de G.H. brota uma eloquência muda: o ser fragmentado que o texto revela é simplesmente o reflexo do que a sociedade está produzindo e apenas o tempo que suportamos permitirá uma análise mais profunda, que mostre se realmente a arte expressa trouxe traços da caotização e também da fatalidade que o personagem enfrentou e revelou em sua travessia, a experimentalização do seu modo de receber o mundo e interagir com ele. Pelo encontro com a linguagem o ser conhece a si e também ao outro, distingue-se, afirma-se como ser pensante e autêntico que é.

1 METAFORIZANDO A LINGUAGEM: A TRAVESSIA

Neste primeiro capítulo, discute-se o comportamento paradoxal de G.H. e Janair, uma experiência que metaforiza a linguagem e a vida. Segundo Deleuze e Guattari (1991), existe um duplo que interage em conjunto com a realidade, um conjunto que agrega o conteúdo e a expressão que chamamos de duplagem, a saber: o agenciamento maquínico de corpos, ações e paixões, mistura de corpos agindo uns sobre os outros. O agenciamento coletivo de enunciação, de atos e enunciados, transformações incorporais atribuindo-se aos corpos, isso é o que dá movimento à vida e à arte. O corpo, nesse sentido, é a fonte de percepção e conhecimento que vai fomentar a obra de arte, pois a arte se alimenta de experimentos e sensações.

Espinosa propõe aos filósofos um novo modelo: o corpo. Propõe instituir o corpo como modelo: ‘Não sabemos o que pode o corpo...’. Esta declaração de ignorância é uma provocação: falamos da consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões. (DELEUZE, 2002, p. 23).

Deleuze bebeu na fonte de Espinosa, inovando os pensamentos explicativos: “o que pode um corpo?”, um corpo está aberto a todas as experiências possíveis de escolha. De fato, não temos a ciência para saber de todas as coisas de que um corpo é capaz de fazer; não há determinação sobre isso, mas invólucros que interferem na resposta acerca do que pode fazer um corpo, a saber: a história, as leis, a natureza, a mente, os conceitos sócio-psico-culturais. “Não sabemos o que pode um corpo, [...] falamos da consciência, do espírito, [...], mas não sabemos do que um corpo é capaz” (DELEUZE, 1988, p. 44).

É evidente que esse experimento parte de um sistema organizado para atrair e repulsar, compactuar, expandir e explorar o universo circundante: objetos, seres, lugares, são dotados de forças disponíveis para serem usadas, tocadas, transformadas de acordo com a intervenção do devir. Entende-se por corpo, neste trabalho, um todo regido por um sistema e normativamente interligado dentro de uma esfera funcional. Assim, o que será importante neste estudo é a percepção sinestésica para extrair o máximo de experimentos da máquina física, a qual atrai e repele energias, experiências, constituindo linguagens, jogos, fugas, o potencial criativo de seres pensantes que, em contato com o outro, extraem o êxtase. No patamar do corpo linguagem que deseja transcendência e explora as dores do mundo há uma forma de extrair, de uma existência caótica, a essencialização da vida. É o movimento interativo dos personagens da obra, *A Paixão segundo G.H.*, que nos chama a atenção e permitirá um estudo hermenêutico atual e fenomenológico das atitudes do ser perante o devir.

Numa análise fenomenológica, a percepção e a apreensão dos sentidos se faz pelo corpo. Sendo assim, o corpo é considerado uma fonte de criação experimental, que parte de diferentes maneiras de interagir com o universo. Um acontecimento proporciona ao corpo uma experiência; é, no entanto, uma representação da existência: o corpo como criador de sentidos é, então, um objeto produtor da obra de arte e, por isso, há de produzir movimento para que haja intencionalidade artística perante a vida.

A autora de *A paixão segundo G.H.* apresenta um estilo de literatura pensante, pois a arte está sendo uma aliada para aqueles que analisam, pensam a vida e não aceitam ficar no modo automático do não pensar; encontram, antes, no pensamento, um alibi, um potencial criador, mesmo partindo do mundo pré-concebido, mas extraindo dele experiências pensantes e transcendentais, a abordagem filosófica que parte da vida singular atingindo a universalidade das coisas.

Em meio a uma existência caótica a personagem G.H., de Clarice Lispector, é um sujeito dotado de um corpo perceptivo, criada para estimular o pensamento e cuja experiência permite uma análise do corpo fenomenal: aquele que olha, sente, interage e percebe o espaço como expressivo e simbólico. A percepção parte, então, de corpos e interação. Essas ideias se enquadram nas teorias de Merleau-Ponty, para quem o movimento e o sentir são os elementos-chaves da percepção:

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir. (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 308).

Essa espécie de experiência criadora do corpo em desordem, em movimento, compõe o que temos de mais atrativo na obra *A paixão segundo G.H.* De acordo com Martins (2007, p. 167), a narrativa de Clarice Lispector é uma maneira de revitalizar a vida, estilizá-la, dar uma forma que a realce, tirando-a do sem sentido. É necessária a intervenção da desordem criadora que constatamos na leitura das obras de Clarice Lispector. O romance de Lispector revela, em sua narrativa, o mesmo estilo recorrente em Virginia Woolf e Katherine Mansfield: a narrativa é feita em fluxo de consciência. Um estilo que permite ao leitor acessar a intimidade da personagem, vivendo juntamente com ela seus medos, desejos, angústias, aflições. Nessa travessia metafórica, temos uma linguagem bastante simbólica, que se origina em combinações de desejos e articulações de poder.

A narrativa é simbólica. Entre os sinais que combinam desejos e poder, evidencia-se a compreensão de que a existência ainda é um local pouco explorado pelas artes. De acordo com Mircea Eliade (1979), o símbolo revela aspectos da realidade mais profundos, provocando o acesso a outros âmbitos do conhecimento, porém, transcendendo o óbvio e mergulhando no Ser, encontramos uma espécie de pérola: a arte poética, sublimando a vida. Com Bachelard (2005, p. 7), podemos dizer que a poesia se torna um ser novo na nossa linguagem, ela nos remete ao fazer de nós o que ela está expressando, ou seja, ela é, ao mesmo tempo, um devir de expressão e um devir de nosso ser. Nota-se a importância ontológica da criação da imagem poética, o que explode em sentidos: G.H. simboliza a elite e Janair a classe mais baixa – é empregada: mulher, negra, pobre, trabalhando diuturnamente para que a elite disponha de conforto. A Janair caberia o “lado selvagem da vida”: o mal gosto, o feio, o distorcido, o desprezível e também a maldade da vida. Esse seria o senso comum com o qual Clarice Lispector trabalha e que transcende, transforma esse conteúdo superficial pré-existente em questionamentos, colocando a personagem G.H. em cheque. Ela, que ia representando a aparência, a artificialidade, o mundo em que se exalta o belo, o casamento, os valores moralistas que mais destroem do que constroem, está agora frente ao lado selvagem da vida e não sabendo lidar com ele. Em virtude disso, tem sempre a necessidade de se apoiar em algo para justificar-se:

- Mãe, matei uma vida e não há braços que me recebam agora e na hora do nosso deserto, amém. Mãe, tudo agora tornou-se de ouro duro. Interrompi uma coisa organizada, mãe isso é pior que matar, isso me fez entrar por uma brecha que me mostrou a vida grossa e neutra amarelecendo. A barata está viva, e o olho dela é fertilizante, estou com medo de minha rouquidão mãe. (LISPECTOR, 2009, p. 93).

O enredo permite que a personagem se refaça, se reveja e repense seus conceitos ao longo da sua travessia. Há também a possibilidade de compararmos o momento da personagem com o seu interior conturbado pelo fato de ter tirado uma vida (a barata ou o aborto?). Essa duplicidade na própria linguagem da história é marca importante de Clarice Lispector. Em *A paixão segundo G.H.*, as introspecções da personagem fazem o leitor interagir com o momento ôntico vivenciado por ela, ora de forma consciente, ora partindo para um fluxo obnubilado, mas a linguagem é sempre rica em elementos simbólicos e, segundo Fernandes (1981, p. 306), é o diálogo que pode ou não confirmar a onticidade do ser, evidenciando a opacidade, o mistério, o recôndito e o cotidiano que, por vezes ocultado, vem à tona de maneira poética, transformando o drama anônimo pertinente a um contexto comum, em obra de arte, mostrando que a linguagem é vida, é arte, é transcendência.

A palavra torna-se o real ao transcender-se a si própria, no ato questionador da criação literária [...] de onde se pode concluir que a palavra é vida e que o ser se transcenderá no momento em que for capaz de usá-la em sua plenitude, no instante em que se adentrar no seu reino, ou seja, no reino de Clarice Lispector. (MARTINS, 2007, p. 143).

Através dessa demonstração, o leitor compreende uma nova percepção da linguagem e se vê diante de um novo dilema: todos são iguais, mesmo quando há o obstáculo chamado “classe social”. Comparando Janair e G.H., vemos que, frente à existência, não existem privilégios, todos somos seres fadados ao Devir. Os seres estão sujeitos ao êxito e também ao fracasso – dualidade paradoxal. Esse é um traço construtivo evidente nos escritos de Clarice, revelando a composição da vida tão bem representada por Charles Chaplin, com a sua mudez eloquente, tão bem descrita por Carlos Drummond de Andrade no poema “Canto ao Homem do povo”.

Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,/que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida,/são duras horas de anestesia, ouçamos um pouco de música,/visitemos no escuro as imagens – e te descobriram e salvaram-se.

Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração,/os parias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os indecisos, os líricos, os cismarentos,/os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.

E falam as flores que tanto amas quando pisadas,/falam os tocos de vela, que comes na extrema penúria, falam a mesa, os botões,/os instrumentos do ofício e as mil coisas/aparentemente fechadas,/cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam.

[...]

Foi bom que te calasses./Meditavas na sombra das chaves,/das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arame,/juntavas palavras duras, pedras, cimento, bombas, invectivas,/anotavas com lápis secreto a morte de mil, a boca sangrenta/de mil, os braços cruzados de mil.

E nada dizias. E um bolo, um engulho/formando-se. E as palavras subindo./Ó palavras desmoralizadas, entretanto salvas, ditas de novo./Poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando sopros exaustos./Dignidade da boca, aberta em ira justa e amor profundo,/crispação do ser humano, árvore irritada,/contra a miséria e a fúria dos ditadores,/ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode/caminham numa estrada de pó e de esperança. (ANDRADE, 2006, p. 191).

Paradoxalmente, Clarice, como Chaplin, quebra paradigmas ao ligar os holofotes sobre os excluídos. Uma empregada na literatura: Janair, “a gauche”, “a mulher povo”, agora ganha vez e voz. Uma mulher anônima e desprestigiada, mas que deixa registrado o seu caráter forte, até mesmo em sua ausência faz-se presente com a sua autoafirmação. Talvez o leitor desavisado nem note a presença dessa mulher na obra em questão, mas é ela a responsável pela existência e pela transcendência da personagem G.H. Janair precisou desenhar para que G.H. pudesse enxergar o seu imenso vazio existencial. De acordo com Fitz (1989, p. 32), as protagonistas de

Clarice funcionam como centros de consciência cuja base para a autêntica autorrealização transforma o mundo narrativo de ação e acontecimento em poema, numa rede de imagens e metáforas unida pelo fio da narrativa. Uma narrativa poética para ser encenada, vivenciada.

Martins (2007, p. 167) afirma que só sobrevivemos quando extraímos de nossa mente sistemas capazes de dar sentido ao mundo. Simbolicamente, a barata, G.H. e Janair são elementos que podem ser comparados uns com os outros. Tal caráter camaleônico das personagens e das circunstâncias pode ser refletido em qualquer ser humano, principalmente nas mulheres, que ganham ação e protagonismo, revolucionando de maneira lúcida, deixando um protesto de cunho existencial na composição dos temas e das personagens e inovando, assim, a nova fase da literatura brasileira:

Trata-se, portanto, de a escritora inaugurar uma nova fase na trajetória da literatura brasileira de autoria feminina no Brasil – feminista, na terminologia de Showalter – marcada pelo protesto e pela ruptura em relação aos modelos e valores dominantes. [...] A obra de Clarice Lispector significa, na trajetória da literatura de autoria feminina no Brasil, um momento de ruptura com a reduplicação dos valores patriarcais que caracteriza a fase feminina [...] Pode-se dizer que ela inaugura outra forma de narrar dentro de um espaço tradicionalmente fechado à mulher. Trata-se do marco inicial da fase feminista. Chamá-la de feminista não significa, contudo, que as obras que nela se inserem empreendam uma defesa panfletária dos direitos da mulher. Significa, apenas, que tais obras trazem em seu bojo críticas contundentes aos valores patriarcais, tornando visível a repressão feminina nas práticas sociais, numa espécie de consequência do processo de conscientização desencadeado pelo feminismo (ZOLIN, 2005, p. 279-280).

Historicamente, a literatura de 1964 expressa um contexto ditatorial, repressor, desumano e preconceituoso, comandado pelos militares, e uma política de desvalorização humana, o que provoca duas reações nas obras produzidas nessa época: uma, o alheamento do personagem frente à vida – o abandono e a despersonalização do “eu”: a ausência de fala e a supervalorização dos pensamentos, experiências que buscam a fuga daquele contexto repressor; outra, o personagem engajado lutando, de alguma forma, contra o sistema repressor. Tal drama pode ser sentido na literatura publicada na década de 1960: Carlos Heitor Cony publicou a obra *Pessach, a travessia* (1967), que conta a história de um personagem fechado em si mesmo – Paulo Simões – e a única coisa que o interessava era a sua liberdade, mesmo que custasse a própria vida. Alheio ao que é social, ele consegue passar por cima de tudo, mas não se envolve em nada: pai, mulher e filha são figuras individuais e não estabelecem ligação com ele, tais como as pinturas de Janair se expressavam no minarete de G.H.

Nessa década, a representação da vida e os sentimentos existencialistas e realistas passam a ser retratados na literatura, mesmo sem ser feita uma referência histórica, revelando

as consequências do período no interior das personagens: o silêncio persistente, a época do “cale-se”. Cony e Clarice equiparam-se ao se valerem de temas sentidos na época – uma travessia, a resistência –: ou o narrador perde-se no tempo ou ata-se à história, mas ambos, de algum modo, expressando o caráter fragmentado do ser frente à vida que se passava naquele momento ontológico, optando por personagens alheios, fragmentados, na busca constante por construir representações cujo objetivo seja, de acordo com Chartier (1992), a formação de uma nova identidade:

A construção de representações e a formação de uma identidade a categoria de representação tornou-se central para as análises da nova história cultural, que busca resgatar o modo como, através do tempo, em momentos e lugares diferentes, os homens foram capazes de perceber a si próprios e ao mundo, construindo um sistema de ideias e imagens de representações coletiva e se atribuindo uma identidade. (CHARTIER, 1992, p. 238).

Em *Pessach*, em momento algum o personagem abdica da sua liberdade, pois a considera como a principal justificativa de ser humano, porém, há momentos de profunda alienação e vazios existenciais perante a travessia que é a vida, êxodos em busca da novidade da vida. Desertos doloridos, os quais chamamos de travessia:

Foi um anjo do Senhor que passou por cima dos primogênitos hebreus, poupando-os das sete pragas do Egito. Agora, a travessia é diferente. A travessia é atravessar [...] Quando se passa por cima de uma parede, sai intacto, não toma conhecimento das coisas. Mas quando se atravessa, deixa aderências. Pode até atravessar, mas sai arranhado, sangrando e deixa um pouco de si mesmo. (CONY, 1967).

G.H., em sua travessia, tampouco abdica da sua liberdade, tal como em *Pessach*: a liberdade continua sendo a grande justificativa do ser humano, mas deixa bem claro que o desejo pela aterradora liberdade poderá levá-la à morte. Para Benedito Nunes (1989), a liberdade é uma potência negativa. G.H., no limite da sua deslocação, corroída pelo silêncio, torna-se indiferente a todo e qualquer acordo: escolhe comungar-se com as vísceras da barata. Não tem como aceitar esse ato como algo transcendente, entretanto, uma ruptura incide sobre o momento em que se chega ao fundo do poço, “a confirmação do estado de ruptura que a consciência infeliz se manifesta”, onde a personagem perde tudo o que tinha e tenta erguer-se:

É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha e o que eu tinha era eu – só tenho o que eu sou e agora o que sou? Sou estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta com seus planetas e baratas. (LISPECTOR, 2009, p. 67).

Um mesmo conceito sendo experimentado de diferentes formas: com Deleuze e Guattari (1991) o conceito passa por experimentações até chegar a um resultado; para Ricoeur, passa por interpretações. Nos dizeres de Deleuze e Guattari (1991, p. 24), “[...] Um conceito exige [...] uma encruzilhada de problemas, onde ele se alia com outros conceitos co-existent” e explode em resultados.

Em *A paixão segundo G.H.*, o leitor tem uma surpresa, ou melhor, comete um primeiro equívoco: a suposta “facilidade” de compreensão exposta é, na verdade, uma armadilha inovadora. Conceitos vão se aliando a novos conceitos, criando uma narrativa ôntica, uma porta de entrada para uma indagação irônica, lançada à tradição artística de sua época. A temática existencialista presente nas obras de Clarice permite que o leitor acesse os labirintos psíquicos e conheça as profundezas dos personagens, fazendo uma imersão no universo particular do ser humano, pois expressam a incompreensível realidade da consciência dos seres, que buscam a clareira do ser que é sendo em seu existir:

Clareando-se, o ser chega à linguagem. Ele está sempre a caminho da linguagem. Assim a linguagem é levada à clareira do ser. Somente assim a linguagem é naquele momento misterioso que nos atravessa sempre com seu vigor. É a medida que a linguagem, levada, destarte, à plenitude da essência histórica, que o ser se conserva na memória. É pensando que a ec-sistência habita a casa do ser. (HEIDEGGER, 1967, p. 96).

G.H. é um elemento narrativo fundamental para ser explorado e desvendado, uma vez que passa por uma experiência intrigante em seu universo particular, descobrindo e vivenciando uma “travessia” em busca de si mesma, em uma trajetória perturbadora e metafísica, buscando respostas sobre a vida: o paradoxo terrível e maravilhoso sobre as verdades existentes, o mundo e as realidades, a transmutação do ser frente ao devir, em várias possibilidades de interpretações. Como a personagem, a narrativa também vai permitindo desdobras, efeito de sentido de que o enredo vale-se ao revelar uma busca ora intelectual ora moral e nessa flexibilidade Clarice expressa, analisa e revela traços universais comuns ao ser. “O que é fundamental obra de Clarice Lispector não é a história mas sim a historicidade do ser que se torna sujeito ao se fazer no tempo, de outra forma, o ser que é feito pela história enquanto lhe pertence” (MARTINS, 2007, p. 167).

O salmista Davi também vivenciava e deu voz aos seus sentimentos existencialistas: poemmatizou dizendo ao Senhor Deus que “de um modo tão terrível e maravilhoso fui formado”. Davi se suportava e suportava a vida em sua travessia: “Eu te louvarei, porque de um modo tão

admirável e maravilhoso fui formado; maravilhosas são as tuas obras, e a minha alma o sabe muito bem” (SALMOS 139:14).

Não se pode falar em “travessia” sem enxergar, em *A Paixão segundo G.H.*, uma metáfora da vida. A travessia é o ser frente ao devir: um labirinto, a confusa travessia da existência. G.H. passa por uma travessia silenciosa nos recônditos de seu apartamento e sente a vida fluindo nela e modificando-a. Clarice revela, em sua obra, uma reflexão sobre a existência, na reação tensiva que serve de ligação entre o “eu” e o “mundo”. A travessia revela o transcendente, do particular ao universal humano: o amor, o ódio, a tristeza, a náusea, os medos, os vazios, as angústias perante Deus e a vida e as modificações inesperadas que fogem ao nosso controle são exemplos dos elementos que tornam a composição da obra de Clarice singular. Em uma interação entre o eu e o mundo, o mundo particular torna-se universalizado, a partir do momento que o ser consegue transformar-se em linguagem. Tais qualidades presentes enquadram-se nos conceitos de Heidegger (2005, p. 33), para quem o que a obra de arte representa é visto através da ótica do mundo – a representação desse mundo: “A obra que é o templo, ali de pé, abre um mundo e ao mesmo tempo repõe-no sobre a terra que, só então, vem à luz como o solo pátrio”.

SER obra significa instalar um mundo. [...] Mundo não é simplesmente reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo a soma das coisas existentes. O mundo mundifica e é algo mais que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objeto, que está ante nós e que pode ser instituído. (HEIDEGGER, 2005, p. 11).

A obra de arte instaura mundos. É como se dentro de cada núcleo narrativo fossem surgindo *pop-ups*, evidenciando novas possibilidades interpretativas, que permitem ao leitor o acesso a novos entendimentos. É verossimilhante a vida ao ser que, por trás de cada aparência pensante, inscreve-se em um universo obscuro a ser explorado como em camadas. De acordo com Nietzsche (2014), é preciso lançar novos olhares ao mundo, pois ensinar as pessoas a ver é algo primordial. Aprender a ver e pensar é algo semelhante a dançar, ambos devem ser apreendidos através da prática: “reconduzir algo desconhecido a algo conhecido acalma, tranquiliza, pacifica, fornece, além disso, um sentimento de poder” (NIETZSCHE, 2014, p. 44).

Ao ler *A paixão segundo G.H.* estamos diante de uma obra que não se esgota, pelo contrário, instiga a prática e o retorno à leitura, que a cada momento torna-se inusitada, o que proporciona o seu caráter não estanque devido às reentrâncias do mundo apresentado. Ela revela

um acontecimento, novo tempo e espaço e permite uma abertura para o “existir” de cada instante, a versatilidade em ser outra a cada novo momento.

A paixão segundo G.H. é uma obra escrita em primeira pessoa, numa tentativa de que a literatura brasileira capte os instantes. Por meio de uma “não-fala”, a expressão de uma “linguagem sentimento” que revela as transformações da realidade, a “desagregação e o esvaziamento do ser”. Para Martins (2007, p. 168): “[...] Trabalhar a linguagem é fundamental à escritura de Clarice Lispector. A palavra sendo a própria matéria narrada, torna-se o elemento que permite descobrir o ser e o mundo”.

Nesse descobrir o mundo, a matéria narrada compreende três importantes etapas: na primeira, encontramos uma personagem totalmente desconcertada, tendenciando à loucura, perdida, desorganizada. Na segunda etapa, G.H., mesmo arrastando-se entre os escombros de sua existência, procura reerguer-se. Também, há a aceitação da primeira etapa do seu eu e a procura pelo direcionamento e por um novo olhar sobre a vida. Na terceira, o leitor se vê em um contexto puramente hermético, isto é, em um momento de complexidade, tensão e insulamento, buscando o lado espiritual, oculto da vida. A impressão que se tem é que G.H. encontra-se inteiramente isolada em sua bolha, na qual tudo o que lhe importa são os seus invólucros, onde não há uma zona de respiração e contato entre o eu e o social. Um apartamento afastado; um eu que se isola e experimenta um contexto angustiante e confuso, tendenciando ao lado obscuro do ser e revelando a opacidade de seus experimentos existenciais.

G.H. é um ser enigmático, talvez um ser que revela momentos de hermeticidade, que procura desenvolver a sua própria alquimia, como faziam os químicos na Idade Média, que procuravam descobrir a “Panaceia Universal” ou a resolução de todos os males físicos e morais, a invenção de uma “pedra filosofal”, que transformaria os metais em ouro. G.H. elabora o seu próprio processo alquímico de transmutação, a abdicação de uma existência comum, metaforizando a sua experiência através da linguagem emudecida, que nos faz lembrar do algo que não pode ser dito, apenas sentido, a magistratura da arte de falar em silêncio. Tal linguagem é bem parecida à concepção de Dostoiévsky (2013, p. 33-34), que explora o conteúdo semântico implícito no silêncio – “Toda a minha vida falei calando-me e vivi em mim mesmo tragédias inteiras sem pronunciar uma palavra” – e também as dores existenciais que perpassam o ser humano em seus desertos emocionais – “nós somos malditos, a vida dos homens em geral é maldita! A minha em particular!” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 43). G.H. faz de suas desgraças um passo para reencontrar-se e reconstruir-se.

A quebra da rotina, a intervenção da empregada, a análise de desenhos na parede que mais parecem hieróglifos e a presença de uma barata, a transformação epifânica através de um

silêncio avassalador, a linguagem escrita, tudo isso é usado para revelar o lado oculto de G.H. já que, nessa obra, a introspecção restringe-se a um ser que sente e suporta a ausência de sentido humano, os vazios existenciais no mundo e, quase telepaticamente, entra na mente do leitor e deixa seu descontentamento frente a esse universo destituído de humanidade. “O inferno, porque o mundo não me tinha mais sentido humano, e o homem não me tinha mais sentido humano. E sem essa humanização e sem a sentimentalização do mundo – eu me apavoro.” (LISPECTOR, 2009, p. 70).

O autoconhecimento de G.H. passa por um longo processo de questionamentos íntimos e ônticos e vai em busca de respostas, aceitando-se como ser fragmentado que revela o caráter polissêmico da obra. Benedito Nunes já havia conceituado a obra de Clarice Lispector como sendo

De uma polissemia perturbadora, o que nela “tira seu sentido daquilo que se diz pela letra”, não pertence como na Divina Comédia, à escala figural de alegóricos. Como se transitasse entre os escombros da visão danteana, a simbologia religiosa utilizada por G.H. não é mais, apesar da inflexão teológica de seu longo solilóquio, no tom confessional de uma penitente, a ilustração sensível do destino sobrenatural da alma humana. Inferno e paraíso são o clímax patético da alma, o auge de um autoconhecimento vertiginoso enquanto descida no abismo da interioridade. (NUNES, 1995, p. 27).

Na primeira parte do livro, o leitor depara-se com símbolos antes da escrita. São seis travessões e uma voz ousada, que logo torna público o desconcerto da personagem principal perante o momento apresentado. Uma personagem que, após um acontecimento que ocasionou a perda de algo, abdica do seu existir e do mundo que ela conhecia, revelando uma identidade fragmentada. G.H. encontra-se deslocada, pois acabara de sair da zona de conforto a qual pertencia, tendo descoberto que havia construído apenas uma ilusão de si e naquele momento de ruptura deveria reconstruir-se. Nesse processo de abdição e aceitação, G.H. desloca-se de seu centro, porque perdeu a sua “terceira perna”, uma metáfora usada para revelar a negação do que fora antes, revelando o vazio do seu lado humano, adotando posturas agressivas e experiências quase herméticas, na tentativa de se aguentar e descobrir algo novo perante a vida. A verdade?

A essência da verdade, a saber, da desocultação, é rígida por uma recusa. Esta recusa, todavia, nenhuma falta ou erro, como se a verdade fosse mera desocultação que se tivesse libertado de todo oculto. Se ela fosse disso capaz, então não seria mais ela mesma. A essência da verdade como desocultação pertence negar-se sob o modo da dupla ocultação. A verdade é, na sua essência, uma não verdade. (HEIDEGGER, 2005, p. 43).

A terceira perna, como Clarice mesmo a define, é aquele objeto que a mantém confortável, mas ao mesmo tempo a estabiliza, a torna sem movimento. Não é uma verdade propriamente dita, mas tem existência e se revela na obra de arte, evidentemente porque houve a desocultação de um mito: G.H. vive uma realidade ou cria uma verdade? Como tudo é verossímil e convence o leitor, se torna uma verdade. Desse modo, como visualizar “uma terceira perna” que não possibilita a locomoção? Um objeto que não incomoda, contudo, atrapalha? Condição inquietante aos seres racionais. G.H. estava tão habituada ao conforto daquele objeto inútil que, ao perdê-lo e ver-se diante da si, sente-se tremendamente confusa e indefesa perante o novo, a sua nova versão, e o encontro consigo mesma é assustador. A verdade desocultada: o ser frente às perdas diárias – perder a terceira perna é uma metáfora que critica uma série de atitudes que nos fazem confortáveis, porém, na verdade, são apenas máscaras, enganam, dão a impressão de ser algo que não se pode ser eternamente porque estamos sempre em contato com o devir e transmutamos a todo o momento. “O que eu sou?” e “o que eu era?” são questionamentos de grande teor filosófico da personagem G.H., que, ao voltar-se para sua zona de conforto, percebe sua alienação e fragmentação perante a existência:

[...] estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. (LISPECTOR, 2009, p. 9).

A fragmentação de G.H. ocorre de maneira hostil. A personagem percebe que sua organização pessoal, ou seja, seus invólucros mais íntimos, foram alterados. O universo interno, separado em vários outros universos, bem como o retaliamento ao descobrir-se, provocam a experiência que vai ocasionar a epifania de ser diante da vida. Quando G.H. procura o antigo quarto da sua empregada, que acabara de pedir demissão, ela vai se deparar com um elemento novo: a renúncia. Então, a personagem de Clarice Lispector encontra-se com uma estrangeira, ela mesma, alguém que vai lidar com os seus infernos internos. Outra vez o duplo aparece na obra: o bem e o mal potencializando-se, tal como em Dostoiévski (2013, p. 19): “eu sou uma parte daquela coisa que quer o mal, mas cria o bem”. G.H. depara-se com o paradoxo e tenta inserir-se na vida. Entre o divino e o perverso, o conflito. Ao avistar o ambiente totalmente limpo, algo a impulsiona para fora de seu centro, momento em que a personagem se surpreende e decepciona-se.

Desreferencializada, invadida, G.H. enfrenta agora a transcendência. Destacamos aqui algo inovador: o fenômeno da desrealização, que, de acordo com Martins (2007, p. 168), é comum no campo das artes, pois produz um estranhamento da obra literária e o grande público acolhe com desagrado. Isso faz com que a obra seja inédita e tenha suas particularidades, seu modo divergente de interagir com a vida. Anatol Rosenfeld (1976, p. 81) reforça essa ideia inusitada: “uma visão mais profunda da realidade é incorporada à forma total de obra”. Essa transcendência tem início no quatinho do apartamento, quando a condição social da personagem é evidenciada, juntamente com uma visão aprofundada, atingindo o invisível, o âmago, o automático do ser:

E desse modo eu perguntar, ainda terei uma resposta de recuperação, a recuperação seria saber que: G.H. era uma mulher que vivia bem, vivia bem, vivia bem. Vivia na supercamada das areias do mundo, e as areias nunca haviam derrocado de debaixo de seus pés: a sintonização era tal que, à medida que as areias se moviam, os pés se moviam em conjunto com elas, e então tudo era firme e compacto. G.H. vivia no último andar de uma superestrutura, e, mesmo construído no ar, era um edifício sólido, ela própria no ar, assim como as abelhas tecem a vida no ar. E isto havia séculos vinha acontecendo, com as variantes necessárias ou casuais e dava certo. Dava certo – pelo menos nada falou e ninguém falou, ninguém disse que não; era certo, pois. Mas, exatamente o lento acúmulo de séculos automaticamente se empilhando, era o que, sem ninguém perceber, ia tornando a construção no ar muito pesada, essa construção ia saturando-se de si mesma: ia ficando cada vez mais compacta, em vez de se tornar cada vez mais frágil. O acúmulo de viver numa superestrutura tornava-se cada vez mais pesado para se sustentar. (LISPECTOR, 2009, p. 67).

G.H. representa uma pessoa de classe média alta, que passa a vida em uma cobertura luxuosa, avistando a cidade, mas o luxo não a faz diferente do ser humano mesmo tendo certas regalias, pois é uma mulher passando por fases existenciais e sofrerá como todo mundo o estranhamento de si perante o devir. Entretanto, G.H. eleva-se ao máximo do paradoxo, abarcando a sua travessia como algo experimental e criando, a partir da própria vida, a arte da abdicação – a experiência metaforizando a linguagem.

A linguagem é algo que merece atenção especial na obra *A paixão segundo G.H.*, uma vez que é rica em elementos simbólicos e pictográficos: o que provocou a desorganização da personagem foi o fato de ela ter se deparado com a quebra semântica daquilo que já conhecia previamente em sua vida – havia organizado a sua bagunça em um quarto fechado e escuro. Quando vai de encontro ao que ela esperava encontrar, porém, para sua surpresa, ela se depara com o quarto limpo, iluminado, e com desenhos na parede feitos a carvão. Semiologicamente, três símbolos, quase rupestres: um homem, uma mulher e um cachorro. Todos esses desenhos estavam lá, silenciosos e eloquentes. Isso fez com que G.H. se prostrasse diante deles como se faz perante algo sagrado, mas polêmico. As figuras não estavam interligadas. Cada qual no seu

lugar, imóvel, com a sua representação gráfica, contudo, isentas umas das outras. Nesse silêncio gráfico, mesmo dividindo a mesma parede, concomitantemente, estavam sem intersecção alguma e tampouco mantinham diálogo algum, denunciando a falta de tensividade ponderada por Paul Valery: mesmo dividindo o mesmo plano semântico, não havia ligação entre elas. G.H. olhava as silhuetas daqueles desenhos e estranhava sua empregada, acatando sua expressividade como uma crítica da empregada para si.

A rigidez das linhas incrustava as figuras agigantadas e atoleimadas na parede, como de três autômatos. Mesmo o cachorro tinha a loucura mansa daquilo que não é movido por força própria, O malfeito do traço excessivamente firme tornava o cachorro uma coisa dura e petrificada, mais engastada em si mesmo do que na parede. (LISPECTOR, 2009, p. 26).

No universo existente nos desenhos expostos na parede, a personagem lembra-se de sua empregada e toma para si, como interpretação e verdade absoluta, que a funcionária havia feito um desenho que era exatamente sua réplica, uma mulher, desenhada a carvão, isolada e ausente de si mesmo, rígida e fora da vida social. Quando G.H. se vê refletida naqueles desenhos, ocorre o máximo do paradoxo: sua travessia experimental, relatando a própria vida: a arte da abdicação vem à tona – a vida exposta na parede – G.H. então era uma metáfora? A experiência metaforizando a linguagem, visto que a não intersecção dos desenhos e a incomunicabilidade funcionam como uma metáfora dos fatos que ocorriam em seu cotidiano. Então, a actante viu nos desenhos uma arte, cujo propósito era mostrá-la como ela mesma não conseguia se ver.

Nenhuma figura tinha ligação com a outra, e as três não formavam um grupo: cada figura olhava para a frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém. Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. O desenho não era um ornamento: era uma escrita. A lembrança da empregada ausente me coagia. Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui – de tal modo ela acabara de me excluir de minha própria casa, como se me tivesse fechado a porta e me tivesse deixado remota em relação à minha moradia. A lembrança de sua cara fugia-me, devia ser um lapso temporário. (LISPECTOR, 2009, p. 39).

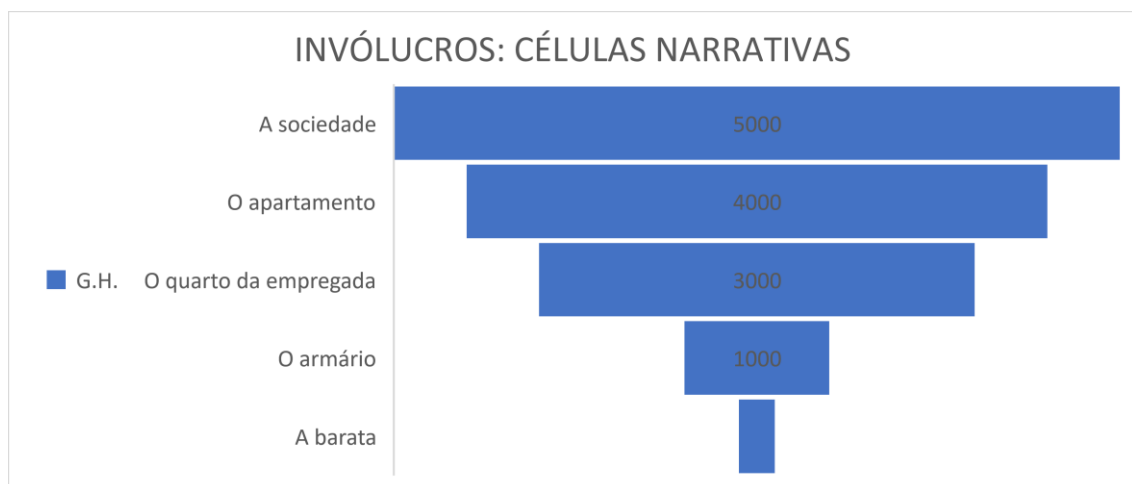
Podemos, a partir desse momento, focar os relacionamentos interpessoais na contemporaneidade, pois a arte literária de Clarice Lispector vem e provoca no leitor uma espécie de choque – faz uma crítica quanto à segregação social e também à automatização e fragmentação dos relacionamentos entre os indivíduos. A própria G.H. tem, no seio da sua casa, uma mulher que a ajuda com as tarefas diárias, talvez mais importante que um familiar. Presente em todas as horas, uma funcionária afeita às tarefas domésticas e aos hábitos da patroa, mas ao

mesmo tempo criticada, ignorada, anulada, invisível, insignificante. Evidentemente, Clarice faz uma crítica social, pois, na maioria das vezes, no relacionamento entre patroa e empregada, apesar de útil, uma vale-se da outra para a simbiose da existência, são rivais: agem como se fossem intrusas ou estrangeiras: uma alegria estranha partindo da interdependência, característica essa também destacada quando surge a barata intrusa no armário de G.H., apresentando uma breve alegria epifânica, divertida e asquerosa, tal qual o mal-estar que a presença de Janair provocava na patroa:

Meu mal-estar era de algum modo divertido: é que nunca antes me ocorrera que, na mudez de Janair, pudesse ter havido uma censura à minha vida, que devia ter sido chamada pelo seu silêncio de “uma vida de homens”? Como me julgara ela? (LISPECTOR, 2009, p. 26).

Perplexa com a organização do quarto da empregada, G.H. penetra mais profundamente nos invólucros da existência e depara-se com a forma mais primitiva de vida – uma barata – e a analisa não como mero objeto, mas como algo vivo e rico em materiais ontológicos. A partir desse momento, dois seres de natureza bem diferente estão frente a frente. A personagem abdica da vida social e vai afundando em si mesma, mergulhando em seu espaço, reduzindo-se em busca das peculiaridades e surpresas dos instantes em devir, como no gráfico a seguir:

Gráfico 1 – Invólucros: células narrativas



A narrativa de G.H. está permeada por invólucros que partem do geral e atingem o particular, o local mais profundo do ser, e depara-se com uma peripécia do devir – G.H., por meio de sua travessia experimental, expõe que, no fundo, o seu particular é também universal. Daí o triunfo do ser: o eu abstém-se do mundo e anula-se, porém, a inquietação existencial racional humana provoca o desejo de compilar o particular. No processo de fuga, o eu acaba

engrandecendo-se, pois se encontra com o universal de que abdicou, provando, em sua pequenez e insignificância, sua superioridade ao encarar-se e descobrir-se comum a todos os seres.

A literatura de Clarice vasculha as particularidades do existir. Não lhe interessa o óbvio, mas sim aquilo que está no entrelugar. Veja que o espaço onde ocorre a história em *A Paixão segundo G.H.* é a sociedade e vai se afunilando: parte para o apartamento e deste para as reentrâncias do quarto da empregada. De dentro do quarto da empregada, o armário, e, dentro do armário, a barata; de dentro da barata, o infinito da reentrância. A partir dessa curiosidade pela busca sobre a verdade das coisas, G.H. enfrenta seus medos. O inseto torna-se um “*ready made*” – um “*objet trouvé*” com o qual a actante vai se relacionar e que a experimentará de todas as formas possíveis, tirando-a do patamar convencional e colocando-a em uma plataforma de exposição chamada arte. Uma arte estranha, “ou toca ou não toca”. Provocante, asquerosa – o leitor, juntamente com a personagem, toca, examina, analisa as formas do inseto, esmaga-o e vê saindo de dentro dele uma gosma, proteína esbranquiçada: ambos são apossados pela curiosidade e são surpreendidos pelo desejo de algo mais, o gosto. Ao saborear do proibido, o insano desperta o selvagem e, então, leitor e actante descobrem, juntos, o plasma que deu origem à vida. Não somos nada além de um nojo profano, um produto repugnante, mas que abriga algo misterioso e sagrado: a energia – o que permite sermos a vida que se manifesta em nós.

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim — eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede — sou cada pedaço infernal de mim — a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremeando e se mexendo. (LISPECTOR, 2009, p. 35).

No momento em que G.H. se depara com a gosma branca que sai do corpo da barata e tende à epifania de experimentar a vida, ela reanalisa o mundo e as coisas que a cercam, volta-se para si mesma, extravasando seus próprios limites. Ela procura transgredir e questionar a verdade do mundo e é através do seu ponto de vista transcendente que nos voltamos para a análise do que é ou não real. Nessa autoanálise, a personagem aventura-se em seu invólucro interior num ritual quase sabático: de sua busca pelo autoconhecimento, vai se descobrindo e se fortificando diante de suas desventuras. Em sua travessia, enfrenta os desertos mais secos, caminha por seus infernos particulares em busca de respostas aos seus questionamentos diante do ato de existir. Descentrada, G.H. perdeu seu reinado piramidal, mas de alguma forma precisava reinventar-se superior. Então descobre que, no ato de matar a barata, o seu eu superior

reergue-se, de onde emerge a sua ressurreição. A barata é a sua oportunidade de definir-se nobre, superior, e assim, nesse momento, ela se vinga da vida, atribuindo ao ser anódino todo o seu ódio por sua decadência paradoxal.

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre — na era primeira da vida. (LISPECTOR, 2009, p. 68).

G.H. e a barata são seres hierarquicamente opostos, mas a barata tem algo de superior. Ela é um elemento estranho, asqueroso e repelente, contudo, a personagem não aceita a inferioridade provocada pelo outro ser vivo. Ela o afronta e eis o ápice da história criada por Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.*: a repulsa. O gosto das vísceras da barata. Analisando o gosto daquela proteína proibida, ela entende que era necessário romper com seus preconceitos e experimentar o contato com o elemento estranho e hediondo: o inseto permitiu que a actante se libertasse dos limites estabelecidos e enxergasse a epifania que habitava a existência. O nojo era um limite estabelecido, uma espécie de bloqueio, uma repulsão que a personagem G.H. nutre também sobre o mundo, por isso ela foge. No entanto, ela reconhece que está abdicando da sua existência e transforma sua renúncia em uma obra de arte, uma arte simbólica da qual podemos também participar ao experimentar uma forma de arte recentemente apresentada, questionando-a quanto a sua formatividade: um objeto qualquer poderia ser transformado em arte? Até o cotidiano mais hediondo ou absurdo? Uma metáfora viva: este livro é ou não é obra de arte?

Não contei que, ali sentada e imóvel, eu ainda não parara de olhar a barata com grande nojo, sim, ainda com nojo, a massa branca amarelecida por cima do pardacento da barata. E eu sabia que enquanto eu tivesse nojo, o mundo me escaparia e eu me escaparia. Eu sabia que o erro básico de viver era ter nojo de uma barata. Ter nojo de beijar o leproso era eu errando a primeira vida em mim — pois ter nojo me contradiz, contradiz em mim a minha matéria. (LISPECTOR, 2009, p. 167).

Conforme a leitura de Antonio Candido (2000, p. 41), uma obra literária atinge seu potencial máximo quando alcança a transcendência:

A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende de sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar.

Nesse enfrentamento particular entre os limites da existência humana, a narrativa se trona grandiosa, pois está além do tempo e atinge a universalidade, pois o drama de G.H é a travessia – assim como todos no universo, ela é apenas mais uma que está à procura de seu próprio entendimento. Transcende, por isso, o momento vivido, reinventando-se e atingindo o patamar da obra de arte. Nessa travessia, um aprendizado: ao decidir viver, deve amar a matéria em que a vida habita: como se pode existir se não foi capaz de aceitar que a decomposição de sua matéria é algo pertinente a todos os que viveram um dia? A matéria bruta abriga a vida. Nesse ato de experimentação do “algo” novo e proibido, o contato com o inseto, mantido de uma maneira nunca vista pela cultura ocidental, provoca um ato que está fora do que já foi visto ou declarado por alguém:

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma. [...]

Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do... divino? Do que é real? O divino para mim é o real. (LISPECTOR, 2009, p. 167).

O inseto entra em contato com o paladar da actante e ela sente um gosto insípido, um gosto já conhecido, porém nunca experimentado. Na experiência de vivenciar o outro, G.H. acaba por encontrar-se consigo mesma, em um processo ontológico, e a obra permite a experimentação do algo “invivível” pela linguagem. Nesse processo de abdicação e autoanálise, o leitor é capturado e se interessa cada vez mais pela compreensão da experiência particular e subjetiva de G.H.; em meio à valorização exacerbada do exterior, a exaltação do visual, dos valores morais e materiais em detrimento do interior. A arte surgindo fora da tradição da época em questão e colocando em foco o que realmente seria arte e qual seria o papel fundamental de uma representação artística. Qual seria o belo que a arte deveria abordar? Seria o sofrimento algo belo? Uma obra de arte deveria retornar a superioridade ideal da tragédia grega? Seria bela uma arte resultante da liberdade individual, que se situasse para além das contingências que cercam a vida do indivíduo: a transcendência? A busca pela essência seria então considerada uma forma de arte? O falar, tão natural ao ser humano, poderia sucumbir um dia e provocar a destruição de uma sociedade?

Para Oscar Wilde (2014, p. 16), a verdadeira beleza acaba onde principia a inteligência, que é uma espécie de exagero: pode desmanchar ou desenvolver a harmonia de qualquer rosto, em um movimento de libertação. Clarice trabalha com o quesito “liberdade individual”, “transcendência”, ou seja, o que cada ser em contato com o devir pode desenvolver. Desse

modo, com base no primeiro ponto de vista, podemos dizer que o bom gosto e o refinamento seriam características que deveríamos encontrar em G.H., por pertencer ela a uma classe elevada, dominante, instruída para ser observada e admirada pelos demais indivíduos, uma metáfora? Por sua vez, a empregada Janair seria uma inferior, instruída para servir e ser secundária na vida, por não ter nenhuma qualidade nobre: era negra, destituída de cultura letrada, sem condições financeiras compatíveis a uma mulher do porte da actante. Assim construída, Janair se mostra muito mais útil que G.H., porém, as duas têm a mesma equivalência para a trama narrativa, pois sem uma a outra não existiria e vice-versa.

Do ponto de vista da Belle Époque, há uma quebra de paradigmas e certamente, para Oscar Wilde, *A paixão segundo G.H.* não seria uma obra bela. Logo, seria ela uma obra de arte literária remetida ao conceito de belo estético? O belo existe nessa obra, mas fundamentado na liberdade individual de cada espírito e na maneira peculiar de cada um enfrentar os devires existenciais. Mas, o que seria a liberdade? De onde vem a concepção de liberdade de cada indivíduo?

Nessa leitura, atentamos também para o dilema que cabe a cada personagem enfrentar: qual o seu lugar no mundo? Quais as suas respectivas representações? Cada sujeito enfrenta suas travessias particulares e depara-se consigo mesmo, enfrentando seus medos, suas paixões, inquietações e a existência perante o outro e o mundo a sua volta. Igualando-se nesse aspecto existencial – tal como G.H. –, somos seres duplos e possuímos características que nos aproximam e distanciam tanto de Janair quanto da actante e, por vezes, da barata. De certa forma, todos esses simbolismos estão interligados e se tornam elementos constitutivos da existência humana – revelando o respeito e a aceitação do momento que vivemos: na efemeridade dos instantes reside a beleza da obra e da vida, resiliência.

1.1 Liberdade, arbítrio e abdicação

Outro tema muito discutido em *A paixão segundo G.H.* é a questão da liberdade. O ponto central da filosofia existencialista sartriana é também essa questão. A consequência desse estado de ser livre seria uma espécie de maldição a qual o homem estaria condenado. Ser livre não é tão bom quanto se pensa, visto que, frente a uma decisão que se tenha de tomar sobre um fato qualquer, o ser vai esvaziar-se, em total desamparo, frente a frente consigo mesmo, e não há nada que o livre da tarefa de escolher. Ele está condenado a ser o que é e escolher o que escolher, independentemente do que propuser. Para Sartre (1998, p. 542-543), ser livre é a condição ontológica do ser humano:

Com efeito, sou um existente que aprende sua liberdade através de seus atos; mas sou também um existente cuja existência individual e única temporaliza-se como liberdade [...] Assim, minha liberdade está perpetuamente em questão em meu ser; não se trata de uma qualidade sobreposta ou uma propriedade de minha natureza; é bem precisamente a textura de meu ser.

Desse modo, os holofotes vão para uma questão muito trabalhada por Clarice: a angústia existencial. O ser humano está sempre frente a questões sobre as quais deve decidir. A decisão é muitas vezes o problema, pois por vezes pensamos que estamos em um ciclo vicioso e a existência já preparou todas as opções para a escolha. Mostra-se, então, a impotência perante a vida, já que sequer podemos escolher nosso próprio destino e, ao optar por qualquer caminho, lá vem a vida nos culpabilizar por essa eleição. Então a existência segue subjetivamente, como uma espécie de liberdade fabricada: um vazio, o ser frente a sua impotência, o seu nada – daí a angústia de ter de arcar com o que (não) escolheu.

Para Sartre, essa liberdade se angustia por mover uma esfera, uma essência sem fundamento em torno dos valores, cujo reconhecimento desse ideal dá-se em angústia. A descoberta de que a existência é permeada pelos nada, pelos vazios e vãos. Nessa ausência de forma das coisas, a necessidade de composição. A nadificação da existência, a consciência retirando do nada a configuração da sua própria realidade. O homem, construtor de vazios e formas, filosofias para explicar a condição de existir entre o nada. A criação de ideias e ideais cuja intenção seja fundamentar-se enquanto existência. É do nada que imaginamos e transcendemos e, pela transcendência, conseguimos visualizar outros momentos e situações fora das manifestas pelo cotidiano, porém, primeiro é preciso ter consciência do que se quer e agir na intenção do que se deseja. É essa a descoberta de que se é livre, é usar o corpo para novos experimentos e linguagens. Nesse sentido, a liberdade consiste na escolha, no raciocínio lógico, na ação premeditada sob a influência da razão. Nesse contexto, vemos que a personagem G.H. manifesta em liberdade, como autoafirmação, uma amostra de que a liberdade é o próprio ser:

O conceito de ato, com efeito, contém numerosas noções subordinadas que devemos organizar e hierarquizar: agir é modificar a figura do mundo, é dispor de meios com vistas a um fim, é produzir um complexo instrumental e organizado de tal ordem que, por uma série de encadeamentos e conexões, a modificação efetuada em um dos elos acarrete modificações em toda série e, para finalizar, produza um resultado previsto. Mas ainda não é isso que nos importa. Com efeito, convém observar, antes de tudo, uma ação é por princípio intencional. (SARTRE, 1998, p. 536).

Podemos ver, então, que nessa busca pela liberdade propriamente dita o real se mostra de forma subjetiva e existencial, mas é essa busca que motiva o ser humano a agir, despertando vontades para interagir na construção de si mesmo, pois apenas lançando-se na vida poderá ser algo. Um algo que se sujeita a todas as consequências das escolhas e também à angústia de que a certeza de estar vivo é ter que conviver diariamente com a consciência da morte. Esta, que nos difere dos demais animais, nos motiva a buscar experiências, já que sem a experimentação da existência resta o vazio, o nada. Lembramos aqui do filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860), cujas teorias pregavam que a ação do homem não é livre, mas motivada. Seria como observar a engrenagem de uma bicicleta quando giramos os pedais. O movimento da corrente seria bem previsível, porque está dentro de um sistema completamente formado. Assim, a maioria de nossas escolhas também são previsíveis e não são “escolhas” propriamente ditas, visto armarem possibilidades dentro de um sistema regido por uma lei. Cabe, então, indagarmos o movimento dessa engrenagem social comparando-o ao dos elos da corrente: pertencendo a um sistema, as escolhas podem ser consideradas como livre-arbítrio? O caráter automático da existência põe em cheque a questão da arbitrariedade. Apenas a linguagem pode dar ao sujeito o poder para as conquistas almejadas e a fuga do anonimato.

É apenas graças a linguagem que a razão pode realizar os seus maiores feitos, por exemplo, a ação comum de vários indivíduos, a harmonia dos esforços de milhares de homens, num intento preconcebido, a civilização, o Estado. [...] o animal apenas tem ideia da morte quando morre, o homem caminha todos os dias para ela com pleno conhecimento, e essa consciência derrama sobre a vida uma tinta de melancólica gravidade, mesmo para aquele que não compreendeu ainda que ela é feita de uma sucessão de aniquilamentos. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 45).

A objetivação da coisa em si torna-se um fato inerente à vontade humana e não há como fugir do agir humano, pois a vida acontece no movimento, e não na pausa. Jean Paul Sartre, mestre da filosofia existencialista, designou, em seus estudos, a temática de que ser livre é ontologicamente uma característica inata ao ser, pois, antes de tudo, o homem nasce livre. Nessa liberdade há uma condenação, chamada livre-arbítrio: a liberdade de escolher. O ser humano é livre para tomar as decisões que quiser. Para Nietzsche, decidir vai mais além do que um mero ponto de vista, é uma vontade de algo mais, aquilo que faz com que os homens se movam no mundo, em torno do que querem e também do que podem chegar a fazer: é a “vontade de poder”, de poder acatar algo ou poder dizer não. Questionamos que a liberdade, na verdade, é sua negação. Toda escolha parte de uma projeção que já se encaixa dentro de um sistema premeditado e, depois de feita, não há como recusá-la. Mesmo que se refute, também já foi feita uma opção, uma escolha, não há como anulá-la. Os seres humanos estão condenados à

liberdade. Para Sartre (1973, p. 23), não é possível não escolher, uma vez que são as escolhas feitas ou não que farão do ser humano exatamente aquilo que a sua liberdade lhe permitir ser.

Após esse esclarecimento, pode-se dizer que todo ser humano, em sua travessia existencial, depara-se com as consequências de suas escolhas e paixões. A obra de Clarice trabalha com essas questões filosóficas, servindo-se inteira de um oxímoro: um silêncio eloquente e perturbador acerca do que o indivíduo vai se tornar no momento seguinte a suas escolhas e o papel social assumido perante si no mundo pode gerar diversas sensações durante a vida. Estamos sujeitos a todo tipo de sensações enquanto vivemos: angústia, medo, indecisão, solidão, inquietude, isolamento, depressão, falta de sentido, convivência entre absurdos etc.

Albert Camus, ao escrever *O mito de Sísifo* (1942), explica que foi por meio de um desafio que fez aos deuses que Sísifo foi capturado e punido. Os deuses resolveram puni-lo com sua própria sina: empurrar uma pedra até o topo de uma montanha por toda a vida, pois, ao final da trajetória, ela cairia montanha abaixo e ele teria que começar novamente a sua saga.

A personagem G.H., de Clarice Lispector, assim como Sísifo, de Camus, cumpre o papel transcendente do ser frente à vida, já que ambos são metáforas pensantes denunciando o sem sentido da vida.

Observando muitas vezes os porquês das coisas, não achamos respostas lógicas para explicar os resultados que o destino nos apresenta: somos coagidos a ser assim? A fome dos africanos, por exemplo, foi uma escolha da parte deles? Camus e Clarice valem-se dessa temática e criticam a falta de sentido da vida e do paradigma de escolhas a serem feitas, todas já estruturadas como se fizessem parte de uma engrenagem organizada para ser assim.

Tanto Camus como Clarice revelam, em suas obras, que, até alcançarmos o patamar da “aceitação do absurdo”, passamos por três etapas: revolta, liberdade e paixão. A primeira é a constatação de que a vida é absurda, sem sentido; a segunda pertence a nós porque somos seres ontologicamente livres para escolher; a terceira, é a paixão – inata à vida, uma vez que não se pode viver sem sentimentos.

1.1.1 Diálogos entre Lispector e Pessoa

As obras *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, e *O livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, se aproximam e se distanciam uma da outra, em análise hermenêutica comparativa, visto que são inspiradas pela filosofia do existencialismo e cabem na teoria estudada por Camus. Nelas, o homem inicia a vida em plena liberdade, mas, após algum tempo, é condenado a uma vida sem sentido, obrigado a atuar para sobreviver, então opta por agir como

o herói absurdo, embarcando numa vida automática, sem sentido. Tal como Sísifo, percebe a falta de sentido nessas ações, mas continua executando-as diariamente, entregue ao experimentalismo estético e à misticidade. Os olhos dos leitores voltam-se para dentro dos actantes e, a partir desses pensamentos e atitudes representados na obra, questionamentos são suscitados acerca da natureza do místico, do moral *versus* imoral, dentre outros paradoxos que somos obrigados a aceitar diariamente: céu e inferno, certo *versus* errado, amor *versus* ódio, náusea *versus* aceitação. Paradoxos que podem ser nitidamente vistos no trecho a seguir de *A Paixão segundo G.H.*:

[...] Não quero a meia-luz, não quero a cara bem-feita, não quero o expressivo. Quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa; não, não é perigoso, pois de qualquer modo a pessoa é humana, não é preciso lutar por isso: querer ser humano me soa bonito demais. [...]
 Quero o material das coisas. A humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade. Existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita. Embora também essa coisa corra o perigo de, em nossas mãos grossas, vir a se transformar em “pureza”, nossas mãos que são grossas e cheias de palavras. (LISPECTOR, 2009, p. 158).

A paixão segundo G.H. é um romance com uma linguagem acessível, mas muito vasta em elementos filosóficos, que provoca uma série de inquietações e sensações do Ser frente ao mundo, cujo traço principal é a ruptura com a estética convencional e a inauguração de uma literatura cuja marca registrada é a maneira paradoxal, angustiante, rica em oximoros, ao mesmo tempo intrigante e sedutora, revelando a travessia entre o silêncio e a eloquência, entre o ser e o nada. É possível estar diante do devir e sofrer, entre catarses, uma série de epifanias. Para Oliveira, *A paixão segundo G.H.* é uma obra que se vale da linguagem enquanto epifania, pois o silêncio resplandece e o poético entra em ação dentro do prosaico: a consciência ordenadora do indivíduo dentro do caos aparente que é o mundo:

As criaturas de Lispector vivem em estado crítico de sensibilidade e de urgência. Sentimentos de solidão, de abandono, de culpa, de júbilo e, sobretudo, de auto-enfrentamento promovem uma ruptura com a imagem que traziam de si e da realidade circundante, revelando a precariedade de sua condição, as carências e, muitas vezes, o que existe para além da falsa estabilidade do cotidiano. (OLIVEIRA, 2008, p. 38).

Ao mesmo tempo em que estudamos a arte e falamos sobre ela estamos também compondo uma obra de arte. É preciso ter em mente o seu caráter refletivo, bem como que a arte deve provocar estranhamento, já que o enunciado não se revela claramente. É preciso que

o crítico conheça primeiramente a técnica para compreender se o que se produz contém a coercitividade pertinente de uma obra de arte.

Para se compreender uma obra, é fundamental que as pessoas reaprendam a ver, a pensar, a falar e a escrever. A arte é um minarete iluminado. Tal como G.H., quando viu a luz entrando em seu quarto e enfrentou uma travessia, temos o espectador sendo iluminado pela arte, pois cabe a ela o papel desautomatizador do ser humano. Pensar, refletir, analisar e recriar são tarefas demasiadamente importantes para o ser humano. O artista está dotado de elevada desejabilidade, pois ele encontra, na tragédia da vida cotidiana, uma fonte para oferecer-lhe uma bagagem transcendente. Pela linguagem da arte (comunicabilidade e expressividade), o esgotar lento e sôfrego da vida, mas não se permite sucumbir, antes a transcendência. Entregue à angústia existencial, o humano vê, nesse momento, uma oportunidade de aplicar a resiliência, pois compreende que a atuação paradoxal dos estados de espírito é fundamental para a formação da existência. Nesse superar-se, o artista vale-se das tragédias para erguer-se e, assim, o leitor cria uma espécie de vínculo com a obra e deixa-se prender por uma dolorosa curiosidade:

A valentia e liberdade do sentimento frente a um inimigo poderoso, frente a uma sublime adversidade, frente a um problema que suscita pavor [...] quem está habituado ao sofrimento, quem procura o sofrimento, o homem heroico exalta a sua existência com a tragédia. (NIETZSCHE, 1967, p. 80).

Nesse contexto, o artista literário sente a valentia e a liberdade de transpor-se aos obstáculos julgados poderosos pela vida, os problemas que metem medo. O artista literário empresta a sua voz ao narrador e aos personagens e, assim, exalta a sua existência através das tragédias do cotidiano. Nesse viés, temos aqui duas obras que merecem atenção especial: *O livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, e *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector.

Tanto para Clarice Lispector quanto para Fernando Pessoa o essencial é aprender a ver, o acostumar o olho à calma, à paciência, a permitir que as coisas se nos aproximem. Seguindo a ideia de Nietzsche, o essencial é, precisamente, o poder de escolher – entre tantas escolhas, pode-se simplesmente não querer. O poder difere da decisão e tudo o que resiste à crítica descansa na incapacidade de se opor. Esse “ter que” aceitar é uma doença, decadência. É necessário aprender a ver as obras de arte, devendo-se fugir do vício de não reagir. É preciso estar diante do novo com a tranquilidade do ter aprendido a (vi)ver, estando sempre disposto a lançar-se por dentro das coisas.

Nunca soube ver sem logo precisar mais do que ver. Sei que me horrorizarei como uma pessoa que fosse cega e enfim abrisse os olhos e enxergasse – mas enxergasse o

quê? Um triângulo mudo e incompreensível. Poderia essa pessoa não se considerar mais cega só por estar vendo um triângulo incompreensível? [...] Eu me pergunto: se eu olhar a escuridão com uma lente, verei mais que a escuridão? A lente não devassa a escuridão, apenas a revela ainda mais. E se eu olhar a claridade com uma lente, com um choque verei apenas a claridade maior [...] Enxerguei, mas estou tão cega quanto antes porque enxerguei um triângulo incompreensível. (LISPECTOR, 2009, p. 13).

É esse lançar-se por dentro das coisas que faz do livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, um grande (des)encontro consigo mesmo. A personagem G.H., através de uma psiconarração, comunica aos seus leitores que está em uma procura constante. Ela tenta, a todo o momento, reconduzir um algo que ela desconhece e, nessa busca, há um regozijo, há algo que desespera e acalma; nela, o desconhecido é uma inquietação que pouco a pouco desvenda, na personagem, um sentimento de poder: o poder de exaltar-se perante a existência.

Frente ao limite que há entre o novo e o desconhecido, G.H. inquieta-se e preocupa-se. Assim, ela procura-se e tenta entender a nova vida que se lhe fez. Um momento de solidão profunda, sentindo-se terrivelmente desorganizada diante desse algo que ocorreu e a tirou de seu núcleo, transformando-a em outra pessoa com a qual ela ainda não sabia lidar e, simultaneamente, não conseguia mais voltar a ser o que era antes, pois, caso aceitasse ser novamente o que era, perderia o que se tornaria depois. Mas esse desconhecimento é algo novo, e o novo a seduz e torna-se fonte de matéria viva e combustível para a sua existência. G.H. está envolvida entre o perigo de ser, a inquietude e a preocupação do existir. Então, partindo desse esquema de conflitos internos, desenvolve uma busca exterior, um instinto para que a arte não pare e cumpra o seu ciclo, confiando ao seu leitor o seu potencial artístico: “Não sei o que fazer com o que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu” (LISPECTOR, 2009, p. 4).

Talvez, nesse momento da leitura, o leitor tenha a impressão de que a personagem G.H. prefere transferir o seu medo para outra pessoa a enfrentá-lo. Resistir ao medo ou enfrentá-lo? Ela transcende o óbvio e descobre-se nas epifanias dos instantes, daí a configuração de *A paixão segundo G.H.* como obra de arte.

Clarice Lispector cria um elo com seu leitor, uma espécie de pacto feito no início da obra, onde ela cria o perfil ideal de seus possíveis leitores, selecionando aqueles de alma já formada, desconstruindo um protótipo e lançando um questionamento acerca do que seria esse “leitor de alma já formada” – existe mesmo esse perfil? Quem seria esse leitor? Seria aquele capaz de compreender que a vida, assim como a arte, não pode ser antitética, mas paradoxal? Seria aquele que consegue enxergar que a existência é perpassada pelo devir e que para se

chegar ao âmago deve-se compreender e suportar a todos os invólucros que perpassam a vida? Vejamos:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem a aproximação do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que só elas entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. (LISPECTOR, 2009, p. 5).

Que espécie de leitor seria esse que a autora de *A paixão segundo G.H.* esperava para ler o seu texto se todos estamos em formação e nunca prontos e acabados? Daí, parodiando Barthes no livro *O prazer do texto* (1996), chegamos a uma quase Babel: a confusão das línguas. Por um momento, achamos que não estamos aptos a ler a obra de Clarice, mas entendemos o recado: a arte questionando a arte e provocando no espectador uma autoanálise, uma curiosidade. Os leitores estão aptos a experimentá-la e a dizer que gosto tem? O novo que é oferecido enquanto obra de arte desafia ou provoca asco? Esse leitor ideal de Clarice, assim como a G.H., existe? Seria uma obra voltada para a compreensão humana? E se porventura as iniciais G.H. significassem gênero humano? Compreendemos, nesse contexto, que a confusão das línguas não é mais uma punição, e sim um convite ao autoconhecimento humano. O leitor, coabitando com a linguagem, chegará à fruição, já que, trabalhando lado a lado, a obra e o leitor são equivalentes: ao mergulhar-se no outro, o leitor acaba indo de encontro a si mesmo – o estrangeiro de cada um, o eu que se desorganiza e se descobre no outro. A armadilha da sedução clariceana: o olhar mais – redescobrir em si a coisa mesma. Fazer a coisa existir com os olhos de ver além: despersonalizar, desintegrar, desvincular não podem ser vistos apenas como o final de todas as coisas, mas como processos necessários para o autoconhecimento.

A compreensão de que esse leitor ideal seria aquele capaz de entender que para aproximar-se desse algo novo que se apresenta há de passar por uma busca nem sempre aprazível. Pode-se sofrer para encontrar-se, pode-se deparar com o inesperado, mas, assim como a personagem G.H., pode-se conseguir extrair desses momentos o que a autora chamou de “alegria difícil”. Então o leitor de alma já formada seria aquele que está sempre em mutação, que mesmo diante das confusões mais terríveis da vida consegue chegar à fruição, aceitando os paradoxos e compreendendo que todas as forças que cercam a existência trabalham lado a lado, conspirando para a existência de uma Babel¹ feliz.

¹ Termo de Roland Barthes (1996, p. 6) para explicar a confusão das vozes do narrador e do leitor no texto.

Ao lançarmos nosso olhar para dentro d'*O livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, e *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, compreendemos o conceito que os formalistas russos já trabalhavam: a obra de arte provoca estranhamento por sua opacidade. A opacidade artística se dá devido ao caráter dissimulado das obras, ao ato de tornar difícil perceber aquilo que se enuncia, pois cabe ao leitor analisar o efeito estético provocado pelo vazio e a opacidade contida na obra de arte, que, em virtude de seu caráter transcendental, nunca será estanque, mas tende a transbordar-se, transmutar-se.

Em *O livro do desassossego* é perceptível que o artista, como porta-voz da arte, trabalhe com conceitos aceitáveis, desconstruindo-os e tornando-os semissignos. É fundamental, no processo de desrealização do convencional, o uso de metáforas e oposições, agindo em conjunto para desnaturalizar os objetos, um truque para que o leitor seja impactado com a quebra semântica e a desnaturalização dos objetos – o que antes era conhecido como aceitável, torna-se estranho. Um paradoxo desrealizável para o leitor. Veja:

Conformar-se é submeter-se e vencer é conformar-se ser vencido. Por isso, toda vitória é uma grosseria. Os vencedores perdem sempre todas as qualidades de desalento com o presente que os levaram a luta que lhes deu a vitória. (PESSOA, 1989, p. 132).

A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência? Tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória própria de minha condição. A desistência é a minha revelação. (LISPECTOR, 2009, p. 213).

Ao ler esse trecho, é comum encontrarmos algumas semelhanças com Charles Baudelaire, para quem a arte não se processa por antíteses, mas por paradoxos, pois, ao aplicar a harmonização ao prazer poético, aproxima a arte da vida. Confirmamos, mais uma vez, que o leitor nunca preencherá o vazio e a opacidade incitados pela arte em virtude do caráter mutável e múltiplo dos elementos sígnicos contidos em suas imagens intratextuais: não existe arte sem imagem. A arte suscita percepções que transcendem a realidade:

E então, em plena vida, é que o sonho tem grandes cinemas. Desço uma rua irreal da baixa realidade das vidas que não são, ata-me com carinho, a cabeça num trapo branco de reminiscências falsas. Sou navegador, num desconhecimento de mim. Venci tudo onde nunca estive. E é uma brisa nova esta sonolência com que posso andar, curvado para frente numa marcha sobre o impossível. (PESSOA, 1989, p. 136).

A imagem contida no texto transporta o objeto sígnico a certa proximidade do leitor. Há uma visão, uma cena que ao mesmo tempo em que mostra, esconde, daí mais uma vez a sua

opacidade. A vida normal é automática, aceitável. Os objetos seguem cada qual o seu processo de empacotamento. O objeto real existe e segue um fluxo automático, ocupando um lugar, mas sendo apenas a superfície. A arte surge para provocar pensamentos, como no excerto acima, no qual nota-se um processo de transcendência do sujeito, pois as imagens suscitam percepções que desconstróem a realidade. O objeto automatizado se procede inconscientemente. É como se vivesse e não deixasse marcas, é como se a vida não tivesse existido. “A vida pode ser sentida como uma náusea no estômago, a existência da própria alma como um incômodo dos músculos. A desolação do espírito, quando agudamente sentida, faz marés, de longe, no corpo, e dói por delegação.” (PESSOA, 1989, p. 108).

O caráter interno das obras, tanto em *A paixão segundo G.H.* quanto em *O livro do desassossego*, volta-se para que todos os órgãos dos sentidos permitam uma transição temporal, já que o presente transita e pode ser alocado para outro lugar no espaço temporal. A arte desprende o ser e essa livre associação mental permite a transitoriedade das ideias e pensamentos sobre esse dado instantâneo em que a transcendência do real se fez presente. É um efeito artístico, revelando o existencialismo, a percepção do *sujeito*, a sensação; maneira pela qual afetamos e somos afetados pelo devir.

Um traço bastante peculiar entre Lispector e Pessoa é que ambos optam pela abdicação, que pressupõe a reconstrução do real, a abolição do referencial para a construção da arte à sua própria realidade figurativa e alegórica. A estética da abdicação é pautada em um desistir, um renunciar seguindo a sua própria vontade, deixar de possuir, de participar ou de usufruir de alguma coisa por vontade própria; privar, ceder ou renunciar sem importar-se com os benefícios. Abdicar é não aceitar o conceito convencional da existência. A falta de regras e sequências pode fugir da ética e provocar o absurdo expresso pela falta de sentido e a capacidade dos seres humanos em fazerem algo fora da lógica comum. A sensação do absurdo, de acordo com Camus, em *O mito de Sísifo*, não é uma explosão de alívio ou de alegria, mas sim o amargo reconhecimento de um fato. Observe que os trechos de *O livro do desassossego* e *A paixão segundo G.H.* beiram uma autoanálise paradoxal: versões de um eu transmodificado, unimultiplicado, que transita entre um espaço fluido, fragmentado, que busca informações existencialistas acerca das coisas, beirando o absurdo. Olga de Sá (1979, p. 259-260) constata que o paradoxo é uma das chaves desse estilo, que mimetiza as contradições do ser e da linguagem.

Mais uma vez se constata que o paradoxo é uma das chaves desse estilo, que mimetiza as contradições do ser e da linguagem [...] . A trajetória de G.H. termina no silêncio e no vazio, na desistência da linguagem, como forma de adesão ao ser. G.H. se

despersonaliza, perde a sua dimensão humana, para chegar a maior exteriorização possível, à maior objetivação. Deixando de ser ela mesma, vive do que não se pronuncia mais. A missão secreta de sua vida é essa “deseroização” de si mesma. Não há mais heróis da narrativa. Perdendo o próprio nome, G.H. identifica-se com todos os seres. (SÁ, 1979, p. 259-260).

O eu que fala é um porta-voz de uma transição temporal, cuja análise permite a desconstrução e a des-realização do objeto: a “deseroização de si mesma”. Uma característica defendida por Jean Jaques Rousseau (2008), para quem o artista deve negar o real, o social, e procurar refúgio em si mesmo ou na natureza, como mostra no livro *Devaneios de um caminhante solitário*. Assim como em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, é certamente a representação de como a vida entra em contradições, não promove antíteses, mas paradoxos – não há contrários, uma vez que tudo o que se manifesta se dá a partir da tensão harmônica proveniente de essências opostas.

Esse modo de compreender a vida e a arte permite-nos entender a dualidade existente entre ambas: se a arte não se processa por antíteses, mas por paradoxos, a vida também o faz: a harmonização paradoxal, que aproxima a arte literária da vida e ao mesmo tempo mostra que a arte não é algo que se dissocia da realidade circundante. Vemos que os paradoxos existenciais são fatores de suma importância para a compreensão lírica de Fernando Pessoa e Clarice Lispector: a harmonização entre potências dialéticas: pensar *versus* não pensar, agir *versus* repousar, vencer *versus* abdicar, razão *versus* sensibilidade; entre tantos paradoxos, a obra se configura e ganha existência. Essa explicação dialética ocorre numa tentativa de demonstrar que esses paradoxos em uma obra de arte, assim como a vida, não promovem a separação dos contrários, mas se manifestam a partir da tensão harmônica existente entre essências opostas. Pessoa (1989, p. 132), inclusive, afirma: “Vence só quem nunca consegue. Só é forte quem desanima sempre”.

A força paradoxal dá equilíbrio à existência. Veja que há uma desconstrução de conceitos, o que provoca a fluidez, o insólito e uma abertura, próprios da fenomenologia da percepção e da teoria da desconstrução. Há o eterno questionamento sobre o que é abdicar – há que se abdicar do humano para se tornar um vencedor, há que se abrir mão do conveniente e do óbvio para gerar a perda. Ao perdermos, tornamo-nos vencedores porque abdicamos do nosso próprio ego.

Às vezes quando ergo a cabeça estonteada dos livros em que escrevo, as contas alheias e a ausência da vida própria, sinto uma náusea física, que pode ser de me curvar, mas que transcende o mundo e a desilusão. A vida desgosta-me como um remédio inútil. E é então que eu sinto com visões claras como seria fácil o afastamento deste tédio se eu tivesse a simples força de o querer de veras afastar. (PESSOA, 1989, p. 57).

Essa dialética entre forças opostas é necessária e pertinente ao abdicar-se. Apesar de todas as abdições feitas, o “eu” que nos passa as introspecções demonstra contentamento com a força paradoxal: a indeterminação se localiza na impossibilidade de se vincular abstratamente um significado a um significante. O pensamento contemporâneo rejeita a visão baseada na noção de sistema-estrutura, desenvolvimento linear e fim conclusivo. A obra de arte se torna um processo descontínuo.

De que me serve citar-me gênio se resulto ajudante de guarda-livros? Quando Cesário Verde fez dizer ao médico que era, não o Sr. Verde empregado no comércio, mas o poeta Cesário Verde, usou um daqueles verbalismos do orgulho inútil que suam o cheiro da vaidade. O poeta nasceu depois de ele morrer, porque foi depois de ele morrer, que nasceu a apreciação do poeta. (PESSOA, 1989, p. 85).

Veja que os paradoxos compõem acordos e entrecruzamentos – para o nascimento do poeta Cesário Verde, o homem (Sr. Verde) teve que morrer. O homem real mata o hiper-real fragmentando-o, pois enquanto havia vestígios reais do Sr. Verde, o poeta não poderia existir. Esses modos de percepção remetem o leitor à teoria de Jean Baudrillard (1991), visto que a obra de arte lida com questões paradoxais na compreensão das imagens suscitadas no texto: simulacro, simulação, dissimulação do real.

No pensamento semiótico, simular é criar uma imagem correspondente com a realidade. É pela simulação que há a plasmação do pós-industrial: o que vale é o valor da troca, onde o real produzido e o modelo criado assume uma distância entre o real e o imaginário: o real deixa de ser mera representação e se transforma em utopia, adotando a imagem da forma como um *objet trouvé*, ou melhor, objeto perdido. Nota-se que, na busca por uma dialética existencialista, é evidente a evocação do “eu”, a dor do pensar, o caráter paradoxal da arte e da vida. Provavelmente uma afirmação da liberdade – do tempo da liberdade, do tempo indomável da memória –, da fragmentação do real, portanto, a criação de simulacros, cujo objetivo seria a distorção do real, atribuindo à sua cópia o mesmo valor das coisas.

A arte, nesse momento, deixa o literal e parte para o literário. No caso de Fernando Pessoa, foi preciso tornar-se experimento, arte, bifurcar-se, dividir-se, unimultiplicar-se, fugir do normal, quebrar paradigmas. Comparando escritos normais com escritos artísticos veremos que o reconhecimento similar entre um e outro resultará em muita diferença. O poeta: homem que não se aceita como tal. Homem multiplicado, multifacetado, existencialista e que se vale da arte para transmutar-se e dissimular-se num processo insólito, líquido, constituído por marcas efêmeras temporais e atemporais. O poeta preocupa-se com o presente para perpetuar o

instante e cria no entrelugar do instante a perpetuação dos simulacros existenciais. Já o homem é um objeto empacotado, denotativo. Existe, ocupa lugar e mostra apenas a sua superfície. Desligado do mundo que o cerca, desenrola-se inconscientemente. É como se a vida não tivesse sido.

Gilles Deleuze e Claire Parnet (1998), na obra *Diálogos*, reflete exhaustivamente sobre a arte de criar uma obra: deve-se construir um problema, uma posição, antes mesmo da solução. A “estética da abdicação” revela a desconstrução do conceito que causa estranhamento ao leitor: o vencedor é um perdedor. Constrói-se um problema envolto em devires que operam em silêncio na vida e são expressos em estilo. É o que Fernando Pessoa faz muito bem em todo o texto de *O livro do desassossego*. O poeta consegue se firmar gaguejando na sua própria linguagem – um estrangeiro na sua própria língua, criando um estilo próprio – o seu diferencial. Cada paradoxo utilizado aparece milimetricamente medido e aplicado em doses exatas sobre cada palavra, provocando a semiose entre contrassensos, tal como na obra *A paixão segundo G.H.* Então, para concluir, o artista produz sempre blocos de sensações e acrescenta novas variedades ao mundo. O artista é um mostrador, um inventor, um criador de afetos em relação aos preceitos que nos ensinam a ver. A obra de arte salta das mãos do artista e ganha vida autônoma, torna-se um ser de sensações – existindo por si própria.

1.2 A manifestação do ser e sua diversidade: unidade e composição

A obra *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, lança uma nova perspectiva para a literatura brasileira. Autônoma, provocando sensações tentaculares, revela um processo de composição no qual a concomitância dos acontecimentos e também a multiplicidade espacial e temporal, existente em um mesmo ambiente, bem como a variabilidade de pensamentos que os actantes experimentam durante uma travessia, entre muitos outros aspectos inovadores, existindo por si própria. Nesse sentido, a arte literária deixou de ser mera representação da realidade exterior, como era há muito, e passou a focar e a encenar os movimentos mentais das personagens, suas refrações e disparidades, ficcionalizando-as com o propósito de encenar o indizível, entrar mimeticamente no âmago insondável da experiência humana. Por isso, dizemos que se trata de um processo de ruptura: o convencional, o óbvio é deixado. Essa nova perceptividade do mundo e do Ser propõe para as coisas uma nova sensibilidade.

A arte exposta em G.H. é transcendente. O leitor está sendo provocado para abrir os olhos diante de uma nova realidade. A realidade de G.H. que, isolada do mundo, enfrenta o desorganizar-se, descobre-se universal. Nesse ato de embarcar reentrâncias adentro há uma

confidência sedutora: a actante tenta encontrar um algo que está inacessível, então o leitor recebe a experiência estética que G.H. viveu. Uma atmosfera de prazer e perigo se arma, tornando a proposta atraente, um belo cenário para o duelo da manifestação da arte e do prazer do espectador.

G.H. confidencia uma de suas perdas principais: algo que era importante, mas a impedia de andar e por isso ela se sentia estável – uma terceira perna, que a fazia ser um tripé; após a perda, a ruptura, o eu anterior entra em conflito com o eu posterior e descobre a dor e a maravilha que é a vida.

Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira perna me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar. (LISPECTOR, 2009, p. 5).

O leitor está em contato com a atmosfera de um ser em decadência, cuja desorganização profunda é o elemento primordial para o seu descobrir-se. De frente com a perda, G.H. analisa calmamente o seu obstáculo. Como era, como é e como será? Perdeu tudo o que a amparava e a tornava estável. Perdeu-se das camadas existenciais com as quais estava acostumada: o Ser encontra-se com seu núcleo, volta ao útero e está novamente em formação – o encontro com o seu verdadeiro eu.

Perante o devir, enfrentando a decadência, G.H. aceita sua nova realidade. Primeiro ela acostuma o olhar à calma, à paciência. Ela permite que as coisas se aproximem e a toquem. Ela sente cada nova situação, recebe as desventuras e protela, concebe o inusitado por todos os ângulos. Sugadora de energias e dos instantes, G.H. demonstra, por trás de toda sua fragilidade, ser o que não é: uma personagem forte, que suscita pensamentos e filosofias. É possível perceber seu caráter analítico e resistente ao exercer o poder de não reagir imediatamente a um estímulo, mas analisá-lo, conviver com ele, tomar gosto por ele. Uma personagem dignamente nietzschiana: “Aprender a ver, conforme eu o entendo, é quase aquilo que o modo não filosófico de falar denomina vontade forte: o essencial nisso é precisamente o poder não querer, poder suspender a decisão.” (NIETZSCHE, 1967, p. 61).

O que mantinha G.H. ereta era o que a impedia de movimentar-se. O movimento é necessário à vida. E uma pessoa que não se movimenta poderia estar morta? G.H. examina-se, experimenta-se e não sucumbe diante de sua destruição. Ela retira da dor a seiva necessária para o seu existir: Nietzsche já falava sobre essa sabedoria provinda da dor, da perda, enfim, da decadência:

Seria preciso antes examinar bem de perto esses mais sábios de todas as épocas! Talvez todos eles já não estivessem se sustentando sobre as pernas? Seriam tardios, cambaleantes? *Décadents*? Talvez a sabedoria apareça sobre a terra como um corvo entusiasmado com um ligeiro odor de carniça? (NIETZSCHE, 1967, p. 17).

Essa sabedoria que se manifesta através dos fragmentos do ser já povoou diversas mentes em busca de verdades, explicações, ideias e pensamentos que procuram analisar a vida e o mundo. Ela é a mesma que povoa o universo pensante de G.H., que se mostra em profunda desorganização frente ao acovardamento de assumir seu novo eu, mas corajosa a ponto de entender que está sendo covarde porque perder-se é mais difícil do que encontrar-se. Ao perceber a sua *décadence*, G.H. se dá conta de que se deixou ser levada por outrem e agora, abandonada, procura por uma saída; talvez seja difícil conduzir a liberdade há muito retirada de sua convivência.

Na tentativa de se encontrar, G.H. perde-se, pois descobre que o que ela estava sendo era confortável, mas não era ela, era uma projeção de outrem que a conduzia para um sistema todo organizado e não lhe exigia nem um esforço para que fosse o que estava sendo. A partir do momento em que a personagem começa a questionar o mundo a sua volta há essa fragmentação do eu. A personagem perde tudo o que a deixava estável: o marido, o feto, a empregada, coisas que estavam diretamente ligadas a ela para tornar sua vida “mais confortável” – o que ela chamava de “tripé”:

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi e voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma e sem sequer precisar me procurar. (LISPECTOR, 2009, p. 9-10).

Essa perda gera uma busca de G.H. pelo “algo” que será sempre um elemento “novo” para ela. Nessa busca, a arte literária apresenta-se como um campo de muitas possibilidades. A arte literária contemporânea convida o espectador a descobrir os múltiplos sentidos gerados em consequência do enredo, construído especialmente para manter um diálogo entre o leitor e a leitura. O elemento “novo” apresenta-se para a personagem e ela confessa o seu medo e o seu enfrentamento: “Tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo, quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação.” (LISPECTOR, 2009, p. 6).

Esse “novo modo de ser” surgiu como uma surpresa na vida da personagem. Sua organização pessoal estava pautada em um sistema pronto, o qual ela não teve sequer o trabalho de esquematizar – apenas o recebeu e se sentiu confortável. A reflexão de G.H. revela que ela até então foi covarde por ter tido a coragem de se anular em prol de um sistema organizado segundo uma vontade que não fosse a dela, simplesmente por aceitar um “*status*” ou uma “estabilidade”. Ao enxergar-se, a personagem percebe que se perdeu porque aceitou ser uma criação de alguém. “O que era ela?” Sem identidade, sem projeção própria, acostumada a viver uma espécie de “não vida” – daí a angústia existencialista ao descobrir que deixou o seu “eu” em algum lugar para viver uma outra: “A ideia que eu fazia de pessoa vinha de minha terceira perna, daquela que me plantava no chão. Mas e agora? Estarei mais livre?” (LISPECTOR, 2009, p. 10).

Apesar de estar desligada dessa terceira perna, aquilo que a atrapalhava de andar e de ser, mas tornava-lhe “encontrável”, “estável”, G.H. ainda se vê presa – e o primeiro pensamento que lhe vem à cabeça, “encontrar um novo tripé rapidamente”, seria o modo mais fácil e rápido de “encontrar-se”, agarrar-se a uma “nova identidade pronta” – ser de novo “uma outra que não era ela”, pois achava muito difícil estar perdida, já que até a “própria ideia que ela fazia de pessoa vinha da terceira perna que a plantava no chão” (não depender de outra pessoa, para ela, era sinônimo de estar perdida). G.H. vive angustiada. Para Schopenhauer (2001), o ser está condenado à infelicidade devido ao desejo que nunca é saciado. Disso resulta a conclusão de que toda a vida é uma bolha de sofrimento e de dor. Para Nietzsche, a tragédia é inerente à vida, por isso precisamos analisar e as nossas próprias experiências e tirar nossas próprias conclusões. Daí a importância da arte para revelar-nos a nós mesmos, tal como a catarse na tragédia grega revela a tragicidade e a angústia da existência, transcendendo-nos e nos preparando para a vida.

O que ocorre com essa personagem é talvez um momento de grande reverência perante a vida. Um ser que se prostra diante de algo sagrado e presta-lhe adoração, assumindo o seu estado de fraqueza e fluidez, mas sentindo a necessidade de sorver o perigo, de viver o que é novo, de reerguer-se e reconstruir-se e de ser eterno, já que é por meio do enfrentamento que vivemos, que reconhecemos os recursos de que precisaremos, as virtudes que possuímos e o que necessitamos para nos defendermos. Para Sartre, a angústia surge em decorrência da liberdade ôntica. A liberdade seria uma espécie de condenação, já que todas as escolhas geram inquietação: o livre-arbítrio, uma armadilha criada pelos deuses para isentá-los de qualquer culpa.

Nessa travessia chamada existência há a necessidade de pausa na vida, principalmente perante travessias onde o espírito nos coage a ser forte na procura da liberdade, no Eu que se entrega ao desconhecido para experimentá-lo, querê-lo e conquistá-lo. Para a filosofia nietzschiana há uma necessidade interna: “[...] é preciso ter a necessidade de ser forte do contrário, jamais assim se torna. O enfrentamento assim é então uma guerra. Uma guerra que educa para a liberdade.” (NIETZSCHE, 1967, p. 93).

G.H. tem uma enorme necessidade de ser forte, mesmo compreendendo que é uma pessoa limitada em razão de tantos fatores (sociais, históricos, ontológicos, culturais, etc.), mas, em determinado momento, devido ao espírito inquietante, assume-se responsável por si mesma e torna-se indiferente a esse medo, ao medo do que é “novo”, e se coloca à disposição da vida, apesar de toda a desilusão provocada pelo rompimento da organização do seu próprio Ser e de estar fora de um sistema que acabara de ruir. É por sua psiconarração que G.H. passa adiante o seu ponto de vista sobre as camadas existenciais da vida através da evolução de seu estágio anterior até a sua atual condição, que logo mudará também:

O que eu era antes não me era bom. Mas era desse não bom que eu havia organizado o melhor: a esperança. De meu próprio mal eu havia criado um bem futuro. O medo agora é que meu novo modo não faça sentido? Mas por que não me deixo guiar pelo que me for acontecendo? Terei que correr o sagrado risco do acaso. E substituirei o destino pela probabilidade. (LISPECTOR, 2009, p. 6).

Não se pode conhecer o homem lendo apenas a sua superfície. Não se pode compreender o ser enquadrando-o em uma análise mecanicista. É preciso ir além do que está à mostra, saber o seu conteúdo universal, adentrar ao particular, compreender suas dialéticas, a unidade e a diversidade pertinente a cada Ser frente ao devir e extrair dessa experiência a sua verdade filosófica. É necessário compreender o corpo contendo a “coisa mais” – o espírito e a consciência frente ao devir: os horizontes da linguagem do sujeito que passa, então, a gaguejar as particularidades da existência, que se desprende do mecanicismo, pois não se pode conhecer a coisa em si factualmente, mas imergir-se no espírito do mundo, conhecer dele o universal e o particular, entrar no “é da coisa”, redescobrir o que está no entre e falar da sua própria loucura, daquilo que está além da razão, uma espécie de razão enlouquecida.

G.H. representa uma gagueira, uma verdade provisória, um exemplo de que a vida precisa ser sempre atualizada, um processo: só é possível compreender um sistema filosófico da coisa em si se compreendermos o interior. Daí o superar-se: substituir o destino pelo que é provável. Ela aproxima-se do seu novo modo de ser na tentativa de se reescrever – a sua verdade, a sua atualização, o seu modo de se firmar perante a vida. Ela é um ser que precisa ser

escutado. Não será possível compreendê-lo, se for observada apenas a sua superfície, mas é um ser que precisa ser hermeneuticamente tocado, como todos os seres do gênero humano. G.H. é uma incógnita e um algo novo que se configura no devir, aceitando-o e, assim, mostrando-se na sua atuação e com todo o resultado, juntamente com o seu devir.

G.H. representa um Ser para análise: é para ser olhado por seu avesso, pois está repleta de aspectos simbólicos e psicológicos, características bem comuns nas obras de arte do século XX, plena de subjetivismo, escancara o universo que reside no âmago do Ser: entre lembranças e imaginações, o sensitivismo e as intuições vão encenando o mundo interior do ser humano em um palco.

Trata-se de uma obra vasta, repleta de vozes ontológicas que acompanham o Ser, seus traumas e suas limitações. Ao mesmo tempo em que somos limitados pelo outro, limitamos também outros seres. Através dessa simbiose de convívio social, a narradora sonda e expõe, de modo confidencial, a organização mental da actante G.H.

Numa narrativa polifônica, paradoxalmente a voz da actante sobressai, permeada de experiências diversas entre presente, passado e futuro. A polifonia está presente na voz de G.H. ao expressar seus momentos vividos, mas ela não usa a fala para tal acontecimento. O sentir diz mais do que qualquer palavra, e era isso que faltava no mundo, sentir mais, experimentar mais, espelhar-se e refletir-se através de suas transmutações diárias. É louvável o que podemos experimentar por meio da obra de arte. Clarice Lispector trabalha com possibilidades interpretativas e filosofias voltadas para a outridade, personagens flexíveis, podendo ser comparados, colocados uns nos lugares dos outros. Em alguns momentos a barata que vive no interior do armário do quarto da empregada pode assemelhar-se à G.H., que procura refugiar-se da sociedade enclausurada em seu apartamento. É uma obra que convida a ser experimentada e, assim, conceituada. Apesar de muito criticada, inclusive por Nelson Rodrigues, exala uma riqueza de detalhes e um convite ao pensamento através de suas refrações e multiformidades. Há exploração de momentos tensos e obscuros do ser, do funcionamento mental e da experiência psíquica quando o Ser se depara com desertos e angústias, situações que revelam que ele precisa ser movido pelo motivo e pela ação para o superar-se.

1.3 A arte do reencontro: fuga e palavra

Mais original do que a relação entre a vida e o tempo é a autotranscendência. Agamben (2015, p. 258), analisando Heidegger, explica que é nesse exato momento que o *Dasein* se abre para o mundo além de toda a subjetividade. É só transcendendo que a intencionalidade alcança

a existência: G.H. mostra que a fuga também pode se dar em reencontro. Isso tem estrita ligação com uma história grega.

Na Antiguidade, os gregos eram politeístas. Cultuavam muitos deuses: Zeus, Hera, Afrodite, dentre outros, e também semideuses, que eram fruto do amor de um deus com uma mortal e tampouco tinham imortalidade. O drama relatado por G.H. apresenta semelhança semântica com um mito clássico: a tragédia do Édipo Rei. Nessa história, Laio era esposo de Jocasta e tiveram um filho. Ao consultar o oráculo, foi advertido a não gerar a criança, pois ela mataria o pai e se casaria com a mãe. Laio não acreditou no oráculo, mas, depois do nascimento, abandonou a criança numa montanha com os pés furados para que sangrasse até a morte. O menino foi encontrado por pastores e nomeado Édipo, que significa “pés inchados”. Políbio o adotou e o criou como filho legítimo. Quando adulto, Édipo consultou o oráculo e descobriu que seu destino seria matar seu pai e casar-se com sua mãe. Por isso, deixou Corinto e partiu para Tebas, fugindo desse trágico destino. No caminho, se desentendeu com Laio e lutou com ele até matá-lo. Prosseguiu a viagem sem saber que havia matado seu próprio pai. Na caminhada, deparou-se com uma esfinge, que lançava enigmas e devorava quem não os decifrasse, e enfrentou-a. Édipo respondeu corretamente ao enigma lançado pela esfinge, dizendo que é o homem que de manhã tem quatro pés, dois ao meio dia e três na idade adulta. Furiosa, ela se matou. O povo tebano ficou contente pela morte da esfinge e entregou a rainha Jocasta como esposa. Veio um tempo muito ruim na cidade e Édipo foi novamente consultar o oráculo, tendo descoberto que ele havia matado o pai e casado com a sua mãe. Édipo cegou-se e Jocasta enforcou-se. Vemos que desde que nasceu Édipo foge do seu destino e de repente depara-se com ele.

A personagem G.H., tal qual Édipo, foge da linguagem. Aparta-se das condições que lhe causavam náusea e, nesse processo de fuga, isola-se e acaba indo de encontro à linguagem. A diferença é que, na história de Édipo, o encontro tende ao cumprimento de uma profecia. G.H., ao refugiar-se nas reentrâncias indizíveis do Ser, fugindo da complexidade e da expressividade, acaba encontrando-se com o núcleo, o simples, o inexpressivo que é peculiar ao instinto vital. Ambas as obras são de uma tensividade importantes para a arte literária e tratam da travessia de seus actantes centrais, mas, enquanto a narração de Édipo caminha para a inerência, a narrativa de Clarice Lispector é um momento de transcendência do ser: a busca pela essencialização da vida. G.H., além de toda a subjetividade que vivencia, consegue desvencilhar-se de seus invólucros, ampliando de modo experimental o seu modo de existir. Fugindo do que é universal, ela enclausura-se em si mesma e dessa sua fermentação surge,

então, uma confissão, o encontro consigo mesma e com o mundo através da tradução do indizível, a transformação do ser em linguagem:

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 2009, p. 149).

Cada célula de conflito que se instaura nessa obra abre múltiplas formas de interpretações, entre elas o tempo, o espaço, o narrador, o Ser querendo desabituar-se do religioso, mas não se desapegando do metafísico. A obra está configurada por uma narrativa transcendente, um elo espiralado de ligação entre o narrador e o leitor, sempre instigando a curiosidade simultânea dos acontecimentos. Não pode ser uma narrativa óbvia por as surpresas dos instantes serem sempre subsequentes: “Olhei para baixo: treze andares caíam do edifício. Eu não sabia que tudo aquilo já fazia parte do que ia acontecer. Mil vezes antes o movimento provavelmente começara e depois se perdera. Dessa vez o movimento iria até o fim, e eu não pressentia.” (LISPECTOR, 2009, p. 23).

Quando a personagem relata que está contemplando o vão da janela onde treze andares a separam do solo e confessa já saber o que ia acontecer, pois já havia começado muitas vezes o processo, mas desistido – agora, decidida, iria até o final –, ela desperta um suspense no leitor, a sensação terrível de que o início depressivo da obra desencadeará um suicídio. Isso não é descartado, já que há um conflito interno: um novo “eu” surge e mata o antigo “eu” para que surgisse uma nova identidade. Em seguida, G.H. aumenta ainda mais a tensão falando do gesto proibido, jogando o cigarro que fumava pela janela e analisando o vão. Depois, avança a cabeça pela janela e olha analiticamente o despenhadeiro. Assiste à queda do cigarro em silêncio. Mais um gesto rico em conotações simbólicas de curiosidade, ociosidade, ansiedade e angústia:

Joguei o cigarro aceso para baixo, e recuei um passo, esperando esperta que nenhum vizinho me associasse ao gesto proibido pela portaria do edifício. Depois com cuidado, avancei apenas a cabeça, e olhei: não podia adivinhar sequer onde o cigarro caíra. O despenhadeiro engolira-o em silêncio. Estava eu ali pensando? Pelo menos pensava em nada. (LISPECTOR, 2009, p. 24).

Essa curiosidade que a obra desencadeia desperta no leitor o desejo de ler os relatos seguintes, que mantêm com os anteriores um processo complexo de incubação, dependente dos sentidos que se constroem, transmutativamente, como um desafio, o leitor a introduz em uma

dimensão para além da subjetividade. A queda do cigarro, a queda do Ser, o abismo, o surgir, o desaparecer. O gesto proibido. Não se tratava do suicídio físico, do atirar-se pela janela, mas da saturação do antigo eu e da necessidade de livrar-se dele, recriando-se tal como fizera com o cigarro ao atirá-lo pela janela do apartamento, um gesto que não combinava com a mulher educada que era, mas que precedia um momento importante na narrativa. A entrada no quartinho da empregada e um profundo momento de silêncio, solidão, confusão e fragmentação: a queda de G.H., o mergulho no nada e a sua ressurreição. A saga da morte – o suicídio – e a ressurreição representadas em um mesmo personagem. Esse labirinto temático em que se encontra a actante desencadeia outros, uma narração psicológica, permeada de invólucros, cuja fragmentação e fluidez são marcas do raciocínio de G.H. Clarice não lida com o desenvolvimento de uma ideia pré-estabelecida e o leitor se depara com um monólogo de cunho psicológico. O cenário real é verossímil, mas e a história em si? G.H. existiria de fato? Quem ela seria? Então, esse monólogo permite que o leitor se distancie do procedimento enunciativo, apenas verificando o que é relatado pela actante principal: a artista plástica G.H., que vai passar adiante os ciclos de seu labirinto interno, cujo laço sedutor refletirá a mesma situação da personagem no leitor e o deixará nela refletido, os movimentos da consciência, as lembranças, as percepções e os anseios funcionarão como laços hipnotizantes. O leitor é sugado para o interior da obra pelas possibilidades semânticas que se apresentam a cada leitura.

A travessia de G.H. é uma *bricolage* geométrica. Analisando as células narrativas, os conflitos que cercam a actante estão centrados em um ponto fixo: a procura de G.H. por uma identidade. A sequência da narrativa é, figurativamente, um ponto de absolvição e lançamento, uma sequência espiralada que abrange a sequência temporal e psicológica e dispara refletindo os movimentos mais introspectivos e simbólicos da actante.

2 PARADOXO EXTREMO: O PROTAGONISMO DA PERSONAGEM SECUNDÁRIA

Toda a introspecção de G.H. só é possível porque alguém desencadeou uma elocução: um holofote chamado Janair. Essa personagem, apesar de secundária e meteórica, rouba a cena e desencadeia um longo processo de reflexão, por já não participa da história mesmo antes de ela começar, pois havia sido demitida um dia antes. Contudo, deixa a sua força ecoando na história e a sua energia vital por toda a casa de G.H., principalmente no quartinho onde vivera por algum tempo. Tais acontecimentos comprovam o seu protagonismo, ao contrário de G.H., que não “era”, uma vez que se abstinha de sua “identidade”.

Janair sabe ver além dos vazios existenciais e provocou, de alguma forma, um questionamento em G.H. A personagem enxergou os abismos e o esvaziamento de sua patroa: nas imagens do quartinho, uma falta de forma, logo, a ausência de sentido perante a vida – o que gera a ocorrência da dupla interpretação e a escolha: o livre-arbítrio seria, então, uma forma de isentar a Deus pelo fracasso humano ou de culpá-lo? No entrelugar da vida e da morte, como se fosse uma sala de espera, o ser humano está a suportar a existência. Entre um e outro ser, um vazio, um grande vazio: o nada.

Introspectivamente, sem surpresas, G.H. recebe essa falta de sentido da vida, visto que todo ser que nasce, sendo bom ou mal, haverá de um dia encontrar-se com a morte. O ser que se isola, mergulha em silêncio, é ausente, tateante – expresso na escuridão –, boçal, como o que se vê dentro dos olhos das fotografias. É preciso mergulhar nesse universo obscuro e tenebroso que é o interior humano, porém, descobrir-se lá dentro pode ser perigoso. Decide levar um movimento até o fim: entre a sacada do prédio e o ser que a contempla, o esvaziamento humano – o vazio simbolizando a ausência, o vazio, a distância.

O vazio detectado em G.H. e exposto por Janair provocou uma série de indagações na personagem – o que ela sempre achara que fosse uma “falta de sentido” poderia ter um significado, um significado assustador, que a própria empregada havia notado e expressado não com palavras, pois, alheia à vida, a actante precisava ver o seu vazio figurado para compreender-se. Janair precisou desenhar para que sua patroa entendesse o vazio das escolhas e decisões: a presença de uma forma humana inconsciente, rígida, num quartinho escuro e desimportante, de repente o contrário, uma surpresa. Do quartinho ao minarete! Imponente, destacando-se dos demais recônditos do apartamento de luxo, tão paradoxal quanto a própria Janair, da presença desimportante ao protagonismo revelador de G.H. – Janair “era” enquanto G.H. estava destituída do “ser”.

A empregada desencadeou um processo de análise e desmascarou a patroa, revelando, em sua ausência, a própria afirmação. Ao compreender o questionamento silencioso de Janair, G.H. sentiu que era vingança da empregada – seus desenhos revelavam a sua própria condição. A forma estava lá, mas qual seria o conteúdo que a preenchia? A mensagem de Janair era bruta e questionava demais.

O olhar da empregada era perturbador e essa revelação despertou um mal-estar em G.H. – o ódio –, sentimento desencadeado na ausência dela, uma ausência antagônica, já que, apesar de não estar mais fisicamente na casa, sua presença ainda soava nela. Embora a actante tenha tudo para ser a protagonista, ela deixa de lado o seu “eu” e foca sempre em outrem: lembra e em sua introspecção revela sempre o que Janair fizera com ela, então quem pratica a ação na história é a personagem secundária, onipresente desde o início até o final da obra. Inconscientemente, a empregada toma o palco da obra e escancara o seu protagonismo, deixando o “eu” de G.H. em segundo plano. G.H. só “é” porque Janair fez com que ela fosse?

A gramática ensina que o sujeito é aquele que pratica uma ação. Então a falta de atitude de G.H. perante a vida a torna uma personagem secundária, mesmo tendo todo o cenário ao seu favor? Janair, uma empregada demitida, na maioria das vezes sem voz, consegue o protagonismo porque G.H. não sabia exercê-lo. A empregada não era invisível, mas preferia passar sem ser notada, sendo ela a pessoa a notar as ações da patroa – sua ausência era tão antagônica como a sua própria vida e mesmo já fora da casa sua presença ecoava, transcendia e coagia a patroa a pensar sobre o que teria sido.

2.1 O silêncio eloquente de G.H.

Estamos diante de uma personagem fragmentada, perdida, acostumada a viver sempre o óbvio, o corriqueiro. Essas características nos remetem à educação dada às damas da alta sociedade do século XIX – uma dama sozinha estaria entregue ao acaso e à desorientação, por isso as mulheres deveriam estar sempre em companhia de alguém, um responsável. Contrariando essa educação, G.H. foi surpreendida pelo devir: mulher, abandonada, não havia se tornado mãe – uma mulher sozinha estaria entregue ao acaso e à desorientação? O mundo de uma mulher abandonada estaria acabado? Clarice questiona os valores morais impostos, pois mostra que eles também funcionam como fatores de fragmentação humana, geradores de preconceitos e problemas de cunho psicológico. A mulher deveria estar preparada para enfrentar possíveis perdas, tal como G.H., que de repente viu-se sem companhia, sem uma história pré-fabricada, vazia, já que não cabia mais nos conceitos ontológicos culturais que

havia recebido. Agora a vida a obrigava a ser o que nunca havia sido: ela mesma – justo porque fora aceitando os padrões sociais impostos e vivendo exatamente como uma dama deveria agir, justamente porque ia vivendo conforme ia acontecendo, sem autoria:

Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra – como se antes tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização? (LISPECTOR, 2009, p. 11).

A partir desse pensamento abrimos o leque filosófico sobre o devir, sobre a aceitação da “não autoria” do ser perante a vida. A desilusão, a náusea e essa reflexão estão presentes nos indagamentos de G.H. quando ela abre os olhos e percebe que a sua organização não partia dela; talvez para ser politicamente correta, não desagradar, foi sendo o que queriam que fosse. Uma hora, a culpa lhe caiu sobre os ombros e se viu responsável pelo que havia se tornado. Ela havia permitido ser o que os outros queriam que fosse e agora que todas as vozes de comando haviam sido silenciadas estava obrigada a lidar com a situação de “não pertencer a um sistema” para o qual havia sido preparada. Nesse momento, ela confirmava que esse sistema não lhe serviria para nada – sua montagem humana havia desfacelado, estava agora diante de um “novo modo de ser”. Contudo, G.H. esteve tão engessada por um tempo que ela nem queria ter sido outra coisa, por isso foi aceitando o destino. Através dos pensamentos, do ser inquietante que habita em cada um, das reflexões, os pensamentos foram surgindo e permitindo a metamorfose ao longo de sua travessia existencial.

Dessa confusão da personagem advém um silêncio que também é uma linguagem. A expressão de um ser no mundo, como essência e compreensão – seu ponto de vista sobre o mundo que a silenciou, mas não calou seus pensamentos. A linguagem ontológica do ser se manifesta, transcende o silêncio e a angústia, mas apresenta-se em constantes metamorfoses. O silêncio, a mudez. Não é fácil chegar a esse estado – é preciso transcender! Para chegar à mudez é necessário um grande esforço. G.H. nasceu com a missão de descobrir e revelar que o silêncio também fala.

A missão secreta de G.H. [...] foi exatamente descobrir o que o pensamento pensa; isto é, o pensamento depois da linguagem. Porque antes dela, a própria realidade existe como um pensamento que não se pensa. A voz que procura a realidade, o ser, é antecedida por ela. O ser é a raiz da voz e da linguagem, assim como esta um dia antecederá a posse do silêncio. (SÁ, 1979, p. 260).

Também refletimos sobre a infância de G.H., que se considerava um “espasmo instantâneo do mundo” – uma menina livre, destemida, pronta a aceitar o “novo” e a vida.

Crianças são seres livres, são corajosas para buscar novas experiências. O desconhecido é sempre um alvo para descobertas e novos aprendizados. A busca pela novidade é um alvo. A desorientação não é um problema, mas um motivo para a aquisição de novos conhecimentos. Em contato com o meio, as pessoas vão moldando umas às outras e o que era antes liberdade, passa a ser prisão; o que era escolha, passa a ser obrigação. Assim, as crianças livres de outrora tornam-se pessoas engessadas, prontas a reproduzir o velho sistema de educação feminina e machista dos séculos anteriores de que mulher não nasceu para ser livre, mas sim a “rainha do lar”.

Foi como adulto então que eu tive medo e criei terceira perna? Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder? Perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando. As duas pernas que andam, sem mais a terceira perna que prende. (LISPECTOR, 2009, p. 11).

Em *A paixão segundo G.H.* compreendemos o tempo, os costumes de época, os arcaísmos, as concepções sócio-históricas-culturais, o lugar ocupado por seres humanos que transmitem sua carga ontológica aos novos seres humanos e perpetuam as ideologias preexistentes, criando outras. A obra em análise revela uma vertente intimista da personagem G.H., um período de travessia, no qual o existencialismo marca a relação entre o eu e o mundo, cujo roteiro vai de encontro a um imenso vazio, em que a actante vivencia uma experiência de existir como ser humano:

G.H. chegara ao irredutível, ao inexpressivo e acabou por sentir no “hieróglifo da barata lenta a grafia do extremo oriente”. A desistência, o não ser, o nada. Chegara a imanência total, na qual Deus, o “eu” e o mundo são uma coisa só. Chegara ao inosso da matéria, ao osso do ser. “Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido”. (SÁ, 1979, p. 262).

G.H. é uma mulher cuja cultura aristocrata falhou. Veio de uma família de classe alta, habituada aos confortos de um lar tradicional, a ser dominada pelo marido, e deixa de ser a escultora que era para dedicar-se ao lar. Rica, elegante, ociosa. Entretanto, sem o seu tripé (que poderia ser o rompimento dos padrões culturais) viu-se sozinha e pensou imediatamente na solução mais fácil para os seus problemas: prender-se outra vez.

Eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir. Mas enquanto eu estava presa, estava contente? Ou havia, e havia, aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira? Ou havia e havia aquela coisa latejando a que eu estava tão habituada que pensava que latejar é uma pessoa? É também, também. (LISPECTOR, 2009, p. 11).

Voltar atrás seria o modo mais rápido para o alívio de seus problemas. Sua formação humana a havia preparado para ser a fêmea útil, do lar, subserviente ao marido. Ontologicamente, havia acontecido uma quebra no contrato. O sistema pré-concebido falhou e, agora, a mulher que havia deixado de fazer o que lhe convinha para ceder aos caprichos dos outros não sabia mais quem era. G.H. fragmentara-se. Construía hipóteses, questionava-se sobre a sua vida, o que teria sido? Quem era agora que estava sem identidade? Era agora uma pessoa livre? Mas por que temia a liberdade que tanto sonhara? G.H. era um alvo, sentia-se frágil, mas em seu interior havia a esperança, uma força que brotava dos pensamentos a deixava forte e ela passava a usar a linguagem, ainda que não dita. Ela questionava a sua própria existência. Será que ela havia existido? “Quem sabe nada existiu”. G.H. sentia-se tão alheia a si que se desintegrou ao aceitar o tripé e perdeu-se a ponto de anular-se e perder a própria identidade. Uma mentira repetida torna-se uma verdade? Apostou em uma “verdade” que não se sustentou. Agora, estava entre a razão e a loucura, mas já avistava uma solução: não gostaria de deixar crescer uma nova “terceira perna” em si, ainda que esta fosse a solução mais rápida para sua orientação: “Sei que precisarei tomar cuidado para não usar sub-repticiamente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim.” (LISPECTOR, 2009, p. 12).

O devir esculpe situações diversas no ser humano. Ao escolher algo, há uma aceitação que precisa ser significativa: uma escolha pode se configurar em uma não existência? O casamento existe? O amor existe? Nada faz sentido no modo automático. G.H. entende o seu automatismo graças a insignificância da empregada Janair, que despertou toda essa ação nela, e parte para dar sentido às coisas da vida:

Sem dar uma forma, nada me existe. E se na realidade é mesmo que nada existiu? Quem sabe nada me existiu?! Quem sabe nada me aconteceu? ... quem sabe nada existiu! [...] minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa. (LISPECTOR, 2009, p. 12).

Nesse trecho, percebemos a necessidade de dar um formato às coisas, pois sem uma forma não há um significado definido, como uma “carne infinita”, a imagem que G.H. usa para explicar que algo imensurável não serviria para nada, seria apenas uma forma abstrata. Contudo, transformar essa “massa amorfa”, dividi-la e partilhar com as fomes lhe atribuirá significado e “a coisa” então deixará de ser obsoleta e fará sentido. Esse significado “não será loucura”, mas sim de novo “a vida humanizada”. Isso também ocorre com as “verdades” que moldamos e aceitamos até que elas se desintegram e se transformem em “mentiras”.

Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? Ou dou uma forma ao nada, e este será o meu modo de integrar em mim a minha própria desintegração. Mas estou tão pouco preparada para entender. (LISPECTOR, 2009, p. 12).

Diante de seus limites e impossibilidades, das “verdades” recriadas e alastradas, enraizando-se socialmente, G.H. se vê perante os pensamentos ontologicamente policiados, sendo “obrigada a reconhecer” que ela seria “fadada a pensar pouco”, pois “raciocinar” fazia com que a personagem se restringisse à sua introspecção. Para a personagem, porém, só o pensamento poderia salvá-la, pois em sua travessia, a maneira com que ela se entregara às coisas seria certamente seu próprio martírio; movida pela paixão, perderia os sentidos, a razão e poderia cometer coisas imagináveis: “[...] talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo da paixão.” (LISPECTOR, 2009, p. 12).

Frente à paixão, G.H. se sente impotente –, visto que o sentimento é avassalador, a toma pela mão e se apossa de seu corpo. Uma espécie avassaladora de transe, que a faz cometer atrocidades como anular-se sofregamente ou comer uma barata. Ao perceber-se, se vê como um “eu” no mundo que precisa nutrir esperanças para continuar vivendo. Ela tenta “salvar-se” diariamente, criando em si sua própria imagem e semelhança, segundo o seu “novo modo de ser”:

Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços, assimiláveis pelo tamanho da visão de meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma. (LISPECTOR, 2009, p. 13).

Personagens nas mãos do devir: crítica, sofrimento e aprendizado são características comuns em Albert Camus. *O estrangeiro* (2006), cujo personagem, sem desenvolver o protagonismo, “aceita” ser uma marionete e sequer apresenta um esboço de esperança. Meursault entra em confusões, anula-se, alheia-se e comete um assassinato. Contudo, permanece frio, sem esperar nada, aceita tudo sem questionamentos. *A paixão segundo G.H.* esboça a esperança da personagem que, assim como Meursault, se aceita, mas, diferentemente dele, luta para entender-se, encontrar-se, manter-se viva e acreditar em um futuro melhor.

Entretanto, antes de atribuir alguma culpa a Meursault por seus atos insensíveis e impensados, e a G.H. pela aceitação do que lhe fora sendo imposto, é preciso compreender as conveniências da vida que foram encurralando esses personagens à aceitação do que vieram a

ser. Ambos são prisioneiros do sistema e nasceram normais e livres. O meio em que viveram esculpiu tanto G.H. quanto Meursault, mas a automatização deste tornou-o indiferente e sem vontade de mudar as questões que o cercavam, sejam elas imorais ou não. G.H. busca transcender-se a todo momento e procura se tornar melhor para suportar a existência, transcende a realidade, negando até mesmo a linguagem, mas valendo-se da essencialização do ser.

A sociedade transforma seres “bons” e “satisfeitos” em seres impulsivos, que vivem para satisfazer suas próprias necessidades, egoístas, forçando-os a se esquecerem do mundo, das influências, das raízes, da essência e a focar no suprimento de necessidades pessoais. Dessa forma, há a (des)construção do mundo, do “eu”, do “outro”. Os valores e a vida deixam de ter um propósito, transformando-se numa corrida sem regras onde o que vale é se dar bem. Até que ponto?

Meursault é um reflexo do que estamos fazendo com as pessoas? G.H. é reflexo de uma educação preconceituosa, machista, homofóbica, egoísta, inumana? Criticar o capitalismo? O que estamos fazendo com as pessoas? Ambas as leituras, tanto Camus quanto Clarice, provocam estranhamento nos leitores e procuram usar a arte para transcendê-los. No decorrer dos livros, nos deparamos com uma espécie de morto-vivo. G.H. não se importa mais com a vida, não quer mais nada do que havia vivido, não sabe sequer amar, perdeu tudo o que era. Meursault não tem identidade: não há maldade, não há ganância, até porque ele é pobre. Tal como G.H., ele é um ser sem protagonismo, sem identidade, que “foi sendo”, “foi aceitando”, automaticamente, desprovidos de senso crítico. A sociedade foi moldando seres, o sistema coagiu esses personagens a agirem de uma forma que o final já era previsível: o fracasso e a falência do humano. Mas G.H. mostra que mesmo debaixo de escombros existenciais, nos momentos em que até mesmo a fala já se perdeu, é possível essencializar o ser.

Tanto em Camus quanto em Clarice o ponto principal a ser despertado é a omissão desvelada dos personagens, pois G.H. e Meursault são omissos e indiferentes. Não possuem posicionamentos perante a existência, estão sem propósito, tendo muito da filosofia niilista. Em ambas as obras, percebemos uma crítica ao modo pelo qual o indivíduo vem sendo conduzido pelo sistema – fábrica de zumbis. Há um discurso que trabalha para “desconstruir” e “desenraizar” em troca de uma suposta “liberdade”, cujas consequências podem ser percebidas nesses personagens:

[..] Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça. (CAMUS, 2006, p. 64).

G.H., apesar de fragmentada, se esforça para atribuir sentido às coisas e à sua própria existência, mas reluta contra o seu interior, pois há ainda dentro de si um gosto pela ausência, pelo “não ser”. Ela então cria, do seu “nada”, um “alguém”, e atribui a esse nada um sentido, uma verdade, espécie de “loucura mansa”. Esse alguém é ninguém, mas, ao mesmo tempo, é todo mundo e se constituiu do “nada”. Contudo, ao atribuir sentidos ao “nada” e ao “ninguém” teremos um algo – uma coisa em si –, e essa mansa loucura fará com que esse “algo” torne-se “uma coisa em si” e caiba novamente em um “sistema”.

Do nada surgem os pensamentos, os sentimentos, o nada é algo que existe e ocupa um vasto espaço. É preciso dominá-lo para que ele não cresça e se torne simplesmente uma grande massa amorfa e esmagadora, ocupando o ocaso e o devir. A personagem precisa sair da zona de conforto que se encontra, do seu gosto pela ausência de forma, pelo não enquadramento a um sistema. Então G.H. cria uma espécie de “coragem” para enfrentar o “nada” e o “ninguém” – frente a frente o eu e o mundo. Ela usa uma linguagem pensante e assume o risco de ser a autora do seu destino e dos seus pensamentos, por meio de uma linguagem racional, porém sonâmbula, cujo meio revela sentimentos e particularidades “assim como uma criança pensa para o nada”; assume o risco de Ser fugindo do modo automático “estar sendo” e segue sua travessia mesmo temendo o acaso.

2.2 Sobre manusear o proibido da vida

A visão despertou em G.H. uma nova sensação – uma certa incompreensão a cada coisa vista – e ela começa a revelar que havia um acontecimento que temia: afirma ter experimentado da “vivificadora morte” e, após esse momento epifânico, assume ter compreendido a sensação que teve, mas prefere o não entendimento, por que para ela “toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão”.

Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. Talvez me tenha acontecido uma incompreensão total quanto uma ignorância e dela eu venha a sair intocada e inocente como antes. Qualquer entender meu nunca estará à altura dessa compreensão, pois viver é somente a altura do que posso chegar. (LISPECTOR, 2009, p. 13).

A questão de manusear o proibido da vida remete-nos ao pecado original: Adão e Eva. A busca pelo conhecimento exige uma entrega à “nova ignorância” caso se queira alcançar o “novo aprendizado”. O mito adâmico nos diz que Eva, ao mergulhar em sua ignorância em busca de um algo “novo”, assassinou a Eva anterior, santa, obediente, idealizada por alguém.

Na luta pelo seu próprio saber, encontrou-se com o proibido, o pecado. Eva apaixonou-se pelo “novo”, e, partindo disso, há a permissão para a entrega a uma nova ignorância: a paixão. Ao aceitar qualquer destino que seja, há uma abdicação e uma coragem: “minha coragem foi a de um sonâmbulo que simplesmente vai” (LISPECTOR, 2009). Indo no vácuo, as pessoas deixam de viver, compor, criar e organizar; deixam de prever, de desejar. Vivem uma espécie de sonambulismo: são corajosas porque deixam-se guiar pelo desconhecido em uma direção qualquer. Quando a personagem “cai em si”, percebe que para se encontrar novamente precisará esquecer e recriar-se, esquecer e recompor uma nova forma à sua matéria amorfa, porque a anterior para nada serve:

Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido. Pior ainda: não quero o que vi. O que vi, arrebenta a minha vida diária. Desculpa eu te dar isso. Eu bem queria ter visto coisa melhor. Toma o que vi, livra-me de minha inútil visão e de meu pecado inútil. (LISPECTOR, 2009, p. 15).

O livre-arbítrio é um fardo pesado. Escolher entre as vertentes do bem e do mal, entre o lícito e o proibido, e lidar com a curiosidade que é inata ao ser humano proporciona uma espécie de angústia oriunda da dúvida permanente que existe no ato de escolher.

Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia ocupou-se tanto dos imundos, e fez uma lista de animais imundo e proibidos? Por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo. (LISPECTOR, 2009, p. 70).

Esse modo de “arbitrariedade” é uma luta constante que todo ser enfrenta diariamente, o que proporciona a necessidade da intervenção do sobrenatural, já que todas as escolhas humanas tendem ao seu final imutável: a morte. Escolher é “estar diante de uma ausência de forma”, é quase enfiar a “mão no caos” e retirar desse nada algo que comece a ter sentido. Por isso a necessidade fantasmagórica de imaginar uma presença que encoraja e impulsiona a ir:

Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria. Muitas vezes antes de adormecer – nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar no mundo maior – muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesmo assim não tenho coragem, então eu sonho. Ir para o sono se parece tanto com o modo como agora tenho de ir para a minha liberdade. Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada. Será ir apenas indo, e como uma cega perdida num campo. Essa coisa sobre natural que é viver. O viver que eu havia domesticado para torná-lo familiar. Essa coisa corajosa que será entregar-me, e que é como dar a mão à mão mal-assombrada do Deus, e entrar por essa coisa sem forma que é um paraíso. Um paraíso que não quero! Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. (LISPECTOR, 2009, p. 16).

Outro aspecto relevante na obra de Clarice Lispector é a carência pelo sobrenatural, essa necessidade humana que acompanha a metamorfose enfrentada por cada ser ao longo de sua travessia. Ontologicamente levados a acreditar numa única verdade – “desejo de beleza e moralismo” – questiona-se se são suficientes à vida.

Em contato com o humano, um lado inusitado é revelado: o lado selvagem, e nele cabe o feio, o imoral, o destituído de beleza, delicadeza e educação. G.H. se vê diante de uma nova “forma de ver”, uma evidência que aterroriza, que provoca certo “horror”, diante da verdade – o nascimento contrastando com a morte. Vida, acolhimento e envolvimento contrastam com a solidão e a ausência: a chegada da morte. O enfrentamento individual, um medo natural pertinente a todo ser – a subjetividade da personagem em cena – o que faz o ser se movimentar em busca de auxílio ao sobrenatural para enfrentar o desconhecido:

Por enquanto estou inventando a sua presença, como um dia também não saberei me arriscar a morrer sozinha, morrer é do maior risco, não saberei passar para a morte e pôr o primeiro pé na primeira ausência de mim – também nessa hora última e tão primeira inventarei a tua presença desconhecida e contigo começarei a morrer até poder aprender sozinha a não existir, e então eu te libertarei. Por enquanto eu te prendo e tua vida desconhecida e quente está sendo a minha única íntima organização, eu que sem a tua mão me sentiria agora solta, no tamanho enorme que descobri. O tamanho da verdade. (LISPECTOR, 2009, p. 17).

A verdade também é um novo questionamento filosófico. O que seria a verdade? A verdade é uma invenção a que atribuímos significado e, então, sentido. Mas, para G.H., a verdade é questionada à exaustão; ela não faz sentido e por isso o temor e o desamparo. Daí a perda da crença na vida, a solidão, a fragilidade “tão carente que só o amor de todo o universo por mim poderia me consolar e me cumular” (LISPECTOR, 2009).

É assim que no íntimo encontra-se a personagem G.H. À procura de um sentido, de um amor, ela encontra-se novamente com a contraditória verdade das coisas, um amor que não seria nem verdade nem mentira, apenas fosse um “amor neutro”. O medo de estar diante do mundo, de abrir o que se esconde no lado introspecto da vida. Um ser possuído por palavras e silêncio. Seria preciso ter coragem para usar o poder das palavras, perder o “medo do ridículo”, “dilacerar o pudor” e, então, ela luta contra a matéria amorfa que a vida estava se tornando, a falta de sentido que tenta invadir o seu devir e descobre que o antídoto contra essa “massa amorfa” seria o seu reencontro com a palavra: “Mas se eu não forçar a palavra, a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre os vagalhões de mudez.” (LISPECTOR, 2009, p. 18).

Notamos que a personagem vai se interessando por contar o que se passa, porém, ainda não se sente segura o suficiente para assumir o seu protagonismo. É como se fosse uma bateria se energizando para fazer com que um objeto funcione. Está evidente que dentro dela há um gerador trabalhando a todo o vapor para recarregar sua energia vital, pois a maneira com que G.H. expressa essa energia seria a base de liberdade, faltando-lhe pouco mais para um mergulho profundo no seu maravilhoso e terrível território da existência. Ela se sente apta a recomeçar, já que “uma primeira liberdade” foi pouco a pouco invadindo o seu ser, proporcionando a ela uma coragem para que não mais receasse a “falta de estética”, “o medo do ridículo”, o “dilaceramento do pudor”, e só assim então começa a arriscar-se a “dizer”. Então G.H. mergulha no desconhecido mundo das palavras, parodiando Drummond, e deixando-se ser levada pelas “surpresas dos instantes” ao se deparar com a pobreza da coisa dita.

Escolhas, livre-arbítrio e enfrentamentos são formas que partem de uma perda, tal como faz Fernando Pessoa em *O livro do desassossego*, já que, com os olhos abertos, G.H. enxerga que “ao perder, ganhou”. Agora, caberia a ela a recriação de uma “nova existência”, na qual esculpirá uma “nova verdade” usando as palavras “como se fosse criar o que aconteceu”. A vida aos poucos voltava ao seu domínio, à sua verdade, à sua forma de ver e de interagir com a vida e com o universo com o qual ela estaria envolvida: a sua “própria verdade”.

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável, viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem querer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem. (LISPECTOR, 2009, p. 20).

Graças aos sinais existentes, compreendemos a história da nossa civilização: presente, passado e futuro são descobertos por causa dos sinais. A linguagem é, então, uma ferramenta poderosíssima que permite lidar com as perdas e com os ganhos. A introspecção de G.H. revela a criação de uma “verdade” não escrita, mas “grafada”. “Mais uma reprodução do que uma expressão, um grafismo” (LISPECTOR, 2009), mas um grafismo feito apenas pelas mãos, como se faz ao esculpir algo. O escultor, entre o silêncio e a matéria amorfa, recria uma linguagem significativa. Sinais que permitem o ver e o entender do mundo e as coisas que nos cercam. G.H., em sua travessia, estava mergulhada em algo que acreditava: a moralidade e o desejo de entender a acompanhava. Foram os sinais de Janair, porém, expressos no mural, que evidenciaram o que ela tinha de fato, a necessidade de transformação: G.H. passa a enxergar a realidade e compreende melhor o mundo à sua volta, dosando a relevância das coisas. Como

no “Sermão da Sexagésima” (1965), do Padre Antonio Vieira, G.H. olha para si, e, com dúvidas, diz: “Se eu olhar a escuridão com uma lente, verei mais que a escuridão? A lente não devassa a escuridão, apenas a revela ainda mais. Se eu olhar a claridade com uma lente, com um choque verei apenas a claridade maior.” (LISPECTOR, 2009, p. 20).

Eis aí uma revelação: G.H. abre os olhos, percebe a “verdade bruta do mundo” e fica “horrorizada” quando descobre que a sua consciência é viva, tão viva quanto o mundo, e só assim entende como aquilo que está escrito em provérbios é enfadonho. Com essa nova descoberta, volta a si e vê seus conceitos de moralidade e sabedoria desconstruídos. O mundo idealizado e humano nunca havia de fato existido, pois era totalmente diferente do mundo vivo. Ela então sente o peso da vida com suas contradições e chega à conclusão que: “A glória dura de estar viva é o horror. Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo me derrubou a moralidade que eu tinha? É que um mundo todo vivo tem a força de um inferno.” (LISPECTOR, 2009, p. 21).

G.H., em seu universo pensante, questiona o modo como tinha vivido até então e vê que está caminhando para sua descoberta – o seu “império secreto”, porém, não tinha condições de Ser porque ainda não ERA. O seu sonambulismo a havia condicionado a aceitar as coisas apenas da maneira com que “foram sendo”:

Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, assim eu me conhecia. Não sei dizer o que era, mas quero ao menos me lembrar: o que estava eu fazendo? ... como estava sendo difícil saber como eu era. [...] Preciso saber o que eu era! (LISPECTOR, 2009, p. 22-23).

Essa pergunta ecoa na narrativa de Clarice: “quem eu sou?”. Ancorada na filosofia existencialista, a voz incomoda todos nós que buscamos explicações para compreender quem somos, de onde viemos e qual o nosso objetivo na vida. Diariamente somos entregues a uma metamorfose, transmutando a cada novo instante de rompimentos. A própria personagem assume que estar diante da vida mutante é um risco: “viver não é coragem, saber que se vive é a coragem” (LISPECTOR, 2009, p. 23). A história de Clarice revela que G.H. havia perdido o gosto de sua liberdade ao dedicar-se tanto à sua relação amorosa. Havia aceitado demais a limitação que a ocasião exigia. Lembrava que em outro momento ela havia sido “agradável”, que “tinha amizades sinceras” e isso a deixava em paz consigo mesma a ponto de encontrar em seus “eus” uma diversidade de significações e interpretações advindas de um silêncio de origem desconhecida e de teor irônico. A mesma ironia se encontra nos rostos revelados pelas fotografias: as representações gráficas daquilo que deveríamos ser ou ter sido. “Aquele rosto

sorridente e escurecido me revelava me revelava: um silêncio e um destino que me escapavam, eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo. Ao olhar o retrato eu via o mistério.” (LISPECTOR, 2009, p. 24).

O ser revela-se fragmentado como algo encontrado por um arqueólogo, um “fragmento hieroglífico” de um império que existiu ou existe, algo que pode ser o “tudo” ou o “nada”, dependendo das mãos que encontrar e do valor que atribuir a ele. A vida é um fator ontológico carregado pelo devir: G.H. não era como estava sendo. Atravessada por uma série de transformações, em outro tempo demonstrava que “teve pressa de viver” e, pensando no futuro que chegaria e que a transformaria exatamente no que estava vivenciando no presente da narrativa: alguém destituído do seu “é”, tendo uma “vida sem fatos”, e, portanto, entregue a um “não ser” – uma tragédia diária que a faria, através do sofrimento, uma humana maior.

Em suas fotografias, uma revelação: uma beleza rara existia, uma beleza de abismo, um grande vazio e um silêncio. “Um abismo de nada. Só essa coisa grande e vazia, um abismo.” (LISPECTOR, 2009). G.H. encontrou-se com a sua estrutura e a sua estrutura era um grande nada: o que o “socialmente correto”, o “moralismo”, havia construído em si, um esboço de mulher vazia de si mesma em exposição para os outros se alegrarem com a forma feminina.

Longe do que a reputação social feminina havia ensinado, G.H. havia encontrado na escultura um *status* que a livrara do conceito pré-concebido: a arte de esculpir era um alibi que lhe permitia conhecer o “neutro” – estava entre o homem e a mulher, por isso a atração pela matéria viva, desgastando-a, experimentando-a, “até gradativamente encontrar” o seu resultado final. A matéria amorfa se torna viva assim como fazia o jovem Anfion, que, ao tocar em coisas mortas, lhes dava vida: um grande e silencioso discurso retirado dos objetos auscultados e amorfos – até serem tocados pela eloquência pensante, como o retrato de Mona Lisa em um silêncio pensante: a descoberta do “eu e do mundo” suspensa na surpresa dos instantes: “o que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu” (LISPECTOR, 2009). Assim, nessa última frase, nos deparamos também com uma particularidade em G.H.: o mito de Narciso, seguido do duplo, a imagem aparentemente inventada e a original. Para ser quem ela havia sido seria preciso recorrer à presença metafísica de um algo que lhe permitia sentir-se segura e organizada, mas que ao mesmo tempo a limitava: “Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens.” (LISPECTOR, 2009, p. 27).

Essa vida idealizada sucumbiu. A mulher acostumada a ser livre, sem filhos e marido e financeiramente independente aceitou uma realidade contraditória: ser domada e manipulada

por algum tempo, o suficiente para que ela se tornasse uma que nunca havia sido. Ela era uma réplica elegante daquilo que nunca havia sido, uma cópia. Até mesmo sua casa seria uma réplica de tudo o que ela achava louvável: “Tudo aqui é réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística. Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria.” (LISPECTOR, 2009, p. 29).

No excerto anterior, o leitor está de frente a uma existência questionável. Em virtude disso, poderia ser difícil ser aceita, por isso a arte intervém como a representação do real, a duplicata, a réplica seria óbvia demais, portanto, fácil de lidar com esse duplo, responsável pela harmonia contraditória de existir. Esse modo de ver e duvidar das coisas é um modo honesto de aceitar a beleza das coisas como elas se apresentam. “A beleza, como a todo o mundo, uma certa beleza era o meu objetivo? Eu vivia em beleza?” (LISPECTOR, 2009, p. 29).

Uma beleza questionável oriunda de uma representação: como o que é, não é? É preciso apostar em algo sem confiar o suficiente, a ponto de trazer para o real algo antes inexistente: uma representação tal como o conceito de belo que permeia os estudos sobre a arte. A beleza em “ser” um “eu” entre aspas, já que a todo o tempo mudanças inevitáveis ocorrem e ocorrerão e o que foi já não é mais: “Quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo ‘como se fosse eu’ era mais amplo do que se fosse – uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção.” (LISPECTOR, 2009, p. 30).

As artes em geral são o território das aspas. Na escultura, na pintura, na literatura e sobretudo na fotografia nota-se sempre a presença dessas aspas em torno do conceito de belo. O estudo do belo remete-nos a René Magritte ao representar, em uma tela, a figura de um cachimbo com as seguintes palavras: “*ceci n’est pas une pipe*”. Há, então, um duplo sentido por trás de cada imagem. Assim como na vida, o futuro inexistente, mas ocupa-nos e torna-se realidade porque acreditamos nele e o aceitamos, “como numa invenção”. Na fotografia, mais nitidamente que em todas as artes, temos em evidência o seu oposto: o seu negativo revela as aspas em torno do que pode se tornar ausência. Esse modo pensante de se posicionar diante das coisas satisfazia G.H., que procurava colocar aspas até em si mesma:

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

G.H. passa, em sua travessia, por uma longa metamorfose. O seu modo de “não-ser” a agradava, como o no assumir-se perante a vida, sendo nada e ao mesmo tempo tendo diante de si todas as possibilidades de escolhas. Ao “não ser”, ela provava a si mesma que ela era algo, mas um algo inútil e confortável, por isso agradável. Uma metamorfose constrói e reconstrói o ser e transforma o “é” em não ser mais. A personagem olha para si e percebe que o que havia sido não lhe pertencia mais. A G.H. do couro das valises não mais a representava; era uma nova versão do que fora. Então só lhe restava preparar-se para encontrar com o seu “novo modo de ser” e “reconstruir-se”, pois “arrumar” seria “achar a melhor forma” e ao arrumar-se teria o motivo sagrado do descanso. Ademais, o descanso é uma ordem bíblica, porque em Gênesis está escrito que Deus, em seis dias, criou a terra e tudo o que nela há, e no sétimo dia descansou. Daí a necessidade religiosa de “ter um motivo” para descansar, uma vez que essa ação é altamente necessária para manter o equilíbrio.

Como na semana anterior a narrativa havia sido bastante produtiva e com sua liberdade agora reiterada, G.H. poderia ter todo tipo de diversão possível a sua frente, mas o sétimo dia deveria ser “pesado” e “vazio”. Decidiu permanecer em seu apartamento para organizá-lo. Uma faxina no quarto da empregada que se despedira no dia anterior: queria planejar, organizar, arrumar. Uma imersão no vazio e no escuro era necessária para o seu equilíbrio, para retirar de seu âmago uma nova organização, um novo olhar sobre a vida. Ao começar a ver além do visível, porém, percebe que a parede branca do quarto, o branco – que simbolizava para ela uma grande matéria amorfa –, havia passado a ter um limite. Delimitou bem os traços na parede, deixando visível, através de formas expressivas, a grande necessidade que se tem de preencher os vazios existenciais dando-lhes uma forma. A partir de um desenho quase rupestre, feito por Janair (uma anônima que se protagoniza ao dar a palavra a G.H.), percebe-se que existir é aceitar a dor e a alegria dos instantes, o doer necessário em virtude das perdas involuntárias inerentes ao devir. Perder para encontrar-se. Encontrar-se e posteriormente perder-se, quase um ciclo vicioso, que reforçava a insegurança em se definir. Ser alguma coisa é um risco que se corre ao definir-se: daí a necessidade metafísica que percorre sempre a obra *A paixão segundo G.H.*, o tal dilema tão questionado na filosofia shopenhaueriana: “Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar – a realidade é delicada demais, só a realidade é delicada, minha irrealidade e minha imaginação são mais pesadas.” (LISPECTOR, 2009, p. 33).

O âmago suplicante de G.H. denota o teor da necessidade metafísica de um ser humano, que vive quase como inseto, entre amontoados futurísticos de prédios, esquadrias, janelas, cordames. Por fora o óbvio que se vê: a evidência. Por dentro, toda parafernália confusa que pode ser inerente ao ser humano, cuja superfície dificilmente denotará alguma alteração. Ao

penetrar no interior, contudo, depara-se com a grandeza de possibilidades que reside na amplitude de vazios: o nada. Um nada tomado pela curiosidade de desvendar a vida e penetrar por seus espaços secretos, uma metáfora ao decidir enfrentar o quartinho que abrigou Janair, a empregada, por algum tempo:

Esperava encontrar escuridões, preparar-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária, o tivesse espoliado de sua função de depósito. (LISPECTOR, 2009, p. 36).

O quartinho, símbolo e materialização da desordem, do boçal, do sujo, agora se mostrava no inverso: o local “parecia estar em nível acima do apartamento”. Tanta limpeza assim inesperada provocou em G.H. um desgosto físico, um nojo, que se agravou quando ela se deparou com o mural de Janair:

Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão, que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia. O traço era grosso, feito com a ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se o traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco. (LISPECTOR, 2009, p. 38).

G.H. descobre o desconhecido em sua própria casa. Aquilo que lhe era tão familiar estava agora estranho e ela se vê desconhecida dentro de si. A existência de um “mural oculto” exibindo formas gigantes e soltas na parede. O espaço vazio foi tomado por traços e passou a exhibir três figuras: a mulher, o homem e o cão. Figuras duras, flutuantes, transitando entre zumbis ou múmias, ambas simbolizando, talvez, o pós-vida. Nem uma ligação existia entre elas, era como se uma figura “nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém” (LISPECTOR, 2009). Uma crítica ferrenha ao nosso estilo de vida moderno, vivendo em anonimato, desconhecendo a si próprios e aos nossos semelhantes, cercados de gente e vazios de si mesmos.

2.3 A nudez no minarete

O quartinho de Janair havia sido recôndito, inferior e escuro, mas, devido a sua presença, era agora o minarete do apartamento e exibia em máxima clareza a vista da cidade – Janair sabia apreciar a beleza das coisas. Sem os objetos velhos, o quarto ganhara um novo ar, o que provocou um estranhamento em G.H., que percebeu nas figuras expressas na parede do

quartinho características que a desnudavam. Como lidar agora com o oposto do que havia criado?

O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultava de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim. Uma citação de mim O quarto era o retrato de um estômago vazio. (LISPECTOR, 2009, p. 42).

G.H. vê-se frente ao algo interdito novamente. A imaginada organização do quartinho havia sido interrompida por Janair. A actante, frente ao inesperado, encontrava-se com o desconhecido: a perda temporária de orientação frente à presença fantasmagórica, mas tão real da empregada, riscando a parede: o ódio brotara em si, pois via na figura da empregada uma desconhecida, estrangeira e inimiga, e o quarto, impregnado da presença dela, causava náuseas na patroa, que passou a nutrir um ódio muito forte por ela e a lidar com uma vontade nova, tão natural ao ser humano – o desejo de matar alguma coisa dentro do quartinho: “O quarto não me irritava apenas, eu o detestava, aquele cubículo que só tinha superfícies: suas entranhas haviam esturricado. Eu olhava com repulsa e desalento.” (LISPECTOR, 2009, p. 42).

O que restara para G.H. era desmanchar aquele cenário todo impregnado de Janair, que se apossara de sua casa. Possuída pelo ódio, o seu lado selvagem a transformara em outra. Uma cólera a tomava pelas mãos e a conduzia ao irracional, ao inumano. A raiva a retirava de seu centro e daquela mulher anteriormente calma restava a fera, aquela que, ao sentir-se violada, desempoderada, decide vingar-se: “Uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali” (LISPECTOR, 2009, p. 42).

A G.H. de antes, que se portava como uma mulher “calma”, “elegante” – “Em torno de mim espalho tranquilidade que vem de se chegar a um grau de realização a ponto de ser G.H. até nas valises (LISPECTOR, 2009, p. 23) –, era agora uma pessoa sedenta por tragédias, cumprindo aqui o que Nietzsche revelou em seus estudos: a tragédia é necessária para o fortalecimento do ser perante a vida. Ela ressurgia como a fênix e dos seus abismos retirava, dentre vergalhões de mudez, do meio do nada a sua própria existência – queria mesmo lutar por seu destino e entender quem era de fato a G.H. das valises e a mulher que acabara de se tornar: havia encontrado a sua essência.

A nova G.H. ia surgindo e contradizendo a anterior. Estava agressiva, brusca, sedenta por tragédias e descobrindo que nela também habitava o seu instinto assassino. Entre o duplo e o contraditório, a personagem transitava e introspectivamente questionava-se quem seria e o

que queria aquela mulher em que se havia transformado. Seria ela a mesma mulher que as valises apresentavam?

Fragmentada frente ao novo quadro, G.H. sentira que seu núcleo fora atingido. O quarto a refletia e apresentava o seu enorme vazio. Frente ao nada, tentava encontrar-se dentro dele, mas a cada vez perdendo-se na vastidão amorfa de desconhecer o óbvio frente aos novos acontecimentos:

É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado no nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora, como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão a que eu já fora vítima: eu não cabia. (LISPECTOR, 2009, p. 44).

Nesse enorme vazio, perdida em seu universo, sem roteiro e iniciativa deparava-se com a repulsão, a repulsão de tudo que havia vivido e que agora já não lhe interessava mais. G.H. não cabia dentro de sua velha roupagem, portanto, sem a configuração anterior que lhe era conhecida, cabia-lhe apenas reorganizar-se. Entretanto, estava diante de uma grande massa amorfa: o seu “eu”. Estudava o enorme vazio que a engolia. Nesse modo semelhante estava o guarda-roupa do quartinho: grande, vazio e dentro dele um imenso escuro – finalmente, G.H. estava diante do escuro úmido que procurava, então, pela brecha da porta, um bafo – algo vivo estaria prestes a se apresentar.

E, como o escuro de dentro me espiasse, ficamos um instante nos espiando sem nos vermos. Eu nada via. Só conseguia sentir o cheiro quente e seco como o de uma galinha viva. Empurrando, porém, a cama para mais perto da janela, consegui abrir a porta uns centímetros a mais. (LISPECTOR, 2009, p. 45).

Na brecha da porta um grito saltou da alma, mas restringiu-se ao silêncio: uma barata habitava no escuro profundo do guarda-roupas. De novo a cólera desenvolvia e transformava-se em hostilidade. O terror fora alimentado durante anos na personagem, e medo fez com que ela soubesse tudo acerca das baratas e as repelisse. A raiva permitiu ver na barata a Janair odiada, a mulher que a havia desapropriado e excluído da própria casa. Era agora G.H. a rejeitada, a excluída, a desconhecida – e isso a enfurecia.

De início eu fora rejeitada pela visão de uma nudez tão forte como a de uma miragem; pois não fora a miragem de um oásis que eu tivera, mas a miragem de um deserto. Depois eu fora imobilizada pela mensagem dura na parede: as figuras de mãos espalmadas haviam sido um dos sucessivos vigias à entrada do sarcófago. E agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto. (LISPECTOR, 2009, p. 46).

O medo se apossa do corpo de G.H. e provoca o asco, o desconforto de um nojo profundo e paralisante. O medo crescia ao imaginar que a barata poderia voar e aplicar-lhe um bote. Não seria exatamente o que Janair havia preparado para sua patroa? Um bote a fim de revelar a sua verdadeira identidade ou destituí-la ainda mais do seu verdadeiro “eu”? G.H. chegava também ao ponto de se comparar com a própria barata, pois ambas desenvolveram uma espécie de práxis e atenção para continuarem vivendo: inextricavelmente, essa característica era encontrável a duas formas vivas, mas a cada vez que a barata se movia de dentro do escuro acontecia um novo desespero.

A luz atraiu a barata e pela porta do guarda-roupa uma vida enxergava a liberdade, a “terrível liberdade que poderia matar”. A barata, assim como qualquer outro ser vivo, arrisca a vida querendo libertar-se daquela espécie de clausura em que vivia sabe-se lá a quanto tempo. Uma metáfora que explica o contexto que G.H. vivenciava – a prisioneira do seu próprio destino, das suas próprias escolhas.

O medo limitava e restringia as personagens a uma espécie de clausura particular. Apenas Janair não se deixava prender, pois sabia lidar com a dinâmica da vida. Em um canto do quarto, vidas interagindo, um grito sufocado no ápice do desespero. O grito era necessário. Uma explosão de sentidos, a perda total de ações perante o espanto, como na tela de Eduard Munch. *O grito* representa o momento exato em que o desespero acontece: não há som, mas o realismo e a expressividade expostos na tela pelo pintor captam exatamente aquele sentimento e se fazem suficientes para o espectador aceitar que houve de fato um grito. A representação gráfica de Munch atua na desconstrução da forma física do humano que estava expressa na parede, através da representação gráfica esboçada por Janair, que também atua na expressividade da forma física desconstruída. A desconstrução do humano parece, ainda, nas telas de Tarsilla do Amaral, como o Abaporu: “uma mulherona nua com uma cabeça pequena demais para o corpo” (P.S.G.H. p. 43).

G.H. sentiu um medo que desencadeou seu instinto selvagem e assassino. Seu lado selvagem, há muito adormecido, começa a acordar. Esse instinto trouxe novamente o empoderamento dela – o instinto selvagem, de origem primitiva, o desejo de matar algo para manter-se viva, sua defesa – a sobrevivência. A nova G.H. desejava algo: o prazer, concomitantemente descobria-se viva e estrangeira de si mesma:

E estremei de extremo gozo, como se enfim eu estivesse tentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce – como se enfim eu experimentasse em mim mesma uma grandeza maior do que eu. Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como o de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar. (LISPECTOR, 2009, p. 52).

Esse “desejo de matar” do qual G.H. fala também está presente na obra *O estrangeiro*, de Albert Camus (2006), no personagem Meursault. Em pleno verão, o personagem de Camus mata um árabe, a queima-roupa, sem qualquer motivação: cinco tiros. Meursault, cidadão emergente, que vive sempre trabalhando, em razão de seus ganhos precários não consegue manter seus compromissos financeiros e acaba deixando a mãe esquecida em um asilo até a sua morte. Meursault consegue uma liberação para ir ao funeral da mãe e não esboça nem um sentimento – nem choro, nem lamentos. Fuma o tempo todo. Então, vê nesses dias de luto, uma oportunidade para aproveitar a vida. Vai à praia, conhece uma garota e passa a noite com ela. Meursault está sempre buscando motivos torpes para se envolver e, por isso, acaba se metendo em confusões e pratica um assassinato torpe, absurdo. Por um mal-entendido ocorrido entre um amigo dele e um árabe, compra a briga e dispara cinco tiros contra o homem árabe, que morre imediatamente.

Assim como em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, temos um grande objeto para ser estudado pela filosofia existencialista. De acordo com Camus, a vida é guiada por absurdos e, portanto, não tem nem um sentido ou propósito definido pelas forças cósmicas.

Para Clarice Lispector, ainda que não seja racional a presença cósmica, o gênero humano sempre precisará se apegar ao divino para manter o equilíbrio na vida. G.H. é uma mulher que perdeu sua identidade e o personagem de Camus, Meursault, vive em permanente estado de fuga; exilados de si mesmos, não conseguem ver uma motivação na vida. Por algum motivo, deixaram de ser quem realmente são para viver como outra pessoa, seres esvaziados de vida, incapazes de expressar sentimentos ou reações afetivas por algo ou alguém. Clarice e Camus trabalham com temas existenciais, com a angústia em se tornar e vivenciar o “inumano”, quando sê-lo é a única opção. Ambos tratam da anulação do humano para o cumprimento de metas sociais de sobrevivência.

G.H. foi sendo o que a vida foi-lhe apresentando, por isso anulou seu “eu”. Meursault anulou-se por causa da condição social, uma vez que sua pobreza o sujeitou ao “ter” que trabalhar – ser um operário do sistema foi a filosofia em que acreditou para se tornar um cidadão de bem, mas foi essa mesma filosofia, pregada pela sociedade que o esvaziou: a sua anulação vital. Tanto o personagem de Camus quanto a de Clarice sofrem intervenções do sistema em suas formações existenciais. Apesar de estarem vivos, ambos passaram por momentos em que perderam suas identidades e acabaram cometendo absurdos.

Em ambos os casos podemos perceber uma influência filosófica de Kiekegaard (1813-1855) e de Jean Paul Sarte (1905-1980), bem como a presença da teoria do absurdo – a verdade

em detrimento da lei e da ordem universal, a decadência dos costumes, da moral e da religiosidade. Todos esses itens estão presentes e são questionáveis na obra *O estrangeiro*, de Camus, e também em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector.

Ambas as obras revelam o selvagem humano, o absurdo. G.H. come o interior da barata. Meursault mata um árabe sem motivos e não expressa nenhum tipo de sentimento. O “eu” recebe do instante o fatídico e o (in)evitável. O “eu” encontra-se em desalinho com o “mundo”, fora do seu núcleo, não consegue definir-se materialista ou humanista. É como um ator que esqueceu as falas, perdido no palco. O absurdo revelado é essa inadequação entre o “eu”, o “mundo” e a práxis da vida: o esvaziamento do ser.

Por mais que o ser humano se esforce para ser um bom cidadão, terá, ao final, a mesma recompensa que um ímpio: a morte. Todos, sem exceção, seremos esmagados pela morte, sem dó nem piedade. Tanto aqueles que se ocupam em construir uma vida significativa quanto aqueles que fogem da expectativa estão entregues à má sorte de morrer um dia, igualmente. A democrática morte virá, cedo ou tarde, exalar a dor da estranheza de existir.

A nossa própria consciência frente à condição humana revela-se mesmo que através da mudez; vivemos em meio a absurdos, tal como Meursault, que vive um trabalho repetitivo diariamente para manter-se vivo e acaba perdendo o sentido da vida. Uma pequena amostra do trabalho repetitivo e alienante a que grande parte da sociedade está submetida: a repetição do mito de Sísifo, pois ele trabalhava repetidamente, como praga dos deuses, durante a eternidade. Desse modo, o autor da obra *O estrangeiro* evidencia que a vida não passa de um ciclo vicioso. Apesar de tudo, a vida repete todo dia a rotina alienante, as escolhas anulantes, o sofrimento, a morte e também as alegrias, alegrias difíceis, como a que G.H. expressa em sua narrativa.

Talvez estejamos diante de um novo modo de aceitar a vida com todas as circunstâncias. Sem serem pessimistas ou depressivas, as obras em questão trabalham com quase nada de esperança. Camus chega a anular a expectativa já Clarice aborda e trabalha noções e perspectivas de um futuro melhor. “É a partir do não bom que criamos o nosso ideal”. Logo, lidar com fracassos, perdas, caos e falta de perspectivas deixa de ser algo alheio à literatura, uma vez que à vida estarão sempre inerentes: os personagens inventam e se reconstróem sempre; como na vida, a arte se mostra.

O lado selvagem da vida não pode ser encarado com pessimismo. Deve ser trabalhado, pois, contraditoriamente, são formas que nutrem forças para que existam formas explícitas de aceitar a vida como ela é. Encontro em ambas as obras, uma declaração de amor à vida, sem idealismos. Uma nova forma de aceitar e lidar com os antagonismos presentes na existência. Ao aceitar o destino, os personagens alcançam a transcendência, afirmando ainda mais a sua

arbitrariedade. Mesmo sem poder desistir da vida eles se posicionam frente ao absurdo, provando que também pode-se alcançar a transcendência em meio ao caos. G.H e Meursault buscam a aceitação da vida como ela é, sem eufemismos. Sísifo pode vencer os deuses, mas jamais abandonar o destino que lhe fora imposto.

3 ENTRE O CORPO E ARTE, UMA TRAVESSIA

O drama final do livro *A paixão segundo G.H.* é a percepção do transcendente na personagem central, pois, ao abdicar-se de si mesma, ela percebe-se ampla, universalizada. Em sua travessia, sua voz não é só dela, é a voz do mundo, a voz do seu dilema. O eu que habita em mim, ecoando nos outros eus e, assim, sendo dividido, é o drama de todo mundo, sacia a fome de uma multidão, que como zumbis vão tateando à procura de autoconhecimento. Após G.H. aceitar-se humana e fragilizada, ausente de si e de vida, a compreensão da náusea de existir acontece em forma de depuração: a vida vem à tona, demonstrando toda a força do ser contra a sua desintegração. Tal como o sol depois de um dia cinza, em meio às nuvens escuras e pesadas, há a descoberta dos laivos da alegria, mas uma alegria rara, profunda, escondida dentro do ser: uma alegria difícil, extraída da luta diária contra a sua própria desintegração.

E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada. Eu havia humanizado demais a vida. (LISPECTOR, 2009, p. 12).

Depois do grito, da explosão da angústia, do nojo da existência, o encontro com o nada, o vazio caótico: a linguagem se apresenta essencializada. G.H. encontra seu centro ali no quarto da empregada. Há então o resgate do Ser, perdido no nojo da existência, que se reconstitui em linguagem. Esse momento é marcante na obra de Clarice, uma vez que inova mundialmente, indo contra toda uma teoria de desconstrução. A literatura de 1940 e de 1950 foi muito importante para o País, pois veio para firmar, em tempos em que se aplaude a morte do sujeito, a obra em questão procura ir de encontro aos seus rastros, o que se mostra um grande desafio, procurar dentro de si a vida. Silenciosamente, o Getsêmani² - local de angústia e silêncio, a busca por algo. Ela passou, tal como Cristo, por um processo angustiante antes de perder sua existência física, em silêncio, buscando forças para um possível renascimento: a paixão.

E foram a um lugar chamado Getsêmani, e disse aos seus discípulos: Assentai-vos aqui, enquanto eu oro. E tomou consigo a Pedro, e a Tiago, e a João, e começou a ter pavor, e a angustiar-se. E disse-lhes: A minha alma está profundamente triste até a morte; ficai aqui, e vigiai. E, tendo ido um pouco mais adiante, prostrou-se em terra; e orou para que, se fosse possível, passasse dele aquela hora. E disse: Aba, Pai, todas

² Getsêmani é uma palavra transliterada do aramaico, “Gath Shemen”, e significa , “lagar de azeite”. Getsêmani é o nome dado a um jardim ao leste de Jerusalém, além do Vale Cedrom e perto do Monte das Oliveiras, onde Jesus orou em agonia pouco tempo antes de ser preso naquele local.

as coisas te são possíveis; afasta de mim este cálice; não seja, porém, o que eu quero, mas o que tu queres. E, chegando, achou-os dormindo; e disse a Pedro: Simão, dormes? Não podes vigiar uma hora? Vigiai e orai, para que não entreis em tentação; o espírito, na verdade, está pronto, mas a carne é fraca. (Marcos 14:32-38, in BÍBLIA, 2002).

Para Platão (1972), a paixão é desejo. Desejo sem razão voltado exclusivamente para o mundo das sombras, longe da realidade propriamente dita. Paixão é um sentimento individual sem reciprocidade. O mundo moderno foi despindo-se aos poucos do pensamento classicista. Daí surge a “Morte do Sujeito”, o sujeito detentor de uma razão apodítica³ deixa de existir. Nessas teorias, a existência já estaria predestinada e o ser humano seria apenas um espectador, um estrangeiro; destituído de história, apenas passaria pela vida sem questioná-la, aceitando o óbvio.

Esse velório do pensamento clássico é percebido na obra analisada, pois G.H. observa o mundo como uma pessoa nula, fragmentada, e, em alguns momentos da história, chegamos até a questionar sua existência. No entanto, partindo do nada, essa personagem se desconstrói e tenta reerguer-se. Uma personagem que entra em seu núcleo e experimenta-se, descobre-se estranha, mas consegue a partir de sua própria estranheza e criar seu norte existencial. Nessa realidade abstrata, acaba fazendo as coisas se transformarem em uma realidade fragmentada, em imagens e representações, assim como o próprio sujeito pós-moderno. De acordo com Kristeva (1994, p. 24), o pensamento político de elevar uma nação a um *status* bélico, respeitado, ambicioso e temido leva a todos os habitantes de um mesmo país a acatarem uma filosofia cuja obrigação com a pátria deve ser elevada à máxima potência.

O livro *A paixão segundo G.H.* retrata bem essa questão do dilema enfrentado por uma estrangeira. Clarice Lispector viveu na pele o que é ser estrangeira, viver em outro país, ser separada dos seus familiares ainda muito pequena por ideologias políticas estatais. Por isso, torna-se relevante o entendimento da noção de hibridismo, dentro de algo. O imigrante é sempre forçado a desempenhar funções menores. São retirados do seu meio de origem e devem se adaptar ao máximo às novas regras, assumindo um lugar de perdas. A perda de identidade, de sua cultura, o processo de hibridização e a globalização das culturas são fatores sempre massacrantes para o indivíduo que passa a partilhar desse dilema. O estrangeiro é sempre o sujeito a ser eliminado do meio e a personagem representa esse indivíduo excluído, descentrado, perdido no processo de globalização e hibridação. Sem identidade, o eu encontra-se neutro,

³ Na visão aristotélica, a ciência apodítica é aquela que procede por meio de demonstrações. Demonstrar é sempre mostrar algo alguém; logo, se trata de um esclarecer, de um explicar, didática de ensino.

desbotado, cansado de tudo aquilo que o cerca, a sociedade o reprimiu a ponto de calar-se – perde-se então a palavra, sente-se impotente sem a linguagem, desmotivado e perde até mesmo a vontade de defender-se perante o outro – anulando-se completamente diante da vida. No romance de Clarice estabelece-se, dentro do ser, um duelo intermitente. De um lado, o “espectador estrangeiro” e, de outro lado, o “observador imparcial”:

[...] não estar de acordo. Não estar de acordo nunca com nada, com ninguém. [...] Cansar-se disso, empregar-se no seu desacordo desbotado, neutro, pois você não tem o direito de dizê-lo. Não mais saber exatamente o que se pensa [...] Se voltarmos no tempo e nas estruturas sociais, o estrangeiro é o outro da família, do clã, da tribo. Inicialmente, ele se confunde com o inimigo. Exterior à minha religião também, ele pode ser o infiel, herético. Não tendo prestado fidelidade ao meu senhor, ele é nativo de uma outra terra, estranho ao reino e ao império. (KRISTEVA, 1994, p. 24-100).

G.H. era uma personagem angustiada, pois vivera sempre para agradar aos outros. Parecer que estava bem era mais importante que tudo aos olhos sociais, mas esse mundo das aparências foi bem criticado por Clarice ao expor o universo interno da personagem: um caos. Liturgicamente, ela segurava-se aos conceitos clássicos, os quais havia aprendido em algum tempo da sua existência, conforme ilustra a seguinte passagem do livro: “Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho.” (LISPECTOR, 2009, p. 27).

A leitura de uma obra como *A paixão segundo G.H.* permite uma amplidão de interpretações e uma miscelânea de culturas e hermetismo, sem ser uma leitura de cunho hermético. Passagens como a citada anteriormente permitem encontrarmos paralelos culturais com o Olho de Hórus, da mitologia grega, e também com o olho da providência, da maçonaria.

Na mitologia egípcia, o espírito encarna em um corpo humano para adquirir sabedoria e compreensão. O lugar em que reencarna tem dois extremos opostos polarizados e duplos, o que possibilita a atuação e a descoberta da face verdadeira. O indivíduo em contato com o universo adquire experiências particulares de cada momento vivido e, assim, o sofrimento permite o entendimento da felicidade e a existência é uma eterna busca pela paz. Então comparando-se as verdades, compreenderemos que a verdade está no centro da vida, no neutro, no amor. Quando o espírito encontra o corpo no qual vai habitar, compreende que tudo tem a sua função, aceita que todo sofrimento é necessário para o crescimento, mesmo as lições mais difíceis são preciosos alimentos existenciais para o aperfeiçoamento existencial. Nessa busca constante, a descoberta de que a única coisa que não tem polaridade é o amor, pois é neutro como Deus.

Os olhos de G.H. precisam encontrar o amor, sentir a luz e encontrar significado na vida, por isso atuam na história percebendo as cores do ambiente, que mudam de intensidade quando se deparam com a luz. Eles captam tudo ao seu alcance analiticamente. Os olhos são terminais nervosos que conseguem ver a força que condensa o espírito na matéria, o que os egípcios chamam de PHI: o lugar da experimentação da consciência. Os olhos da personagem expressam a dualidade, que, na mitologia egípcia, é lunar, sensível ao positivo. Há a necessidade de ambas as partes, pois são sensíveis à captação cinética e o encontro com a luz solar produz, na mente, uma energia vital luminosa visível que torna possível a inteligência e a compreensão da realidade. O olho de Hórus é a consciência imortal que tudo pode, tudo vê. Os sacerdotes eram representantes e condutores das pessoas para a luz, por isso o seu símbolo era o Olho de Hórus – o olho que tudo vê, representando o processo de desenvolvimento humano, a aprendizagem, experimentando o tudo e o nada para atingir o sétimo nível de consciência. Para eles, as vibrações se transformam em energia.

A paixão segundo G.H. é um livro que mostra uma travessia de aperfeiçoamento espiritual do ser que, frente à transformação histórica do mundo, precisa se reconstruir constantemente, porém ao estar diante de mudanças drásticas, o Eu desprioriza-se, encontra-se em um limbo secreto, um além tempo. Desse modo, propicia a criação de um novo espaço para a sua fragmentação frente aos bombardeios da existência, um caminho sem volta para o descobrimento do seu universo interior. G.H. enfrenta a clareza do quarto como sendo um contato com as profundezas da vida nua e crua, sem eufemismos. Ela era ali um produto social e, para refugiar-se da sociedade repressora, criara para si um álibi. Deveria parecer, ter, ser. Para se defender, cria um universo que desconstrói os pensamentos anteriores. Ela não aceita a des-razão ou a demência, embora enfrente-as e conviva com elas como com inimigos para o seu crescimento e aprendizado.

Em seu minarete há uma espécie de “velório”: toda a cena, que se passa nos momentos absurdos, questiona o que ontologicamente havia sido imposto. A personagem vela a morte do pensamento clássico e passa o tempo refletindo como seria esse Eu que ressurgiria no lugar do outro, como seria essa nova G.H. Alguma coisa estaria morrendo ali naquele quarto, algo estava sendo crucificado. A morte entra em cena, a morte do pensamento clássico, mesmo que ele ainda seja fantasmagórico e ecoe invasivamente as falas e pensamentos. Nesse momento, o seu físico deixaria de existir veementemente por algum tempo e, a partir de então, surgiria uma personagem que optasse mais pela razão propriamente dita.

A razão é a coisa mais bem partilhada no mundo. No entanto, na vida alienante em sociedade há a falsidade de ter que se tornar alguém para agradar os outros, conforme manda o

figurino; é necessário firmar-se aquisitivamente para se estabelecer socialmente. G.H., perdida em si, cria uma realidade paralela para se resguardar e rejeitar as mazelas oriundas do mundo real. Benedito Nunes (1973, p. 101-102) explica que:

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

Então, frente às mazelas do mundo real, G.H. desdobra-se e revela profunda necessidade de metafísica para equilibrar-se entre si e o mundo. A polifonia presente na vida da personagem principal marca bem o duelo interno entre o pensamento clássico e a vida moderna. Acompanhamos uma personagem vivendo uma travessia existencial, onde a indecisão se mescla aos fluxos circunstanciais entre o ser e o não ser, entre aquilo que existe de fato e o subjetivo. G.H. está entre as várias vozes ontológicas, daí o conflito caótico que fragmentou a personagem. Ao deparar-se com o vazio do quarto, um elemento novo se instaura: a luz, esse artifício tão eficaz contra os vazios existenciais. Nessa hora de profunda entrega, porém, os perdidos se encontram e se estranham. O eu profundo e os outros eus sublimam dores e dilemas em arte. Na profunda linguagem poética surge a linguagem literária, com toda a singularidade da vida; entre o medo e o espanto, surge o êxtase do texto literário.

Entre a travessia da obra de arte, o corpo compõe sinestésias e vibrações e a maior das manifestações existenciais é compreender que ele abriga uma vida e carrega dores, dilemas, expressões, desventuras, confusões, cuja ausência de expressão se dá em fracasso. A única solução para se organizar, nesse caso, é valer-se da linguagem e G.H. está no quarto, isolada, se refazendo. Na busca interna por motivos para continuar vivendo, G.H. vive uma paixão semelhante aos momentos cruciais pelos quais passou Cristo ao se deixar ser sacrificado pelo povo romano. Ela abandona-se e retorna ao útero, como numa preparação para morrer. A náusea de tudo o que havia sido, o grito de basta, a novidade de não ser mais o que era há um segundo atrás. Descobrendo a dor de existir e convivendo com isso, a arte revela uma questão: a vida é um soco no estômago.

Freud já explicava que a vida é composta por antagonismos necessários para provocar uma pausa para o autoconhecimento. Essas quebras paradigmáticas desconstroem o que as vozes anteriores deixaram. Há de se ter uma quebra para se reconstruir um novo conceito. G.H.

está imersa em suas ruínas, mas Clarice mostra ao leitor que estar assim é o ponto principal para levantar-se: a ruína é o princípio de reconstrução. O Ser tem sua origem narcísica, por isso a busca incessante por defender-se e reconstruir-se, mas, devido a tantas dificuldades, se desgasta e se acomoda. Daí precisa desmontar a fantasia de que viver tem apenas um lado bom.

Longe de ser literatura de autoajuda, Clarice trabalha com temas que ajudam o Ser a levantar-se: ela navega em águas oblíquas, a vida é escorregadia. A verdade é dura, ambígua, mas a linguagem traz o conhecimento e a cura. Há a provocação do sentido e do não sentido nas palavras do livro em questão. Partindo, então, da aceitação desses contrastes antagônicos, G.H., enfrentando a dor de existir, se prepara para renascer.

Após o estado caótico, intenso, fora da realidade da vida, o grito: a preparação para o renascimento, a ânsia. O quarto, oco, a ausência de identidade, a vida invadida por hiatos vegetativos. A literatura entra como salva-vidas e G.H. renasce, vive graças à obra de arte. A personagem é triste e solitária, mas dentro dela há algo de infantil: a fantasia, o momento em que ela investe na descoberta do seu ser, a liberdade de ser na solidão.

Em 1977, Clarice Lispector é entrevistada no programa Panorama Especial e o entrevistador lhe faz uma pergunta: “Clarice, se você não pudesse mais escrever, você morreria?”. E categoricamente ela responde que quando ela não escreve, está morta. Entre um trabalho e outro ela precisa de um espaço para esvaziamento e posterior plenitude. É o ser perante a tragédia diária da vida: é necessário morrer todos os dias para renascer algo que impulse a vida. Desse modo, o quarto onde G.H. está é o local onde ela curte a dor da paixão arrebatadora, é o momento do lançar-se ao nada e retirar de lá respostas. Depois do silêncio no mundo objetivo, as vozes ontológicas surgem no universo subjetivo. O reencontro com o objeto perdido: a linguagem, porque, no fundo, a linguagem é a afirmação do existir: a essência.

3.1 A arte da transcendência

O transcendental compõe a arte de Clarice Lispector: encontrar-se com a essencialização do ser é o enfrentamento diário de G.H, e isso exige a entrega. Ao entregar-se ao novo, contudo, G.H. depara-se com o medo, a alegria estranha, a rapacidade, a descoberta do seu núcleo. Ela está frente ao “susto”, o “nojo” e o “maravilhamento” de descobrir-se humana, um nojo similar ao de esmagar uma barata e comparar-se com ela, um inseto que vive nas profundezas escuras dos escombros. A personagem ainda nutre “esperança pela vida”, mostrando também a necessidade de abandoná-la quando os projetos anteriores fracassam e de criar outra realidade:

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre — na era primeira da vida [...] Se eu tivesse coragem de abandonar... de abandonar meus sentimentos? Se eu tivesse coragem de abandonar a esperança. A esperança de quê? Pela primeira vez eu me espantava de sentir que havia fundado toda uma esperança em vir a ser aquilo que não era. A esperança, na minha vida anterior, teria se fundado numa verdade? Com espanto infantil, eu agora duvidava. (LISPECTOR, 2009, p. 57-68).

Nessa fase da narrativa, a personagem adquire a experiência e o reconhecimento de si, enquanto ser falho e estilhaçado, tornando essa experiência pública através da revelação do que se passa no silêncio de uma introspecção, uma psiconarrativa, a tradução de um silêncio, texto que remete à fala de Foucault, que, ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Uma linguagem que decompõe o que se passa em um momento de silêncio, “que a própria dizibilidade permanece não dita no que diz daquilo, se perde e se compõe” (AGAMBEN, 2015, p. 16). Heidegger, investigando a fraqueza da linguagem, diz que:

[...] a linguagem – a nossa linguagem – é necessariamente pressuponente e objetivante, no sentido em que, em seu acontecer, decompõe a coisa mesma, que nela e só nela se anuncia em um ser sobre o qual se diz e em um poion, uma qualidade e uma determinação que dele se diz. Ela se supõe e esconde o que traz à luz no próprio ato em que traz a luz. A linguagem é, assim, sempre segundo a definição retomada por Aristóteles, já enunciada por Platão, e ainda implicitamente na distinção moderna entre o sentido e denotação, dizer algo-sobre-algo; é sempre, portanto, linguagem pressuponente e objetivante. A pressuposição é a própria forma da significação linguística, o dizer sobre um sujeito.

A advertência que Platão atribui à ideia é, então, a de que a própria dizibilidade permanece não dita no que diz daquilo sobre o que se diz, de que se perde a própria cognoscibilidade naquilo que se conhece do que é para conhecer.

A experiência narrada transcende o óbvio da linguagem e se torna envolvente pela necessidade de se obter a palavra que não se tem, mas está implícita nas experiências estéticas do Ser perante a vida. Uma mudez falante: a tradução de uma introspecção, a dizibilidade permanece imutável, mas é revelada por outra forma de linguagem – de como se perde a própria cognoscibilidade do que antes conhecia, torna-se estranho e outra face é apresentada, como no trecho a seguir:

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço de voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar, antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria antecede o corpo, e por

sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. (LISPECTOR, 2009, p. 212).

Partindo do excerto em questão, podemos afirmar que Clarice vale-se de uma linguagem viva e de uma escrita pulsante, fatores que alcançam a essência que reside nos invólucros do Ser, e, por romper a barreira entre o real e o imaginário, entre o discurso e o silêncio, o leitor se interessa por participar filosoficamente de uma discussão silenciosa sobre as possibilidades de percepção do real vivenciado por G.H., pelo gênero humano em suas travessias nessa psiconarrativa. Ainda, pode ser relevante o estudo do sujeito dentro do discurso dessa obra de arte. Em uma análise hermenêutica, faremos o uso da obra de Michel Foucault (2006, 2009), *A ordem do discurso*, por ela revelar alguns temas pertinentes ao estudo em questão: monólogo *versus* ilusão, realidade *versus* objetividade *versus* subjetividade, sujeito *versus* autor. Uma obra de arte que fala, mesmo em silêncio, nos remete aos estudos de Heidegger, pois seu discurso propaga a transcendência do Ser perante si mesmo e a vida que o cerca impregnada de absurdos, forçando o homem a lidar com o inesperado e com o lado selvagem da vida. Isso explica os questionamentos de G.H perante o mundo:

Clarice Lispector mostra em sua escritura que o absurdo é essa vida. O absurdo e o real tornam-se naturais e coexistem na existência. [...] a existência inautêntica de Macabéia (e de G.H), mostra, por outro lado a importância vital da vontade na sobrevivência humana. (MARTINS, 2007, p. 167).

Na obra *A paixão segundo G.H.*, a protagonista deixa de expressar-se por algum tempo, abdica de suas próprias vontades e anula sua rapacidade, tornando-se algo neutro. Ela também nega a linguagem falada, mas não descarta a comunicação, já que é a sua forma de expressar-se e fazer-se entendida. A linguagem como representação e acesso entre o seu eu e o mundo a sua volta, estabelecendo ligações por meio de suas reações a atuações entre ambos, já que na efemeridade dos instantes é que as significações são produzidas e se constituem como elocuições. G.H. atua dentro da sua própria particularidade e vai construindo-se aos poucos e assumindo-se como sujeito de seu discurso à medida em que começa a revelar a sua “vontade de vida” na sua leitura de mundo.

A vontade é o limite metafísico. [...] É essa qualidade primitiva e absoluta da vontade que explica que o homem ame acima de tudo esta existência de miséria, de tormentos e de angústia e, às vezes, de tédio, a qual, se ele a contemplasse e a apreciasse objetivamente, deveria ser-lhe objeto de horror; e que não receie com o ver chegar o termo dela, que é, contudo, a única coisa que pode estar certa. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 76).

Isso nos remete também ao discurso de Paulo Freire (1989, p. 9), para quem

[...] A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto.

Clarice Lispector ressurgiu enquanto escritora e vinculou, em seu projeto artístico, o fruto de sua interpretação acerca das coisas mesmas, a um sujeito literário chamado G.H. A obra *A paixão segundo G.H.* é reflexo da percepção e captação de um mundo particular e de uma maneira individual de se manifestar perante a vida, podendo, assim, a partir desse modo peculiar de enxergar o invisível e dizer o indizível, transcender o limite do individual e universalizar-se. A literatura de Clarice cumpre seu papel de obra de arte, pois expressa uma linguagem inteligível, porém, a ausência da palavra dita forma uma dualidade paradoxal entre as relações de poder vivenciadas diariamente entre o Ser e o mundo por ele representado através de suas ações.

Eu, ainda continuava a sentir, incalculavelmente longínquo em mim, o gemido que já não me chegava mais à garganta. Isto é a loucura, pensei de olhos fechados. Mas era tão inegável sentir aquele nascimento de dentro da poeira – que eu não podia senão seguir aquilo que eu bem sabia que não era loucura, era, meu Deus, uma verdade pior, a horrível. Mas horrível por quê? É que ela contrariava sem palavras tudo o que antes eu costumava pensar também sem palavras. (LISPECTOR, 2009, p. 58).

A ausência da fala é, hierarquicamente, um problema, pois é por meio dela que se dá a ordem, que se é ouvido, respeitado: que se “é”. Existem meios de imperar sem valer-se desse artifício? Agamben (1979, p. 18) ressalta que “a exposição filosófica usa a palavra em favor da palavra, para que, na palavra, a própria palavra não fique suposta na palavra, mas venha, como palavra, à palavra”. Isso também pode ser visto na filosofia implícita no discurso intimista de G.H., que, ao recusar a linguagem convencional, lança-se rumo ao desconhecido à procura da sua essência, percebe-se esfacelada. A narração, então, vai mostrando uma recriação do mundo percebido pela personagem G.H. e, à medida que esse discurso vai sendo traçado, revela uma experiência que parte do inexpressivo, do inexplorado. G.H. constrói a sua maneira de decifrar o seu universo particular. Schopenhauer (2001, p. 110) explica que “desaparecendo sua consciência, o mundo também desaparece necessariamente”:

Eu não queria abrir os olhos, não queria continuar a ver. Os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também também não haverá ordem, era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender. (LISPECTOR, 2009, p. 58).

G.H. luta para manter a lucidez, pois “o pensamento é a única coisa que poderia salvá-la”. Sem a consciência significativa das coisas o seu império viria a baixo. Por isso, ela procura ressignificar seu universo através do que lhe foi mostrado no mural de Janair. Preencher o seu grande vazio, no entanto, não seria fácil; seria um desafio erguer-se em meio às ruínas, já que, de tão alheia à realidade propriamente dita e ausente da verbalização da palavra, a personagem foi automatizada pelo cotidiano a ponto de não mais perceber significação no que a vida transmitia. Foi então que a empregada expôs, na parede do quatinho, um desenho que despertou na patroa uma série de inquietações, a arte como a transcendência do ser foi mostrada no impulso de Janair ao tentar tocar a patroa com sua expressão pictórica, a carvão. Na solidão do apartamento, o plano de Janair estava sendo executado: a patroa interagiu mentalmente com as figuras e traduzia a mensagem expressada pela empregada:

Olhei para o quarto onde eu me aprisionara e buscava uma saída, desesperadamente procurava escapar, e dentro de mim eu já recuara tanto que minha alma se encostara até a parede. Eu não queria reabrir os olhos, não queria continuar a ver. Os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá a ordem, era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender. Mas é que eu já não podia mais me amarrar. A primeira ligação já se tinha involuntariamente partido, e eu me despregava da lei, mesmo intuindo que iria entrar no inferno da matéria viva – que espécie de inferno me aguardava? Mas eu tinha que ir. Eu tinha que cair na danação de minha alma, a curiosidade me consumia. Então abri de uma só vez os olhos, e vi em cheio a vastidão indelimitada do quarto, aquele quarto que vibrava em silêncio, laboratório de inferno. (LISPECTOR, 2009, p. 63).

Neste trecho do livro, notamos a profundidade das palavras de G.H., que se mostra confusa, desarticulada, absoluta, imersa em pleno inferno da matéria viva. Uma situação que se liga, de algum modo, à problemática existencial do gênero humano sobre a terra, que se assemelha à tela de Eduard Munch, *O grito*, que revela uma temática delicadamente humana: a loucura, o desespero, o perder-se. Em *A paixão segundo G.H.* esse tema é tratado de forma ríspida, porém natural, com cores que simulam movimentos circulares e misturam cores claras e escuras para revelar o limiar entre a razão e a loucura, a beleza e o oposto. G.H., em sua travessia, passa por momentos de profunda crise existencialista e, à beira da loucura, tenta reorganizar-se. A tela de Eduard Munch mostra um grito que expressa bem o momento de desespero da personagem perante a vida: uma situação vivenciada por ela revelando a ação mais comum do ser frente ao desconhecido – o grito.

O quarto, o quarto desconhecido. Minha entrada nele se fizera enfim. A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através

de dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto – e a fenda formava como numa cave um amplo salão natural. Nu, como preparado para a entrada de uma só pessoa. E quem entrasse se transformaria num “ela” ou num “ele”. Eu era aquela a quem o quarto chamava de “ela”. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente. E na minha grande dilatação, eu estava no deserto. Como te explicar? Eu estava no deserto como nunca estive. Era um deserto que me chamava como um cântico monótono e remoto chama. Eu estava sendo seduzida. E ia para essa loucura promissora. Mas meu medo não era o de quem estivesse indo para a loucura, e sim para uma verdade – meu medo era o de ter uma verdade que eu viesse a não querer, uma verdade infamante que me fizesse rastejar e ser do nível da barata. Meus primeiros contatos com as verdades sempre me difamaram. (LISPECTOR, 2009, p. 58-59).

O grito não dado de G.H. é sentido na tela mais popular de Munch. Em ambos, predomina o silêncio, mas um silêncio falante. A tela, conhecida no mundo todo por essencializar um instante de pavor e loucura, trabalha com a redução das formas, com a força expressiva das linhas e o valor simbólico da cor. Outros fatores também são marcantes em suas telas: As emoções humanas são captadas e o sentimento do ser frente ao mundo pode ser visível na expressividade forte dos rostos pintados por Munch. Nas obras do pintor e na da escritora principal as emoções e os conflitos psicológicos estão em evidência. Edward Munch foi considerado o precursor do Expressionismo alemão e, ao ler um trecho de *A paixão segundo G.H.*, vemos também esses traços fortes do expressionismo, revelando o que há de mais encantador e estranho no ato de viver. Nesse livro, os medos e a necessidade metafísica do ser humano aparecem, mostrando a sua fragilidade perante o desconhecido e o quanto precisa entregar-se a algum ser superior, crendo que assim se sentirá melhor.

Quando o espectador se coloca frente à tela *O grito*, de Edward Munch, vem à tona a sensação de estar fora do domínio, uma nova sensação de que algo está surgindo de indomável, um desejo de retirar desse mistério motivos para desvencilhar-se e transformar esse segredo das obras de arte em escritura. Na pintura, temos a sensação de ver, congelado em uma cena, um momento efêmero que ficou eternizado. O quadro de Edward Munch causa sempre uma incômoda impressão naqueles que se prestam a apreciar a sua arte. Também ocorre essa sensação no leitor de *A paixão segundo G.H.*, pois Clarice consegue transformar o mistério do pensamento em uma “experiência de escritura”.

Ao trabalhar com a imagem, o pensamento e a realidade, exatamente como se faz quando se tenta pintar uma sensação em uma tela, Clarice, em tom provocativo, capta a essência poética de um momento de introspecção, a partir de uma realidade individual, oculta e estranha. Ela consegue captar o abstrato e, através da arte, obter, como produto, algo consistente e verossímil, tal como o pintor o faz. Roland Barthes (1984, p. 154) diz que “[...] O poder

demiúrgico do pintor é o de fazer existir o material como matéria; mesmo se do sentido surge a tela, o lápis e a cor continuam a ser ‘coisas’, substâncias obstinadas, a que nada pode desfazer a obstinação de estar ali”.

Cabe então, aos meros espectadores, a apreciação do que é exposto. É necessário fazer inferências que vão transitar entre o óbvio e o obtuso e observar que essa relação dialética suscitada dessa comparação entre obras, assim como a ausência de sentido e o sentido suscitado, desencadeiam o verdadeiro papel de uma obra de arte, o questionamento. Diante de um livro ou de uma tela, esse questionamento nunca poderá ser considerado como ingenuidade, pois esse é o seu papel:

Perguntamo-nos a uma tela o que é que ela representa. O sentido agarra-se ao homem: mesmo quando ele quer criar o não sentido, acaba por produzir o próprio sentido do não-sentido ou do além-sentido. É tanto mais legítimo voltar insistentemente à questão do sentido quanto é precisamente esta questão que é obstáculo à universalidade da pintura. Se tantos homens tem a impressão de não perceber nada diante de uma tela, é porque querem um sentido, e porque a tela não lhes dá esse sentido. (BARTHES, 1984, p. 158).

É impossível não traçar um paralelo entre a obra *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, e a tela *O grito*, de Eduard Munch, que inspirou a saga de filmes “O grito”, dentre outras formas de arte. Comparando as duas composições artísticas, a literária e a tela, é possível concordar que ambas destacam a expressão angustiante do Ser frente ao tempo. No quadro de Munch, nota-se a presença de três pessoas e, em destaque, aquela de que a angústia se apossou do seu corpo. Uma ponte, que simboliza a travessia de um Ser que se desorienta em dado momento, atingindo o âmago da existência em meio às transformações sofridas ao longo da vida.

O tempo está expresso em cores quentes e vibrantes, uma ponte e um lago em forma surreal. Outra coisa que tensiona visualmente a tela e a obra de Lispector são os três elementos mais importantes gravados pictoricamente: as três figuras na parede do quatinho da empregada e as três figuras expostas na tela de Munch. É possível ponderar que essas obras revelam perfeitamente um desespero, problemas de cunho psicológico e conflitos existenciais. Tanto no livro, quanto na tela, vemos personagens fragmentados, distorcidos, cujas expressões captadas revelam a dor e as dificuldades enfrentadas por todos os seres humanos em determinados momentos. Nessas situações, a única forma de aliviar a tensão e expressar esses sentimentos é através de um grito. Mesmo que o pavor tente silenciá-lo, a menção ao grito já é suficiente para notar um descontrole emocional, um desespero. Como nesse momento relatado por G.H. na obra de Clarice Lispector:

“Grite”, ordenei-me quieta. “Grite”, repeti-me inutilmente com um suspiro de profunda quietude. A grossura branca imobilizara-se agora por cima das cascas. Olhei para o teto, descansando um pouco os olhos que eu sentia terem se tornado fundos e grandes. Mas se eu gritasse uma só vez que fosse, talvez nunca mais pudesse parar. Se eu gritasse ninguém poderia fazer mais nada por mim; enquanto, se eu nunca revelar a minha carência, ninguém se assustará comigo e me ajudarão sem saber; mas só enquanto eu não assustar ninguém por ter saído dos regulamentos. Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável. Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão, pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante. Olhei para o teto com olhos pesados. Tudo se resumia ferozmente em nunca dar um primeiro grito – um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror. Se eu gritasse desencadearia a existência – a existência de quê? A existência do mundo. Com reverência eu temia a existência do mundo para mim. – É que, mão que me sustenta, é que eu, numa experiência que não quero nunca mais, numa experiência pela qual peço perdão a mim mesma, eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo. É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo. Toda uma civilização que se havia erguido, tendo como garantia que se misture imediatamente o que se vê com o que se sente, toda uma civilização que tem como alicerce o salvar-se – pois eu estava em seus escombros. Dessa civilização só pode sair quem tem como função especial a de sair: a um cientista é dada a licença, a um padre é dada a permissão. Mas não a uma mulher que nem sequer tem as garantias de um título. E eu fugia, com mal-estar eu fugia. (LISPECTOR, 2009, p. 61-62).

A personagem G.H., de Clarice Lispector, apesar de toda situação pesada e angustiante, não pratica o grito, mas o analisa, pensa que gritando assumiria a sua existência, uma coisa que ela temia: entrar no mundo real e abandonar o seu invólucro. Mas a alma dela está expressiva e confusa, atravessando um momento angustiante. A tela consegue um efeito surpreendente e direto, revelando uma realidade metafórica, que remonta ao contexto do “inverossímil crível” de Aristóteles (1966, 2006), no qual duas realidades se encontram e se bifurcam entre o real e o subjetivo. Essas realidades correspondem à representação do duplo e mostram uma obra de arte bastante realista e expressiva: o grito não dado de G.H., a mudez para enfrentar uma travessia, colocando à mostra o mais íntimo da mulher, tudo o que mantinha no mais profundo segredo. O silêncio tecendo a vida, o corpo provando da matéria viva e devolvendo ao mundo sensações experimentais essencializadas na existência: sua nudez veio à tona na ausência de palavras. O silêncio eloquente despertando no leitor a essência: curiosidade *voyeur*.

O grito de Munch e de G.H. não seria a loucura, e sim a descoberta de uma verdade, o encontro consigo mesmo, a perturbação da curiosidade: a perdição da alma, das vozes que ecoam e povoam o silêncio dos seres humanos, a (des)construção necessária de ideias e a compreensão de que o ócio é uma oficina do diabo. A vida está o tempo todo seduzindo para que os seres se descubram; ela causa curiosidade, questiona o conceito de pecado e perdição, “a vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz”, daí então a eterna “paixão” de tudo o que é vivo, pelo que vive. O desespero, a redução de todas as angústias

humanas ao grau zero da palavra, só assim sentindo a linguagem da vida: a essência transcendental de sentir as dores de ser humano e sublimá-las através da alegria negra de aceitar-se:

Se soubesses da solidão desses meus primeiros passos. Não se parecia com a solidão de uma pessoa. Era como se eu já tivesse morrido e desse sozinha os primeiros passos em outra vida. E era como se a essa solidão chamassem de glória, e também eu sabia que era uma glória, e tremia toda nessa glória divina primária que, não só eu não compreendia, como profundamente não a queria. – Porque, vê, eu sabia que estava entrando na bruta e crua glória da natureza. Seduzida, eu no entanto lutava como podia contra as areias movediças que me sorviam: e cada movimento que eu fazia para “não, não!”, cada movimento mais me empurrava sem remédio; não ter forças para lutar era o meu único perdão. Olhei para o quarto onde eu me aprisionara, e buscava uma saída, desesperadamente procurava escapar, e dentro de mim eu já recuava tanto que minha alma se encostara até a parede – sem sequer poder me impedir, sem querer mais me impedir, fascinada pela certeza do ímã que me atraía, eu recuava dentro de mim até a parede onde eu me incrustava no desenho da mulher. [...] Eu recuava até a medula de meus ossos, meu último reduto. Onde, na parede, eu estava tão nua que não fazia sombra. E as medidas, as medidas ainda eram as mesmas, eu senti que eram, eu sabia que nunca passara daquela mulher na parede, eu era ela. E estava toda conservada, longo e frutuoso caminho. Minha tensão de súbito quebrou-se como um ruído que se interrompe. E o primeiro verdadeiro silêncio começou a soprar. O que eu havia visto de tão tranquilo e vasto e estrangeiro nas minhas fotografias escuras e sorridentes – aquilo estava pela primeira vez fora de mim e ao meu inteiro alcance, incompreensível, mas ao meu alcance. O que me aliviava como a uma sede, aliviava-me como se durante toda a vida eu tivesse esperado por uma água tão necessária para o corpo eriçado como é a cocaína para quem a implora. Enfim o corpo, embebido de silêncio, se apaziguava. O alívio vinha de eu caber no desenho mudo da caverna. Até aquele momento eu não havia percebido totalmente a minha luta, tão mergulhada estivera nela. Mas agora, pelo silêncio. (LISPECTOR, 2009, p. 63-64).

No excerto acima percebemos claramente o processo de autoconhecimento que começa a brotar na personagem. Um processo de reconhecimento histórico revela o caráter ontológico partindo da voz silenciosa de G.H. Apesar de claramente a narradora estar submersa em um invólucro permeado pela negatividade existencial, ela busca fazer o seu existir a partir do próprio reconhecer-se. Sartre também acrescentou, em sua teoria, pensamentos relevantes acerca do posicionar-se perante a vida, afirmando que “[a] existência precede a essência. Significa que primeiramente o homem existe, se descobre, surge no mundo e só depois se define” (SARTRE, 1970, p. 216).

A arte é o que fica quando o transitório se esvai, a captação de um instante. Assim como faz a escritora Clarice Lispector, em sua inquietação como artista, buscando por algo, encontra-se com G.H., que, ao procurar por algo, revela a profundidade filosófica que existe quando alguém vive um momento de silêncio e solidão. A protagonista depara-se consigo mesma em busca de um algo, um motivo, uma novidade que a faça transcender. Isso remete à ideia

baudelaireana de que o elemento artístico pode ser captado no transitório, no fugidio, cujas metamorfoses existem e às vezes passam despercebidas.

Em *O pintor da vida moderna*, escrito em 1869, Charles Baudelaire (1988) faz uma reflexão acerca da Modernidade, dizendo que o artista sempre busca por algo, um algo que reside, na maioria das vezes, no paradoxo da existência: o poético que vive dentro do histórico, o eterno que vive dentro do efêmero:

[...] esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me recorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório [...] A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. [...] Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes. (BAUDELAIRE, 1988, p. 173-174).

O discurso de Clarice é, inicialmente, apenas uma confiança, sobre a qual cria-se uma expectativa por um algo a mais: aquilo que reside no espaço inexplorado, na linha neutra que reside no entre as coisas, naquilo que é secreto, impronunciável e existe na sutileza dos experimentos recônditos. Paradoxalmente, há uma duplicidade: a outra face oculta, o que nos faz encontrar o elemento poético e pensar segundo a concepção de Baudelaire: o contingente é uma metade da arte, mas a outra metade vem da sensibilidade do artista de enxergar de modo peculiar a partir do seu estado de graça e revelar o que os elementos transitórios e fugidios podem deixar de eterno em meio a tantas metamorfoses. G.H., em sua travessia, vale-se de um discurso que, de modo telepático, exerce uma manipulação inconsciente. O leitor quer e deseja ser conduzido pela voz que narra a história. De repente, é ele que passa a segurar na mão fantasmagórica e a ser conduzido pela voz psiconarrativa, através do simbolismo e da força discursiva presente na voz da personagem principal. Literariamente, ele deixa-se denominar. O discurso de G.H. possui, então, um grande poder de manipulação:

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. (LISPECTOR, 2009, p. 98).

A autora entrega suas confidências ao leitor e, nesse movimento intimista, vai trançando questionamentos profundos acerca da existência do Ser, questionamentos que partem do mais

óbvio do Ser, porém, revelam uma densidade filosófica que vai além de meros relatos do cotidiano e revelam um Ser que provoca pensamentos sobre a realidade existente atrás de um mero “objeto”, explorando todo um universo anônimo, expondo um modo peculiar de enxergá-lo, tornando-o uma obra de arte pensante. Clarice propõe uma nova valorização ao significante, herança da literatura modernista, que inovou a forma artística literária até então vigente, buscando atribuir significados para a própria existência, extrapolando as possibilidades do dizer. Ainda, o sujeito explora o seu próprio universo, criando práticas discursivas e símbolos que extravasam o real e atribuem nova significação ao mundo, tornando-se parte da história que se revela, o novo:

O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta. O autor, não é entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações como foco de sua coerência. (FOUCAULT, 1996, p. 26).

Outro aspecto importante da obra de Lispector é que merecem destaque o modo em que o sujeito, o autor e o discurso interagem a ponto de formar uma viga forte que sustenta a narrativa. O discurso apresentado em *A paixão segundo G.H.* possui uma formulação discursiva interativa e, na obra em questão, há a exposição de um momento íntimo e bastante pessoal de G.H., tão íntimo que nele não há falas, mas expressões cognitivas que explicitam um mundo, uma realidade que ela está vivenciando e passa através da escrita, a verbalização de uma realidade indizível.

O leitor surpreende-se e também se vê inserido nesse universo de silêncio falante, pela formulação de imagens que expressam um cotidiano imaginativo. De acordo com Sartre (1989, p. 11), “a imagem é uma coisa corporal” e isso se dá porque, segundo ele, a imagem é um produto da ação dos corpos exteriores sobre o nosso próprio corpo por intermédio dos sentidos e dos nervos. A materialização do discurso imaterial, como ocorre no livro de Clarice Lispector, vem à tona e este pode ser compreendido, explanado, reorganizado, dessacralizado. Isso permite a reorganização e a renovação do discurso apresentado, a cada vez que é anunciado, por meio da leitura.

Eu tenho a medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias, mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 2009, p. 212).

O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e quando tudo pode enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito a propósito de tudo, isto se dá porque todas as coisas, tendo manifestado intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa de consequências de si. (FOUCAULT, 1996, p. 48-49).

Em G.H. existe um discurso que cria e produz uma ideologia. De acordo com Olga de Sá (1979, p. 258), a realidade está para a voz como a linguagem (voz) está para o silêncio. Clarice cria um discurso forte, exercendo um poder sensual e persuasivo perante o leitor. A actante tem uma linguagem sedutora, confidenciando o que se passa em seu universo secreto. Ainda que seja uma verdade recriada, a arte de Clarice transforma a “suposta” realidade e questiona a “verdade”.

O cotidiano pode ser multifacetado e as verdades inventadas. G.H. revela-se uma mulher isolada em seu apartamento e que posteriormente decide provar do núcleo protéico de uma barata, revelando, pela fala não dita, a opacidade. Ela é alguém que resolve vivenciar e sentir o que é o “nada” e extrair dele conceitos e experiências. A personagem principal é tomada por um desejo violento de experimentar o novo. Uma vida inerte à procura de um significado, algum objeto que pudesse mostrar um diferente estado. O desejo se manifesta em diferentes circunstâncias na obra: desejo de matar, de provar o proibido, de transgredir. G.H., como todos os seres humanos, luta contra esse “algo” que é inerente à vida, tenta adiar a hora de satisfazer seu desejo de “provar do proibido” e de repente ela vê que não pode mais ir contra esse lado selvagem que pertence ao ser humano – o instinto. Então ela se rende ao experimento: esmaga a barata com a porta do armário e toca no proibido. Não se contentando com apenas tocar, ela mata, experimenta o sofrimento do ser que desfalece e ainda come e sente o sabor das entranhas do inseto. Como pondera Foucault, a partir desse experimento abominável G.H. exerce seu poder, sua fúria, seu empoderamento frente a outro ser. Após a degustação do proibido, a transubstanciação do experimento vem à tona e ela atribui uma nova utilidade a um corpo que até então era inútil, conhece a rapacidade e torna-se novamente um ser.

O discurso artístico expresso na obra *A paixão segundo G.H* está destituído de automatismos, visto que propõe ao leitor a formação de ideias e pensamentos acerca da existência. É essa a inquietação que o texto de Clarice Lispector provoca no leitor, tirando-o do automatismo, renovando a vida e aguçando novas percepções, conforme destaca Bachelard (2005, p. 18):

Mais insidioso dos automatismos é o automatismo da linguagem, pois adornece o ser; mas essa percepção mecanizada da vida deixa de funcionar quando penetramos na

sublimação pura, quando a imaginação nos coloca na margem em que a função do irreal vem arrebatá-lo ou inquietá-lo.

Por ser o discurso de G.H. uma forma de materialização de ideias, podemos perceber certo mascaramento: realidade e ficção se misturam a ponto de se perderem, mas o que comanda a obra é o discurso, a maneira como que a actante transmite uma linguagem destituída de fala: a psiconarrativa que direciona a história, guia e controla o leitor. O discurso da personagem é o que há de mais precioso e paradoxal na obra e passa a ser, então, o objeto a ser desejado pelo leitor: “[...] A linguagem trai o ser; porém ela é o único esforço possível ao homem, o único modo de se atingir o que não se consegue dizer, isto é, o indizível. O indizível é finalmente, a posse do silêncio pela linguagem.” (SÁ, 1979, p. 258).

O jogo de linguagem e poder está em evidência na obra: a sociedade *versus* a mulher, a mulher *versus* a barata, a narradora *versus* o leitor. Então, o que está em jogo senão o desejo pelo poder, a luta de classes, a transcendência? A busca pela identidade? Enquanto ocorre a luta pelo poder um perde e o outro se sobressai, mas, devido à transitoriedade dos momentos e do ser, que nunca estão prontos e acabados, o papel que o sujeito vai representar em dado momento poderá ser alterado a qualquer instante, tornando efêmera a atuação do ser, por ser apenas um instrumento do devir. Isso provoca a náusea, a angústia, o mal-estar na civilização, dentre outros sentimentos.

Toma, toma tudo isso para ti, eu não quero ser uma pessoa viva! Tenho nojo e maravilhamento por mim, lama grossa lentamente brotando... Eu sentia com susto e nojo que “eu ser” vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana. (LISPECTOR, 2009, p. 56).

A arte de Clarice Lispector expressa muito bem esse processo dialógico e paradoxal de construção do sujeito frente ao devir. O Eu que constrói uma realidade está nela está inserido e ao mesmo tempo tenta negá-la. A autora constrói uma realidade para G.H., uma realidade desautomatizante, cuja obra é rica em potencial reflexivo e revela uma personagem que muda e vai sendo modificada de acordo com o passar do tempo. Lispector constrói imagens e elas ganham autonomia e propriedades inerentes à alma. Sartre já relatou que as imagens, de algum modo, possuem uma gama de possibilidades resultante de uma relação entre a consciência e os objetos.

Ela possui a propriedade estranha de poder motivar as ações da alma; os movimentos do cérebro, causados pelos objetos exteriores, embora não contenham semelhanças com ela, despertem ideias na alma; as ideias não vem dos movimentos, mas são inatas

no homem; é por ocasião dos movimentos, porém, que aparecem na consciência. (SARTRE, 1989, p. 11).

Impossível não se impressionar com as imagens suscitadas pela leitura da travessia da actante, assim como é impossível não provar da angústia comovente que nasce da linguagem clariceana. Uma subjetividade emotiva, uma angústia pertinente não apenas à personagem G.H., que narra o seu drama, mas a todo o gênero humano, como inquiridor de sua própria existência. Conforme Sartre (1970), a angústia precede, pois, a náusea, confirmando os pensamentos de G.H., já que de tanto sentir-se como tal passa a ter asco de sua condição, sentindo-se deslocada, descentralizada, fragmentada. Ironicamente, isso a leva a um reencontro consigo mesma e a conhecer o seu limiar, evidenciando a ausência de expressividade e de linguagem como um de seus problemas centrais. Sartre (1970, p. 216) também pondera sobre o processo de amadurecimento do indivíduo e, para ele, “[...] Se antes de ter linguagem própria ela não era definível, é porque primeiramente ela não era nada”. Podemos também questionar esse niilismo, porém, valendo-nos da ideia expressa por Fernando Pessoa, para quem o mito é um nada que é tudo. Um grito também é linguagem? É um nada que transmite uma informação, um sentido, um estado de espírito – um grito não cabe nas nossas definições, mas cumpre o seu papel de transcender os seres perante a vida. Mas será que essa “transcendência” seria prudente? Não é mais fácil lidar com pessoas contidas e “automatizadas”? Desencadear a existência pode ser um ato perigoso:

Olhei para o teto com olhos pesados. Tudo se resumia ferozmente em nunca dar um primeiro grito – um primeiro grito desencadeia os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror. Se eu gritasse desencadearia a existência – a existência de quê? A existência do mundo. Com reverência eu temia a existência do mundo para mim. (LISPECTOR, 2009, p. 62).

Além de ser uma obra “transcendente”, *A paixão segundo G.H.* realiza um intertexto com outras vozes da literatura brasileira. No trecho citado acima há a presença de João Cabral de Melo Neto, sendo possível perceber a intertextualidade existente entre o poema “Tecendo a manhã” e o excerto evidenciado de Lispector (2009, p. 62). Assim como João Cabral tenta tecer verso a verso como se fosse uma linha, esgotando o fio do verso, Clarice compõe linha por linha, numa tentativa de esgotar, gota a gota, a vida, não se entregando. Ambos são permeados pela metalinguagem e altamente metafóricos. Em ambos os escritos vemos um “eu”, que está desprendido e transita entre dimensões temporais: presente, passado e futuro são concomitantes

às suas reflexões, que partem da sua unidade e encontra-se com a multiplicidade e a diversidade do “eu”.

Tanto em Clarice quanto em Cabral “o grito” faz-se presente. Isso desencadeia uma convocação, do galo e de G.H. Carregado de elementos simbólicos, inferimos que somente a força dos gritos e dos cânticos poderá tecer o amanhã, transcendendo a vida e trazendo à tona o futuro. Como diz o ditado, “uma andorinha sozinha não faz verão”; logo, é melhor que compartilhemos, mas será que devemos? Existe uma série de atitudes comuns, pertinentes a seres do mesmo gênero (humano ou animal), que partilham a mesma ação, um dando continuidade ao que o outro lançou, provocando a transcendência e o reencontro consigo mesmo, com o outro e com o futuro:

Um galo sozinho não tece uma manhã:/Ele precisa sempre de outros galos./de um que apanhe esse grito que ele/e o lance a outro; de um outro galo que apanhe o grito que um galo antes/e o lance a outro; e de outros galos que com muitos outros galos se cruzem/os fios de sol de seus gritos de galo, para que amanhã desde uma teia tênue/se vá tecendo, entre todos os galos. (NETO, 1968, p. 7).

3.2 A arte literária como um procedimento

A arte literária é um procedimento. Não existe arte sem imagens, pois ela é criadora de símbolos, os quais são carregados de significados. Para Ezra Pound (2006, p. 33), a literatura é uma linguagem carregada de significado até o máximo grau possível. “[...] Literatura é novidade que permanece novidade”:

[...] a literatura não existe num vácuo. Os escritores, como tais, tem uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência como escritores. Essa é a sua principal utilidade. Todas as demais são relativas e temporárias e só podem ser avaliadas de acordo com o ponto de vista particular de cada um. (POUND, 2006, p. 36).

A arte é um meio de devolver a sensação de vida, de sentir os objetos e a vida a sua volta. A arte literária, então, devolve à realidade um ponto de vista sobre algo, despertando sensações. Como exemplos temos as obras de artistas como Marcel Duchamp e Clarice Lispector, que, cada qual a sua maneira, valeram-se da estratégia de fazer com que o espectador vá além ao usar o *ready-made* para a composição de uma obra de cunho artístico, promovendo um procedimento voltado à percepção, ao experimento. Uma estratégia radical, de origem francesa, conhecida como *objet trouvé*. Refere-se ao uso de objetos industrializados, na maioria das vezes, apenas como eles são. Nesse momento é importante salientar que o dadaísmo foi um

movimento de ruptura que ocorreu em 1915, cuja característica principal foi a publicação da antiarte para provocar a sociedade da época. Marcel Duchamp apresenta aos espectadores uma obra chamada “fonte”, que na verdade não passava de um urinol masculino, sem nenhuma intervenção artística ou histórica. A arte dadaísta vai contra a arte “essencialmente retiniana”. Em 1960, surgem os neodadaístas Rauschemberg e Kosuth, que resgatam as influências duchampianas, rivalizando com Picasso, e propagam as suas características na arte contemporânea. Dessa forma, em 1968, a autora de *A paixão segundo G.H.* traz para a sua literatura elementos desse momento: seleciona um objeto nada convencional para a literatura – uma actante contracena com uma barata, um *objet trouvé*, imprestável, asqueroso, transformado em algo de cunho altamente filosófico. “Era isso era isso então. É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas.” (LISPECTOR, 2009, p. 39).

Clarice vale-se de uma estratégia duchampiana e, por isso, encontramos na barata de G.H. algo intrigante: um crivo. Um problema suscitado que precisa ser pensado, vivenciado e ultrapassado. Um *ready made*, como fez Duchamp ao romper com a estética artística da época. Mostrar um objeto da construção civil como obra de arte causou estranhamento em toda a plateia. Urinol e roda de carro são objetos feitos com finalidade prática, e não artística, mas Duchamp desviou os holofotes para essa problemática e provocou questionamentos e estranhamentos quanto à sua expressividade artística. Caracteriza-se por estranha, uma operação que provoca uma fuga à lógica, um paradoxo: uma mulher que passa horas analisando uma barata, sentindo nojo, após esmagá-la decide provar do seu interior.

Em *A paixão segundo G.H.*, o objeto artístico não está fundamentado no dadaísmo, mas no modernismo contemporâneo. Note que a barata aparece para introduzir um discurso, uma psiconarrativa que atribui uma nova forma de entender e experimentar o novo objeto encontrado, porém, algo inusitado ocorre: G.H. não “é”. Ela busca por Ser e, de acordo com Maria Teresinha Martins (2007), “o Ser é a Palavra, pois a historicidade do Ser, far-se-á mediante o pleno domínio da linguagem”. Pode se dizer que a linguagem configura história e isso é a existência. De acordo com Heidegger (1967, p. 43), a existência, ou seja, o homem se essencializa de tal sorte que ele é o lugar. G.H., portanto, é o lugar que ocupa em sua existência. Há momentos em que a barata revela situações-símbolos que podem ser equiparadas à condição da personagem, pois, para a arte, ambas estão na condição de *objet trouvé*. Nesse livro, o que chama a atenção é que a arte transcende a linguagem, de modo que a existência se configura quando a história da personagem é resgatada por meio do corpo-linguagem, corpo-experimento, corpo que vai de reencontro à palavra silenciosa sinestésica, que restou quando não se consegue

expressar nada frente à realidade. Ao findar o discurso das palavras, resta o silêncio do corpo transformado em linguagem. Diante do exposto, a linguagem brota e dá origem a uma narrativa ontológica, surpreendente:

G.H. remonta os acontecimentos passados para verbalizá-los e adquirir por esse intermédio a vida. Os fatos evocados suscitam outros acontecimentos que produzidos pela rememoração adquirem vida literária. Enquanto ela procura se encontrar, seu eu está sendo construído, montado, recriado. (MARTINS, 2007, p. 146).

A barata é uma alegoria, um elemento simbólico que permite muitas interpretações: luta de classe, briga pelo poder e hierarquias, força, resistência, luta pela sobrevivência, alimento na cultura oriental – o inseto possui características que lembram a empregada, um ser inferior aquisitivamente, que não tem quase nada, vive como hóspede, recolhe-se em um quatinho, é morena, tem cílios e olhos grandes, lábios expressivos, é submissa e ambas possuem um interior que provoca transcendência em quem tem coragem de, apesar da aparência estranha, experimentá-lo. A empregada desenhou na parede uma pintura, uma observação do que para ela seria a felicidade, produção dos seus sentimentos, uma expressão vinda de suas entranhas. G.H. ficou horas analisando o desenho feito a carvão, irou-se, ofendeu-se, odiou a empregada e o ódio acumulado foi atirado para o inseto, cujo produto do seu interior, tal como o do interior da empregada, teve função desautomatizante, o que se torna um prato cheio para a crítica. Foi a própria Janair, com toda a sua insignificância, que fez uma grande leitura de sua patroa e do contexto em que ela estava inserida, o que ocasionou uma transcendência em G.H.

Janair, acostumada a viver nos escombros da sociedade, excluída, nem se preocupou ao ser mandada embora do lar de sua patroa. Ainda, analisou-a e deixou desenhos registrados na parede da casa de G.H., expressando, por entre os “vagalhões de mudez”, traços evidentes de que a patroa precisava transmutar-se, compreender-se e edificar seu reino que acabara de ruir, porque a protagonista deixara de Ser a algum tempo. Temos, então, um romance metalinguístico, que revela ser a fraqueza tão pertinente ao gênero humano quanto respirar, mas não se limita a isso, pois abrange a pequenez e a grandeza do nada que habita em nós. Na obra *A paixão segundo G.H.*, esse caráter paradoxal da linguagem e também da obra de arte está em evidência.

Como entendemos, personagens fragmentados portam características de um grande marco histórico-literário: o dadaísmo. Esse momento trouxe uma grande contribuição para a literatura: a arte de chocar o espectador com o que é exposto. Um choque polemiza, desautomatiza e tem grande valia quando se trata de obra de arte – os vanguardistas precisavam

reformular seus conceitos e renová-los, objetivo atingido principalmente na arte contemporânea, que passou a romper com a estrutura convencional até então vigente.

A arte literária de Clarice Lispector também vale-se de *readymade*. Os olhos, que já estavam acostumados a uma espécie de leitura, de repente se deparam com um discurso psicológico que espelha e evidencia uma polissemia estética. Diante dos fatos narrados, a arte se manifesta e é apresentada, talvez uma demonstração asquerosa diante do leitor, que é convidado a olhar para si. É preciso desafiá-la, ir além do seu aspecto grotesco para experimentá-la e definir ou recusar caso de fato se trate de uma obra de arte.

O discurso de G.H. é uma experiência estética nova, provoca um conceito, é um convite para um *rendez-vous*, um encontro entre a obra de arte, o autor e o leitor. Uma passagem que revela quase uma *blague*, um episódio cômico em que uma barata passa a ter um sentido cósmico, um objeto metafísico, mas parte para um drama filosófico-existencial. O *readymade* provoca no espectador/leitor a sensação estética de que pode questionar e lançar avante suas próprias conclusões. Independente do gosto, a arte passa a ser também uma experiência, um problema, e não apenas mera representação do real. Cabe ao leitor/espectador o papel de afirmar se o que ele vê ou lê é ou não é arte, assim como fez Duchamp ao desafiar toda a vanguarda, expondo um urinol como sendo uma “fonte” e realizando uma provocação a esse respeito.

O livro *A paixão segundo G.H.* nunca vai parar de instigar o leitor, pois não é uma obra estanque, limítrofe, sendo plena de significações. A barata, como um *readymade*, é um objeto que sempre propõe um algo a mais, sempre será fonte e objeto de novas interpretações.

3.3 Um experimento chamado G.H.

Voltamos agora para a seguinte pergunta, a obra de Clarice Lispector *A paixão segundo G.H.* pode ser considerada uma obra de arte? Ao querer definir algo como arte, estamos mergulhando em um universo complexo, pois até hoje discutimos à exaustão sobre o que pode ou não ser uma obra de arte e com isso não chegamos a nenhum consenso. Mas o que é arte? Um *ready made* pode ser uma obra de arte? Como transportar para dentro da literatura objetos insignificantes do cotidiano e atribuir-lhes significados?

Platão (1972), em seus estudos filosóficos, já se interessava bastante pela análise da obra de arte. Então, partindo de suas pesquisas acerca do belo artístico, passou-se a questionar o que seria ou não obra de arte. A partir dele foi estabelecida a delimitação do campo estético como estudo, de um modo menos evoluído do que o atual, visto que o seu campo era bastante limitado, pois Platão excluía, por excelência, o uso da reflexão direcionada para o feio, o trágico, o

sublime, o cômico, o grotesco, etc. Era unicamente o estudo filosófico do belo. No entanto, esse conceito platônico foi superado e hoje, de acordo com Formaggio (1981, p. 9), a arte é tudo que os homens na história chamaram de arte.

Clarice Lispector adota uma postura de escritora que desafia a própria arte, convida a conhecer os invólucros existentes no “é” da coisa em si, como G.H., que não se intimidou perante o inseto e foi explorando o seu conteúdo, descobrindo no dorso da barata antiga as cascas e, entre cascas pardas, o pensar: “Talvez as cascas fossem asas, mas então ela deve ser feita de camadas finas de asas comprimidas até formar aquele corpo compacto [...] A barata enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto” (LISPECTOR, 2009, p. 65-69).

Com isso, torna-se interessante para o público, que a legitima como obra de arte. O devir compõe uma nova forma de receber o mundo. O ser humano vai se adaptando às diversas etapas e circunstâncias da vida, que a cada instante são novas. Com sensibilidade, imaginação e criatividade pode-se chegar a uma experiência estética apenas possível porque houve alteridade entre as partes envolvidas no processo de apreciação artística: uma espécie de essencialização da vida, a transcendência: “Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo e não sei como falar – a realidade é delicada demais, só a realidade é delicada, minha irrealidade e minha imaginação são mais pesadas.” (LISPECTOR, 2009, p. 22).

Entendemos que o pensamento expresso em *A paixão segundo G.H.* pode ser um objeto estético artístico por basear-se primordialmente em uma análise do “eu” enquanto objeto experimental, fruto de suas atitudes secretas e indizíveis ou reprimidas: o ser humano analisado de dentro para fora e de fora para dentro, com a existência formando movimentos espiralados e propulsores da existência no mundo. A obra reflete a sensibilidade ontológica capturada pelo artista na efemeridade dos pensamentos que se dissolvem instantaneamente. Clarice Lispector oferece material de essência prioritariamente humana e serve de base paradigmática filosófica a quem possa se interessar:

Depois do Realismo, as personagens passam a questionar a existência do eu subjetivo, próprio do espírito romântico, porém, com o crescer das indagações, apreendem a objetividade. Se antes a subjetividade romântica as alheava do mundo, vítimas que eram do próprio egocentrismo, no período pós realista, no entanto, de posse da individualidade do Ser e da individualidade da voz narrativa, elas aprendem a ver o interior de fora para dentro, pois já tinham retido a realidade circundante. (MARTINS, 2007, p. 17).

Um romance escrito em primeira pessoa tem muito a revelar, primeiro, porque a protagonista G.H. se comunica e se expressa, mas não usa a fala para se autodefinir e tem muita

dificuldade em entender-se. Daí a travessia, cuja ação principal é a busca do ser, pela existência. Qual é a essência? Em que acredita? Será que existe?

Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que eu fizera a barata mas sim a: que fizera eu de mim? [...] E quanto a homens e mulheres, que era eu? Sempre tive uma admiração extrema e afetuosa por hábitos e jeitos masculinos, e sem urgência tinha o prazer de ser feminina [...].

Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o *living*. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística. (LISPECTOR, 2009, p. 19).

O monólogo interior vai mapeando as sensações e pode se perceber os estágios evolutivos da personagem através de seu psicodiscurso autoexpressivo. É por essa porta que mergulhamos em seu drama particular e encontramos uma metafísica, uma realidade que se desmancha, sufoca e, ao mesmo tempo, demonstra que essa desconstrução é necessária para o conhecer-se humano.

Ela tentará, desta maneira, manter um equilíbrio narrativo possibilitando, alternadamente, grandes mergulhos metafísicos em busca de identidade e frequentes voltas à superfície como se buscasse o ar para não se afogar nas ondas profundas e revoltas da essência do ser ainda inexplorado. (MARTINS, 2007, p. 17).

Clarice produziu uma base de pensamentos que tendem ao estético e ao expressivo e também abarca uma arte literária que expõe uma gama de pensamentos que tendem à busca de respostas filosóficas, as quais revelam a existência de um objeto estético altamente expressivo: a estética da representação cede lugar à estética da expressão, que, diferentemente da teoria – preocupada apenas em reproduzir o real –, valoriza a criação artística baseada no existir, no sensível, no modo diferente de observar as coisas pertinentes ao universo moderno:

A pintura moderna, como em geral o pensamento moderno, obriga-nos absolutamente a compreender o que seja uma verdade que se não assemelhe às coisas, que prescindam de modelo exterior, de instrumentos de expressão predeterminados, mas que seja, mesmo assim, uma verdade. (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 92-93).

A arte como representação é um simulacro, ou seja, é a representação do real de uma maneira sensível. Isso lembra os conceitos aristotélicos de arte mimética: isso é uma arte muito próxima da realidade. Ao observarmos as telas produzidas no Renascimento, ou as obras literárias pertinentes a essa época, compreenderemos bem essa aproximação, feita de modo criativo, segundo Merleau-Ponty (1969).

A arte moderna/contemporânea perde o grau de objetivação exposto nas artes clássicas. A própria expressão do artista já se configura em transfiguração do real por partir de uma percepção e, nos artistas contemporâneos, é possível entender que essa percepção é transfiguradora, pois há uma expressividade artística que deforma ou metamorfoseia o real. “Real eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e entendo, a cópia é sempre bonita. O ambiente de pessoas semi-artísticas e artísticas que vivo deveria, no entanto, me fazer desvalorizar as cópias: mas sempre pareci preferir a paródia, ela me servia.” (LISPECTOR, 2009, p. 19).

Em Lispector, a arte e a expressividade do ser partem da forma mais sensível de se enxergar a realidade. Um objeto está carregado semanticamente da forma infinita de interpretações significativas, fato com que Ezra Pound também concordava. Cabe ao artista buscar, em meio aos invólucros da existência, um novo sentido e uma nova forma de apresentar o objeto, para que, na experiência estética vivenciada pelo espectador diante do objeto estético, perceba, pela metamorfose, o surgimento do “novo” e do “inédito”, mostrando um conteúdo que se difere do real por atribuir novas significações e outro conceito para a sua verdade. Isso acontece com G.H., a barata, a empregada, os desenhos na parede, o quarto da empregada e o armário, que vão ganhando novas significações a cada nova leitura que fazemos do livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, já que a cada instante estamos nos submetendo às constantes metamorfoses pertinentes ao Ser. Nesse contexto, a verdade do suposto “eu sou” passa a ser questionada:

Esse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu – ainda? Não. Desde já, calculo que aquilo que de mais duro minha vaidade terá de enfrentar será o julgamento de mim mesma: terei toda a aparência de quem falhou, e só saberei se foi a falha necessária. (LISPECTOR, 2009, p. 21).

A obra em análise é uma composição que pode ser conceituada como contemporânea e vemos que, nessa narrativa, em um mesmo local pode haver uma série de realidades secretas, nas quais os acontecimentos se adaptam e revelam uma unimultiplicidade espacial, temporal e pessoal. A autora expõe os invólucros que dão representatividade à vida, como uma forma de aplicar a realidade não propriamente dita na obra de arte, pois, por meio deles, passa-se a ficcionalizar os projetos mentais da personagem, revelando-os e tornando-os acessíveis aos leitores. Estes entram em contato com essa atmosfera secreta, confrontando as refrações e disparidades existentes no interior insondável da experiência humana, em que a personagem se revela, questiona, autoconhece, sonda a si e ao mundo a sua volta: “Se eu me confirmar e me

considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser – se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele.” (LISPECTOR, 2009, p. 11).

G.H. rompe com os personagens convencionais. Essa nova fórmula de criação, muito bem formulada por Clarice Lispector, revoluciona a literatura brasileira devido a esse jeito de canalizar a sensibilidade provinda de analisar e sentir as coisas que nos transpassam enquanto vivemos. Na arte da autora de *A paixão segundo G.H.* há a presença de um inseto, um objeto estranho, cuja função é extrapolar os arquétipos que automatizavam artista e espectador e impulsioná-los a um conceito fora do convencional, uma forma de valer-se da metáfora para quebrar paradigmas através do choque que se contrapõe ao natural. É pertinente verificar que, no enredo da obra em questão, há a representação do psicológico humano, permeado por símbolos subjetivos: G.H. revela ao leitor sua experiência como ser humano e isso vai mimetizando e provocando um laço, um elo entre o leitor/espectador e o narrador. Embriagados por um enredo repleto de confidências, lembranças, projetos, dúvidas e emoções, os leitores prendem-se à trama e projetam-se na psiconarrativa da personagem:

Até aquele momento eu não havia percebido totalmente a minha luta, tão mergulhada que estivera nela. Mas agora, pelo silêncio onde enfim eu caíra, sabia que havia lutado, que havia sucumbido e que cedera. [...] Sou cada pedaço infernal de mim [...] Sou silêncio gravado numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morreréi. (LISPECTOR, 2009, p. 65).

É através desses relatos de cunho intimista de G.H. que o leitor sonda e acessa a intimidade da actante. Nos invólucros desse discurso percebemos uma série de vozes ontológicas que compõem a formação de cada ser. Por isso, através da organização mental dela, vem à tona uma narrativa polifônica intimista, expressa na unidade do ser. Por meio de uma espécie de monólogo interior essas vozes compõem um processo narrativo que revela as refrações e as multiformidades do Ser:

E vivendo o meu “mal”, eu vivia o lado avesso daquilo que nem sequer eu conseguiria querer ou tentar. Assim como quem sequer eu conseguiria querer ou tentar. Assim como quem segue à risca e com amor uma vida de “devassidão”, e pelo menos tem o oposto do que não conhece nem pode nem quer: uma vida de freira. Só agora sei que eu já tinha tudo, embora do modo contrário: eu me dedicava a cada detalhe do não. Detalhadamente não sendo, eu me provava que – que eu era. (LISPECTOR, 2009, p. 21).

Das multiformidades do Ser, surge a explosão de sentidos, lembrando Iser (1996, p. 10) quando explica que o acontecimento é fruto do objeto artístico que provoca efeitos que precisam

ser assimilados. Nesse contexto, *A paixão segundo G.H.* produz uma significância artística, isto é, se difere da significação cotidiana e, então, trata-se de uma obra de arte por não se limitar à realidade cotidiana, mas a uma realidade totalmente fictícia, e põe em cheque o conceito de verdade. O discurso que questiona o real e o não real passa para a narrativa uma ideia em movimento. É como se a cada momento o leitor encontrasse um *pop-up* – uma obra à base de psiconarrativa em forma de dobradiças secretas, revelando as distorções do ser que procura por novas experiências vitais. Estabelece-se, conseqüentemente, um efeito conhecido por ser semelhante às bisagras que sustentam as portas e permitem a flexibilidade, o denominado efeito bisagra, que torna interessante a obra ao leitor, por ser transcendente e deixar sempre um algo a mais a ser descoberto. Além disso, a obra desperta a visão e deixa o convite a mergulhar no universo das sensibilidades e sensações, uma obra viva e nunca estanque.

Eu já estava vivendo o inferno pelo qual ainda iria passar, mas não sabia se seria apenas passar, ou nele ficar. Eu já estava sabendo que esse inferno é horrível e é bom, talvez eu mesma quisesse ficar nele [...] Se tu puderes saber através de mim [...] Eu sou mansa mas minha função de viver é feroz [...] Se eu não disse é porque não sabia que sabia – mas agora sei. Vou te dizer que eu te amo. Sei que te disse antes, e que também era verdade quando te disse, mas é que só agora estou realmente dizendo [...] E eis que a mão que eu segurava me abandonou. Não, não. Eu é que larguei a mão porque agora tenho que ir sozinha [...] A tentação do prazer. A tentação é comer direto na fonte. A tentação é comer direto na lei. E o castigo é não querer mais parar de comer, e comer-se a si próprio que sou matéria igualmente comível. E eu procurava a danação como uma alegria. Eu procurava o mais orgiaco de mim mesma [...] Provação. Agora entendo o que é provação. Provação: significa que a vida está me provando. Mas provação: significa que eu também estou provando. E provar pode se transformar numa sede cada vez mais insaciável. (LISPECTOR, 2009, p. 113-130).

Nos trechos anteriores, podemos analisar as várias passagens e os movimentos psicológicos da personagem, que se analisa e procura explicar o terrível e tão maravilhoso ato de existir: veja que dentro de um mesmo eu há instantes reflexivos, extraídos de momentos diferentes que compõem a amplitude do Ser e são carregados de plurissignificação. Voltando um pouco o nosso discurso, o romance em evidência lembra as obras expostas no dadaísmo, bem como as telas de Mondrian e também de Eduard Munch. Todos nascem da subjetividade de um ser, daquilo a que percebe, de modo peculiar, quando se entra em contato com o mundo e se é invadido por sensações transcendentais. Essas ações cotidianas inspiram, sensibilizam e desarticulam, o que permite a produção de efeitos que logo proporcionarão uma nova forma de enxergar uma mesma ação ou um mesmo objeto.

O efeito bisagra promove a desnaturalização do olhar – o entroncamento do real e do imaginário, gerando uma pluralidade de conceitos – através da insinuação daquilo que não é revelado aos olhos comuns, mas pela inovação e pelos símbolos pertinentes e gerados pela obra

de arte, as centelhas aleatórias capturadas pelos artistas nas surpresas dos instantes. Essas centelhas evidenciadas nas surpresas dos instantes revelam para a arte uma análise profunda. A estética da obra de arte é uma porta de entrada para a percepção do universo sensível, metafísico, abrangente à psicologia e também à fenomenologia: Sartre (1989) analisa a experiência estética dizendo que é necessário pensar além das imagens e filosofar com teologia, pois cada indivíduo, diante de uma obra de arte, vai produzir sensações diversificadas. Durante a apreciação, temos o envolvimento que ultrapassa o sujeito.

Nesse sentido, uma obra de arte é semanticamente carregada e por ela perpassam várias vozes e situações. A arte nunca é estanque ou singular por se tratar do produto de uma experiência plural de um indivíduo em constante contato com o social. Então, o caráter individual e o social da obra de arte se inter cruzam devido à polissemia semântica existente no caráter ontológico da obra de arte.

Nem tudo o que é produzido pelo artista tem obrigatoriamente a necessidade de ser uma obra de arte. Ele questiona que existem alguns objetos estéticos que não são produzidos unicamente para que se tornem uma obra de arte. Esses objetos não possuem um objetivo estético e o que o tornará uma obra de arte é o espectador e sua análise, feita por meio do olhar analítico e da emissão de avaliações sobre esse objeto. A experiência estética é, essencialmente, perceptiva, designando uma relação sensível do sujeito ante um objeto dito como obra: “Ninguém põe em dúvida que a experiência estética diga respeito primariamente à sensibilidade [...]. Nós nos confiamos sempre ao veredicto da sensibilidade: o criador para julgar a obra acabada; o espectador para julgá-la bela.” (DUFRENNE, 2008, p. 90).

De acordo com Dufrenne, pode-se dizer que a percepção estética não se interessa pelo objeto tal como ele se apresenta ao universo: é preciso abster-se de sua praticidade ou utilidade. Uma experiência estética abrange a entrega do sujeito frente ao mundo sensível que o atrai e não quer ser decifrado, mas sentido. Podemos sentir, através da linguagem empregada na obra *A paixão segundo G.H.*, uma expressão do ser humano frente à luta diária que se trava no tempo, sendo então a linguagem um objeto estético transcendente a si mesmo, rumo a um silêncio falante, sendo a porta-voz da mutação do gênero humano frente à ação transfiguradora do tempo ontológico. Daí a desvinculação da linguagem como um instrumento prático e/ou útil, passando a ser um algo a ser decifrado, sentido, vivenciado e que nos remete à célebre frase da esfinge: “Decifra-me ou te devoro”:

[...] são suspensos quaisquer interesses práticos ou intelectuais; mais precisamente: o único mundo que ainda está presente no sujeito é não o mundo em torno do objeto ou

atrás da aparência, mas [...] o mundo do objeto estético, imanente à aparência enquanto ela é expressiva. (DUFRENNE, 2008, p. 81).

A experiência estética despertada em *A paixão segundo G.H.* estimula a percepção por meio de um sentido sensível; é uma obra que evidencia não o discurso em si, mas seus invólucros, e insere o leitor em um trabalho do pensamento, reflexão: um experimento no âmbito da sensibilidade. Segundo Dufrenne (2008, p. 82), subentende uma participação ainda mais ativa por parte do percebido, de quem o objeto estético necessita impreterivelmente para aparecer, uma vez que “esse objeto só existe por nós e para nós”. Se Clarice não evidenciasse a eloquência-muda que habita nos seres humanos, o objeto não seria questionado e o leitor/espectador não indagaria a Arte da própria linguagem e continuaria a vida de modo automatizado, sem o questionar-se que a obra evidencia. Diante do olho humano, em contato com a imaginação e a criatividade, o objeto estético se fundamenta como arte. Podemos verificar que, ao entrar em contato com a vida de G.H. a partir da leitura, a imaginação do leitor atribui significados ao texto escrito –, configurando o objeto estético que exprime um mundo imaginário em uma obra de arte, porque

[...] só a imaginação, para me grudar ao percebido, pode separar o objeto de seu contexto natural e ligá-lo a um horizonte interior, pode expandi-lo num mundo ao mobilizar, em mim, todas as profundezas onde ele possa ressoar e encontrar um eco. A imaginação [...] reúne as potências do eu para que se forme uma imagem singular. Ela tem o poder de unir, mas para fazer surgir a diferença e não para atenuá-la. (DUFRENNE, 2008, p. 96).

A paixão segundo G.H. é uma obra de arte pensante, literatura que propõe uma experiência estética desafiadora, que convida o leitor a olhar com os olhos da arte, descobrindo novos ângulos através da criatividade da autora, que surpreende a cada instante e instiga novos pensamentos e ações, revelando, ainda, reflexões acerca do belo artístico por meio da vida e dos pensamentos de G.H.:

Como se ama a uma ideia. A espirituosa elegância de minha casa vem de que tudo aqui está entre aspas. Por honestidade com uma verdadeira autoria, eu cito o mundo, eu o citava, já que ele não era eu nem meu. A beleza, como a todo mundo, uma certa beleza era o meu objetivo? Eu vivia em beleza? (LISPECTOR, 2009, p. 20).

Clarice Lispector abre os olhos do leitor para o novo, para que os sujeitos reconheçam a si próprios em suas metamorfoses. A autora estabelece uma sintonia, um vínculo entre os seus leitores: o artista emprestando seus olhos e permitindo que o leitor veja o enigma da vida por dentro da obra. Dufrenne (2008, p. 87) diz que se trata de um pacto, um acordo entre as partes

em que o sujeito se coloca à disposição do objeto estético para atingir o significado nele implícito. Julgar a beleza de uma obra, portanto, é sentir o prazer do experimento e, de preferência, o pensar: “A experiência estética [...] se situa na origem, naquele ponto em que o homem, confundido inteiramente com as coisas, experimenta sua familiaridade com o mundo; a Natureza se desvenda para ele, e ele pode ler as grandes imagens que ela lhe oferece.” (DUFRENNE, 2008, p. 30-31).

Na experiência estética é necessária a transcendência. *A paixão segundo G.H.* é uma obra além. Quando a actante se propõe a descobrir outras possibilidades antes não imaginadas e/ou experimentadas, estabelece-se um diálogo acerca da obra de arte, um convite ao leitor a experimentar o novo, o desconhecido, a se permitir o desenvolvimento da percepção estética. Uma obra que lança um novo olhar, pelo qual o sujeito pode redescobrir o mundo ampliando seu horizonte existencial através da criação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao final deste importante estudo, uma caminhada pela obra de arte literária de Clarice Lispector. *A Paixão segundo G.H.* revela o lado oculto do Ser, do eu que habita no mais profundo dos eus. Na obra, um silêncio nos incomoda e também nos prende pelas mãos e nos mimetiza. Um silêncio eloquente: é G.H. frente ao devir. O importante, nesta pesquisa, foi poder passar para o leitor que sem a linguagem não acontecemos, não alcançamos o nosso ser, pois desde os primórdios da existência a palavra é a vida, é o Gênesis. Pela palavra, o próprio Deus criou o mundo e todas as coisas que nele habitam e, como uma crítica ao moderno, Lispector vale-se de uma linguagem fragmentada, uma personagem despedaçada, para chocar e possibilitar que, ao perceber a coisa em si, o leitor possa reconstruir-se e fugir desse grande problema da pós-modernidade que é a ausência da linguagem.

Nossa pesquisa é pertinente à linha Críticas Contemporâneas e recebe o nome de “Entre corpo e arte: a travessia em *A paixão segundo G.H.*”. Está dividida em três capítulos, focando na travessia particular de G.H. e mostrando que o drama vivido por ela não se restringe a si, mas universaliza-se. O primeiro capítulo analisa a metáfora que envolve o problema da linguagem: a falta de identidade da actante e o protagonismo da personagem secundária, bem como o sentimento existencialista que revela as indagações pertinentes a cada ser humano: liberdade, arbítrio e abdicação. Para que haja a configuração do ser em existência é preciso que a linguagem se manifeste, revelando a composição entre a unidade e a diversidade que habita cada um. A obra é pautada em torno de símbolos, metáforas, polissemia – uma voz lírica e poética conduz um ser que foge da palavra, enclausura-se em seus invólucros, entretanto, em sua fuga, acaba reencontrando-se com a linguagem e percebendo o grande caos que é viver em meio à ausência da palavra.

Discutimos, no segundo capítulo, o ponto máximo do paradoxo, o oxímoro da linguagem clariceana, permeada por metáforas e memórias que passam para a narrativa a confusão, o esforço ordenador da memória e a recriação da montagem humana de G.H. Esta, em algum momento, perde o controle da sua existência e deixa-se ser conduzida pelo óbvio, replicando, em sua vida, a de outra pessoa que não era ela. Daí a perda da autenticidade, o que dificulta bastante o enfrentamento em sua travessia. Reconstruindo-se e reinventando-se, resolve experimentar o proibido da vida e dar definições que partem do corpo sensitivo e, através da metamorfose, do fermento do pensar, revelam a necessidade de autoafirmação. Sem a palavra, G.H. ficou desprotegida, ela era a própria “Abaporu”, de Tarsilla do Amaral: a sua nudez e fragilidade ficaram evidentes perante a vida. Estava exposta, era a própria barata com

as vísceras abertas para quem quisesse ver. Precisou que Janair mostrasse que G.H. era uma forma vazia. Sem linguagem não há aprendizado, não há a revelação da consciência de si e do mundo à volta, e, acima de tudo, não é possível alcançar a transcendência, pois sem a linguagem que nos faz brilhar estamos imersos no mais profundo caos.

No terceiro e último capítulo desta dissertação, fazemos uma ponte entre a transformação do óbvio em uma obra de arte, já que a função do artista é a de revelar ao público uma nova versão, uma nova maneira de encarar a realidade, tirando as pessoas do automatismo a que a pós-modernidade as conduziu. Então, a literatura vem com um propósito interessante: apresentar que a arte é uma porta por onde podemos ultrapassar os limites preestabelecidos pelo sistema social, que precisa ser revisto, já que está produzindo um caos: pessoas doentes e vazias. Há ausência de vida, de interação, de linguagem. Cada vez mais sendo atendido por máquinas, o homem também tem sido forçado a objetificar-se, a identificar-se com robôs que nada sentem, que só expressam uma fala inautêntica e repetitiva, conforme foram programados. A educação voltada para a programação de seres inautênticos e fáceis de conduzir, cada vez mais mudos e expostos, fragilizados frente a um sistema político massacrante, que só se preocupa em produzir massa de manobra para manter o sistema corrupto funcionando. A personagem G.H. é uma crítica muito bem elaborada de Clarice Lispector, do resultado do que um sistema social é capaz de fazer com os cidadãos, objetificando-os.

Essa travessia de G.H. revelou que a ausência da fala é o caos, a desordem: o ser fadado ao seu fracasso. A palavra é a energia vital que permite dar forma às coisas e trazê-las à nossa realidade e a linguagem, logo, é o processo ontológico do ser; trata-se de sua afirmação como ser autêntico e da demarcação histórica do homem enquanto ser racional. Ao abdicar dessa característica inata ao ser humano, cria-se o caos em G.H., porque a ausência de uma identidade ocasionou a perda de sua autenticidade e, por conseguinte, o fracasso da personagem. A ausência da expressividade e da comunicabilidade dela tornou-a uma pessoa automatizada, angustiada, caótica, fragmentada, mergulhada em um contexto quase inconsciente e sem humanidade.

Com a perda dos valores humanos, transmitidos pela interação linguística, G.H. objetifica-se, mas ainda lhe resta a busca, a arte como um procedimento transcendente. Janair usa uma linguagem pictórica em local inapropriado para chocar a patroa. A arte divulga a transcendência. A personagem passa a enxergar, no desenho, o seu próprio vazio existencial e acata a crítica da empregada, passando a refletir sobre si mesma, introspectivamente, falando com um leitor imaginário sobre o seu dilema, sua travessia.

Lispector vale-se da obra de arte literária como um procedimento desautomatizante, revelando uma experiência estética chamada G.H. A escritora deixa registrada, em sua obra literária, que a linguagem é construção, manifestação e afirmação da existência. A linguagem é uma ferramenta muito importante para a construção do ser que habita no homem. A linguagem é a história, o registro, a identidade, a luz em meio às trevas. É a própria salvação do homem da sua insignificância, da objetificação que a pós-modernidade lhe impôs. A linguagem é a essência da vida: uma excelente ferramenta para enfrentar uma travessia.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1979.
- ANDRADE, C. D. *A rosa do povo*. São Paulo: Record, 2006.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Bauru, São Paulo: Edipro, 2006.
- _____. *Poética*. Trad., Pref., Introd., Com., Apend. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, R. *Elementos de Semiologia*. 15.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.
- _____. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. de J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: COELHO, T. (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. Trad. de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 159-212.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D' Água, 1991.
- BÍBLIA SAGRADA. *Antigo e Novo Testamentos*. Trad. de João Ferreira de Almeida. Belo Horizonte: Atos, 2002.
- CAMUS, A. *O estrangeiro*. 27. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. v. 1 e 2. 8. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- CHARTIER, R. Textos, impressões e leituras. In: HUNT, L. *A nova histórica cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 211-238.
- CONY, C. H. *Pessach, a travessia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1967.
- DELEUZE, G. *Nietzsche et la Philosophie*. Paris: PUF, 1988.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

- DUFRENNE, M. *Estética e filosofia*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DOSTOIÉVSKY, F. *Uma criatura dócil*. Trad. de Fátima Bianchi. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ELIADE, M. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- FERNANDES, J. *O existencialismo na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1981.
- FITZ, E. E. O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa. *Remate de Males*, n. 9, p. 31-37, 1989.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 19. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia*. 29 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- FORMAGGIO, D. *L'Art*. Paris: Klincksieck, 1981.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. 14. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- _____. *Sobre o humanismo*. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- ISER, W. *O ato da leitura*. 34. ed. Trad. de Johannes Kreschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- KIEKEGAARD, S. *O conceito de angústia*. Trad. de Alvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MARTINS, T. M. *O ser do narrador no romance de Clarice Lispector*. Goiânia: UCG, 2007.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Livraria Freitas Bastos, 1971.
- _____. *A prosa do mundo*. Trad. de P. Neves. São Paulo: Cosac e Naif, 1969.
- NETO, João Cabral de Melo. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- NIETZSCHE, F. W. *A genealogia da moral*. Trad. de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 1967.

_____. *Crepúsculo dos ídolos. Ou como se filosofa com o martelo.* Trad. de Jorge Luíz Vieseiteiner. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

NUNES, B. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Paris: Arquivos/Unesco, 1989.

_____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector.* 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, C. B. Fênix das palavras. *Discutindo Literatura*, São Paulo, n. 14, p. 35-43, jan. 2008.

PESSOA, F. *O livro do desassossego.* Por Bernardo Soares. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PLATÃO. Diálogos. O banquete. In: *Coleção os pensadores.* São Paulo: Abril Cultural, 1972.

POUND, E. *O ABC da literatura.* Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

ROSENFELD, A. *Texto/Contexto.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROUSSEAU, J. J. *Devaneios de um caminhante solitário.* Trad. de Júlia da Rocha Simões. Porto Alegre: Coleção L&M Pocket, 2008.

SÁ, O. *A escritura de Clarice Lispector.* Petrópolis: Vozes, 1979.

SARTRE, J. P. *A imaginação.* 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *As palavras.* São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

_____. *O existencialismo é um humanismo.* Trad. de Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril S.A., 1973.

_____. *O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica.* Trad. de Paulo Perdigão. 6. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. p. 782.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e como representação.* Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

VIEIRA, A. Sermão da sexagésima. In: _____. *Sermões escolhidos.* Volume II. São Paulo: Edameris, 1965.

WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray.* Trad. de Lígia Junqueira. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

ZOLIN, L. O. Literatura de Autoria Feminina. In: ZOLIN, L. O.; BONNICI, T. (Orgs). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.* 2. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2005.