



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA



Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

MOMENTOS A SÓS:

UMA LEITURA DA SOLIDÃO EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

DE CLARICE LISPECTOR

ANA PAULA MOREIRA DO NASCIMENTO

Feira de Santana, 29 de novembro de 2010



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA



Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

MOMENTOS A SÓS:

UMA LEITURA DA SOLIDÃO EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

DE CLARICE LISPECTOR

ANA PAULA MOREIRA DO NASCIMENTO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, do Departamento de Letras e Artes da UEFS, tendo como orientadora Professora Doutora Rosana Maria Ribeiro Patrício, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura.

Feira de Santana, 29 de novembro de 2010



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA



Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

MOMENTOS A SÓS:

UMA LEITURA DA SOLIDÃO EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, avaliada e aprovada por:

Prof^a. Doutora Rosana Maria Ribeiro Patrício
(Orientadora)

Prof. Doutor Adeíto Manoel Pinho
(Membro)

Prof^a. Doutora Ivira Iracema Duarte Alves
(Membro)

Feira de Santana, 29 de novembro de 2010

À Nayla,
Por estar me ensinando, ainda no
ventre, a alegria do amor materno.

À Maria Rosa,
Por ter estado presente.
Instante por instante. Desde sempre.

AGRADECIMENTOS

A DEUS que me deu *saúde e inteligência*, e pela sua existência em minha vida, guiando-me com sua sabedoria e me dando sua a mão amiga sempre que precisei;

À minha mãe, MARIA ROSA, pela educação tão consagrada que me ensinou a viver com dignidade e perseverança. Iluminou o meu caminho com *afeto, amor e dedicação*, acompanhando-me em todas as fases da minha vida, desde criança à mulher; de mulher à profissional, deixando transparecer que cada desafio vencido não havia só minha vitória, mas um sonho que ia além do meu, a sua felicidade;

À minha irmã, ANDRÉIA pela força que me deu quando em lutas, quedas, fracassos, conquistas, compartilhando *alegrias e tristezas*;

À minha tia, RITA, pelo carinho, *paciência e orações* depositadas em meu nome;

Aos meus tios e primos, em especial BEBÉ, NETE, KARINA, LÚCIA E SINÉSIO, que mesmo distantes torceram por mim, sempre incentivando o meu crescimento;

Aos meus sobrinhos, JON, CAIO, KAWANA, ANA LYS, MARIELE, DOUGLAS, ÉRICA e ADA pelo *sorriso* dado nos momentos tristes e suas presenças em minha vida;

Ao meu esposo, ADALTRO, pelo *amor e incentivo*, impulsionando-me a buscar os meus sonhos e que suportou o meu *stress* dando-me justamente o que precisava, a *compreensão*;

Aos meus sogros, ALMERINDA E AMÂNDIO, e às minhas cunhadas, SAMARA, AMANDA E ZILMA, pelo que simplesmente são;

À ARIONETE e XAVIER pela generosidade e *apoio*;

À AMANDA SILVA, IVANEIDE DA SILVA e SILVÂNEA CÁPUA pela incansável *gentileza e colaboração*;

Às minhas amigas e amigos da UNEB, Campus IV, turma de Letras com Inglês, 2003/1, pelo *carinho*;

Aos mestres, principalmente à minha orientadora ROSANA PATRÍCIO por fazer lúcida e ternamente a leitura impecável e pela *carinhosa acolhida*.

Retribuir tanto carinho e dedicação será difícil, mas meu AMOR e GRATIDÃO a todos serão eternos.

“Minha força está na solidão. Não tenho medo nem de chuvas tempestivas nem de grandes ventanias soltas, pois eu também sou o escuro da noite.”

Clarice Lispector

RESUMO

O objetivo desta dissertação é refletir sobre as relações entre o sentimento de solidão na literatura contemporânea. Enquanto texto, busca delinear algumas das leituras sobre a solidão e as consequências desta na vida do ser humano e das personagens da ficção lançada no Brasil após a *Semana de Arte Moderna*, em 1922. Nesta perspectiva, a autora Clarice Lispector aparece no cenário literário nacional como uma das vozes femininas ativas e ativadas na polifonia cultural, de onde emerge a autoria feminina, cujo corpus literário apresenta releituras do cotidiano das mulheres no âmbito pessoal e coletivo. Com o intuito de mostrarmos como a escritora se apropria do dia-a-dia das suas personagens e expõe a influência do olhar sobre a solidão na vida das mesmas, selecionamos o romance *A paixão segundo G.H.* Dessa forma, a sua narrativa é entendida pela intensidade do desejo de aprender pelas palavras, uma vez que está presente o espanto das personagens diante dos acontecimentos mais corriqueiros, e, através de um momento epifânico, estes são desconstruídos e recriados, possibilitando, pois, tanto aos seus leitores quanto às personagens, uma nova percepção do real e da solidão.

Palavras-chave: Clarice Lispector, Mulher, Solidão, Epifania.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to reflect on the relations between the feelings of solitude in literature contemporary. While text, searches to try to delineate some of the readings on the solitude and the consequences of this in the life of the human being and the characters of the fiction launched in Brazil after the Modern Art week in 1922. In this perspective, author Clarice Lispector appears in the national literary scene as one of the active and activated feminine voices in the cultural polyphone, from where the feminine authorship emerges, whose literary corpus presents rereading of the daily routine of the women in the personal and collective scope. With intention to show as the writer appropriates of day-by-day of its characters and displays the influence of the look upon the solitude in the life of the same ones, we selected the novel *A paixão Segundo G.H.* This way, its narrative is understood by the intensity of the desire to learn by the words, once that is present the astonishment of the characters facing the events most current, and, through an epiphanic moment, these are deconstructed and recreated, making possible, therefore, both to its readers and to the characters, a new perception of the real and the solitude.

Keywords: Clarice Lispector, woman, solitude, epiphany.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
<i>CAPÍTULO 1 — Modernidade e solidão em Clarice Lispector</i>	<i>17</i>
1.1 A solidão das personagens	21
1.2 <i>Uma máquina do tempo: do deserto à cidade</i>	<i>30</i>
<i>CAPÍTULO 2 — A ferocidade da solidão</i>	
em “ <i>A paixão segundo G.H.</i> ”	54
2.1 <i>Rio de Janeiro: entre carnaval e o samba</i>	
há espaços para a solidão.....	57
<i>CAPÍTULO 3 — Momentos solitários e epifania</i>	<i>76</i>
3.1 <i>O descortínio silencioso na vida de G.H.</i>	81
CONCLUSÃO	102
REFERÊNCIAS.....	108

INTRODUÇÃO

Esta dissertação aborda o romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, autora que conserva como tema central em suas narrativas o argumento de que as personagens entram repentina e solitariamente, num estado de revelação do seu ser, transformando as vivências cotidianas, aparentemente banais, em ganho de uma nova percepção do mundo, da vida, do ser, do eu. Assim, na existência dessas personagens não há a supremacia da identidade, mas a representação obsessiva de uma busca que não se sabe ao certo de que se trata, pois o enredo conserva em si uma certa circularidade.

Observando a bibliografia de Clarice Lispector percebemos que está presente uma revolução processada nas mentes das pessoas que co-habitam os espaços citadinos vivenciados pela autora, seja durante a infância, no Recife, após a chegada da Ucrânia com a família, ou na vida adulta, agora já no Rio de Janeiro. Nesta perspectiva, a escrita analisada, dialeticamente, nos ajuda a modelar certa visão do mundo contemporâneo constituído por homens e mulheres fragmentados e que frequentemente carregam um sentimento de melancolia, vazio, solidão e incerteza.

Constatamos que a obra da autora se assume como uma fotografia muda da realidade. Nela as palavras formam um arsenal de imagens, ou seja, os vocábulos adquirem sentidos através do próprio ato de escrever, gerando, pois, a assimilação do sujeito e da linguagem. Guiada dessa forma, a escritora vislumbra alcançar uma rede simbólica, um ideal de consciência e de representação. Esta perspectiva nos apresenta questões do dia-a-dia em que os acontecimentos mais rotineiros que compõem a vida diária absorvem uma nova visibilidade e são recriados pelas suas personagens.

A obra de Lispector¹ representa em si mesma o sujeito, porque em princípio remete à totalidade do ser. Portanto, conforme Nunes (1995), existe nas suas narrativas uma força existencial, uma tomada de consciência súbita que pode ser lida através de Martin Heidegger e Jean Paul Sartre.

¹ Neste trabalho nos referimos à autora como Lispector, exceto quando no início dos capítulos e nas citações proferidas pelos críticos.

Segundo Heidegger (1998), o ser humano é posto num mundo que não fora feito por ele, entretanto, este universo é formado por coisas potencialmente úteis a sua vida, incluindo objetos naturais e culturais que chegaram à humanidade passando por várias etapas e se transformaram de acordo com as conveniências e pretensões do homem, portanto, são usados e adaptados no presente para atingir objetivos futuros. Assim, o autor defende uma relação fundamental entre o modo de ser dos objetos, a humanidade e a estrutura do tempo. Ele ressalta que o indivíduo está propenso a conviver em um mundo de objetos, denominados pelo existencialista como *existentes em bruto*, que influenciam na rotina diária e no comportamento trivial das pessoas. Surgem, então, as sensações de medo e angústia que trazem ao indivíduo uma confrontação com a morte e com a inutilidade da vida, e, segundo o filósofo, é esse o cotejo responsável por fazer com que o homem alcance a autêntica sensação de liberdade e existência.

Sartre (1997) assegura que a existência precede a essência, dessa forma o homem primeiramente existe, se descobre, aparece no mundo e só depois se define. Assim, o indivíduo é não apenas como ele se concebe, mas como os constructos sociais querem que ele se apresente. A preocupação do existencialista é de que o homem, diante de suas inúmeras escolhas, assuma a responsabilidade de uma opção. Para o filósofo, o existencialismo é uma doutrina que torna possível uma vida humana autêntica. Existir é assumir o ser, portanto, a realidade do ser humano depende da presença de um eu que compreenda a si próprio, e é essa a característica que o faz humano.

Ainda segundo Sartre (1997), o homem não tem que se apegar a uma hipótese inútil e dispendiosa da figura divina, pois somos livres, sós e sem desculpas. Uma vez não tendo essência, a liberdade deve ser criada e, logo após, apossada pelo sujeito. Assim, nada justifica a permanência do tédio dos dias e noites, os caminhos obscuros e desérticos do cotidiano, pelo contrário, esses tendem a ser analisados e a se esvaír conforme a percepção de mundo de cada ser. Desse modo, cabe ao homem assumir seus atos, pois ele responde solitariamente pelas suas escolhas.

Assim, é possível afirmar que o ponto de partida do existencialismo sartreano é a subjetividade. Nesta, porém, o homem não atinge apenas a si mesmo, mas também aos outros, como condição de sua existência. Constata-se, portanto, que o existencialismo é uma moral da ação porque considera as práticas sociais como as

únicas coisas que definem o homem. Destarte, as ações humanas são livres por excelência, mesmo que o indivíduo se estabeleça num determinado tempo e lugar. No entanto, é um tipo de liberdade que não invalida a opressão, a manipulação, formas de inibir a liberdade inerente ao ser. Nesse ínterim, percebe-se realmente que o pensamento filosófico mantém uma estreita aproximação com a produção artística em geral e com a literária em particular.

Nunes (1988), ao analisar a obra de Heidegger, assegura que as reflexões filosóficas existencialistas ultrapassam a criação literária dos autores do século XX. Referindo-se a literatura brasileira, mais especificamente a escritura de Lispector, o crítico confessa absorver um excesso de paixão pela ficção da autora, a qualificando como “autodilacerante” e existencialista. Para ele, a narrativa em questão se sustenta na totalidade significativa de uma concepção do mundo, impregnada pelo “problema do ser e do dizer”, do “drama da linguagem”, característica que dá nome a uma análise feita pelo mesmo, em 1995, sobre a literatura da autora.

Com o intuito de revelar o ser como único responsável pela (des)construção da identidade sustentada por um sistema de leis alheias às vontades do indivíduo, Lispector expõe o fenômeno da solidão como fator determinante para a revelação e percepção de um novo eu. Nesta perspectiva a autora observa esse sentimento como intrínseco ao ser humano. Revela-nos, também, as duas faces da solidão: a denominada por Morgado (1986) de *destrutiva*, pois apavora o ser e provoca o isolamento social. E a *produtiva*, a necessária para que o ser desvende os mistérios do seu próprio eu, se desenvolva e alcance a sua autenticidade.

Conforme Berman (1986), o primeiro tipo de solidão, a destrutiva, é observado como um sentimento compartilhado pela maior parte da multidão aglomerada no espaço em que acontece o cruzamento entre os diferentes seres humanos, a urbe. Nesse local de constante turbulência, o indivíduo está diariamente trabalhando para manter-se no mundo que o cerca. Isto o faz ter diferentes objetivos, portanto, pode levá-lo a abjurar o convívio com os outros seres humanos. Nesta perspectiva, os homens que vivem nos grandes centros urbanos sentem-se cada vez mais isolados e solitários. No entanto, segundo Freud (1926/1980), mesmo com a heterogeneidade de objetivos, sentindo-se angustiado, o homem tende a buscar a integração e a aceitação pelo outro, para isso, muitas vezes, renuncia a identidade individual e tende a agir conforme um padrão de comportamento exigido pela sociedade.

Sabe-se que o mundo atual é individualista e democrático, entretanto, a fim de manter-se uma ordem, isso faz com que os espaços frequentados pelas pessoas sejam implicitamente guiados pelas convenções sociais. Todavia, nesse mesmo ambiente há uma necessidade do ser humano buscar a sua liberdade, a qual nunca será plenamente alcançada, isso devido, justamente, ao desejo de integração manifestado pelo mesmo desde o seu nascimento e que o acompanha durante toda a vida.

A necessidade da companhia do outro também é abordada na literatura. Tendo esse foco, Ataíde (1973) analisa a personagem da ficção contemporânea e constata que ao evidenciar a solidão dos seres ficcionais expondo a vida pessoal, subjetiva e profunda, os autores estão manifestando não somente um caso isolado da personagem, mas um problema humano que exige uma solução, pois está presente na vida de todos os homens. Assim, o conflito nos é apresentado em forma de impasse que em um determinado momento forma o ápice da obra, e seu desdobramento pode, ou não, assemelhar-se com o mundo vivenciado pelo leitor.

Pretendendo-se entender a solidão que é vivida em alguma medida por todos os homens, a literatura torna-se uma arte relevante e aliada, uma vez que as personagens representam faces e papéis verossímeis exercidos pelos homens na sociedade. Considerando-se esta premissa, a reflexão sobre o fenômeno da solidão, *temática* desse trabalho, é analisada através da produção literária, mais precisamente do romance *A paixão segundo G.H.* de Lispector, pois a trama presente nessa narrativa, bem como em toda a obra da autora, é carregada de significados sociais.

A paixão segundo G.H., livro escrito em 1964, é o quinto romance da autora. Esta ficção é entendida como um espaço de cruzamento de saberes, de discussão do *Homem moderno* na sua relação com o mundo, e tem como grande marca a questão da existência que toma a linguagem como palco da solidão sofrida pela protagonista G.H., ora transformando-se em fortes monólogos interiores, ora em fortes depoimentos de quem se emociona e revela a sua indignação de estar no mundo que não considera o ideal, contudo, enfrenta dificuldade para separar-se dele. O sistema social, nessa narrativa, funciona como uma parte fundamental do corpo de G.H., ou seja, algo com que ela mantém uma íntima dependência. Simbolicamente os constructos processados por este dão a personagem uma falsa estabilidade comparada a um tripé que a faz sentir-se segura.

Na primeira parte desta dissertação, *Modernidade e solidão em Clarice Lispector*, apresentamos uma abordagem da solidão numa perspectiva antropológica e social. Para tanto, usamos como suporte teórico os estudos de Ataíde (1973), Bauman (2001), Benjamin (1994), Berman (1986), Certeau (1994), Freud (1980), Harvey (1994), Klein (1991), Lefebvre (1991), Nunes (1995), Novello (1987), Sartre (1970), Sevcenko (1994), Silverman (1982), entre outros. Assim, nos situamos no contexto em que se insere a ficção estudada com um intuito de melhor visualizarmos o conceito atribuído ao sentimento de vazio que invade a vida do homem contemporâneo e, por conseguinte, o cotidiano de G.H.

Constatamos, segundo Ataíde (1973), como o tema da solidão está presente nas personagens da literatura atual e, ainda, o quanto este se manifesta no romance estudado. Entendemos que o estado da solidão humana se intensifica no mundo contemporâneo e a arte se apropria do mesmo para elucidar os conflitos vivenciados pelos seres representados. Nesse momento, a cidade habitada por *G.H.* manterá uma íntima relação com o deserto. A protagonista, frente ao ambiente citadino, o toma como espaço de novos saberes, e a sua existência é submetida a um longo processo de indagação e indignação.

No segundo capítulo, *A ferocidade da solidão em A paixão segundo G.H.*, o Rio de Janeiro da década de 1960 é tomado como o cenário e o endereço da solidão. Com esse pensamento, descrevemos e analisamos a trajetória de vida e perfil da protagonista G.H., personagem que assim como outras do acervo da autora não tem um nome revelado, o que a faz ser reconhecida na ficção apenas com as iniciais que se acredita fazer parte da sua assinatura.

Verificamos, ainda, os preceitos remanescentes do patriarcado que se infiltraram na personalidade dessa personagem/mulher. Uma sociedade constituída por uma falsa concepção sexual do homem e da mulher, ou seja, em que o conceito de gênero está atrelado a fatores determinadamente biológicos, quando na verdade este conceito está imbricado em várias outras questões, como afirma a Beauvoir (1987, p. 9), que diz: “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”. Nesta perspectiva, asseguramos, exemplificando através das passagens do romance, que ser mulher ou homem é um constructo de uma rede de significações que perpassa desde o biológico e psicológico, até o sócio-cultural, e, mesmo recusando-se, a protagonista implicitamente está submersa nessa avalanche de conceitos e preconceitos.

Antes, porém, trazemos uma análise da relação da obra de Lispector no contexto histórico e social de seu país, o Brasil, mostrando os seus primeiros passos na literatura e sua recepção pela crítica que se acentua nos dias atuais. Assim, através de um enfoque do momento que fora escrito o romance e das implicações deste para a solidão e angústia manifestadas pelas personagens da escritora, abordamos a importância dessa autora para a literatura nacional e internacional, não só para entender os mistérios femininos, mas, sobretudo, para mostrar como estes seres buscam penosamente a sua autenticidade.

Para tal, além de Beauvoir (1987), temos como suporte nessa análise autores como: Brandão (1991), Culler (1997), Gotlib (1995), Hall (2001), Helena (1991), Hissa (1999), Josef (1994), Lajolo e Zilberman (1984), Lucas (1987), Morgado (1986), Sá (2004), Santiago (1999), Santos (1991), Scott (1991), dentre outros, que nos ajudam a entender a escrita da autora e sua exposição do desejo de liberdade da mulher na sociedade falocêntrica.

Ainda nesse capítulo, observamos o trabalho minucioso da autora com a linguagem, e como ela expõe a necessidade humana em relação ao uso de máscaras. Constatamos que o homem é uma presa fácil do olhar do outro, assim estes artefatos usados para mascarar o seu verdadeiro eu funcionam como um refúgio. Essas máscaras emprestam-lhes formas alheias às suas vontades e fazem com que o sujeito se represente como o outro deseja.

Observando-se atentamente a vida e obra de Lispector, as suas colocações a respeito da simulação humana nos chamam a atenção: “Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário”. Esta frase aparece no início do primeiro capítulo denominado *Imagens* do livro *Clarice: uma vida que se conta* (1995), de Nádia Battella Gotlib, e através dela percebemos que a escritora se apresenta como uma personalidade que aceita as máscaras para se disfarçar, portanto, porta-se tal qual suas personagens: sempre à procura de um disfarce. Talvez a metamorfose proporcionada através do momento epifânico, sempre presente em sua obra, seja apenas um pretexto para arrancar a máscara e mostrar a face obscura adquirida pelo homem, que ele insiste em esconder.

Podemos então afirmar que Lispector faz da sua escritura um espelho que ultrapassa as indagações individualistas, pois suas personagens partem sós e desesperadamente em busca de respostas. Todavia, como essas soluções nem sempre se encontram na realidade imediata, são levadas a escapar para o

ontológico, ou seja, para uma imersão nas camadas profundas do eu, revolvendo-lhe a própria essência do ser e estar no mundo. Destarte, por meio de uma investigação metafísica, Lispector tenta decifrar o enigma da existência geralmente o retirando de momentos epifânicos, descritos nesse trabalho como uma visão do sublime. Nessa perspectiva, há pela autora a supervalorização de aspectos antes despercebidos do cotidiano e das coisas, pois para suas personagens esses objetos, seres e momentos banais são precisos quando na construção de um novo olhar sobre o mundo.

Portanto, a literatura se apropria com certa adaptação do termo bíblico *epifania* para expor a solidão do ser. A personagem, após o seu contato com o “não visto”, como em um momento súbito, é direcionada a um *descortínio silencioso*, para usar das palavras de Nunes (1995), e esse descortinar a faz vencer o medo, trazendo-lhe uma nova percepção da solidão, agora como algo positivo, como veremos na terceira parte intitulada *Momentos solitários e epifania*.

Andrade (1993), Brasil (1973), Gotlib (1995), Hohlfeldt (1988), Lucchesi (1987), Millet (1981), Nunes (1995), Paz (1992), Poli (2008), Sá (1993 e 2004), Santiago (2004), Sant’anna (1990 e 1997), fazem parte do acervo que nos dá o apoio teórico necessário para a análise do momento epifânico apresentado no romance analisado.

Nesse novo momento, a personagem observa a importância da solidão, do ficar a sós, para que seu pensamento seja legitimado. Assim, surge uma novidade radical: suas forças, fragilidades e medos ganham uma visibilidade inovadora e a faz adequar a sua vida às suas necessidades. Dessa forma, o estar a sós a possibilita dizer algo por si, falar em seu próprio nome, e não mais esconder-se atrás de uma instituição, ou de uma coletividade; ela deixa sobressair o seu eu por entre a fenda, assim, novos rumos se abrem.

Constatamos que a força da literatura de Lispector é a de um desnudamento de uma visão anterior do mundo e do eu. O leitor, assim como as personagens, deixa a inércia de um “olhar cego” e, como em um ato de entrega, rende-se a surpresa do desconhecido e assume-se enquanto ser. Após uma leitura inocente sobre a superfície de suas narrativas, a luta pela interpretação é necessária para entender o sentido que a autora almeja atingir. Enfim, o cotidiano e a literatura voltam-se para o novo, a fim de fazer perceptível uma estrutura do ser e estar em um mundo encobertos por uma “penumbra” que a impedia de sobressair.

1 MODERNIDADE E SOLIDÃO EM CLARICE LISPECTOR

A partir da segunda metade do século XX, no ápice das significativas transformações econômicas, científico-tecnológicas e culturais manifestadas em nível planetário, observaram-se mudanças na percepção do espaço e do tempo com nítidos desdobramentos sobre os atuais processos de subjetivação. Tais mudanças são particularmente perceptíveis no modo de vida das grandes cidades globalizadas, envolvendo não somente práticas, mas também “sensibilidades” espaço-temporais diferenciadas em comparação com contextos históricos passados.

Desta forma, a história do capitalismo tem se caracterizado pela progressiva aceleração do ritmo de vida das pessoas e pelo encurtamento das distâncias, ambos favorecidos pelas telecomunicações e transportes cada vez mais velozes. Harvey (1992), observando as mudanças culturais ocorridas na contemporaneidade, propõe o termo *compressão do tempo-espaço* para apreender os processos que revolucionam as qualidades objetivas do espaço e tempo a ponto de nos impulsionar a alterar, às vezes radicalmente, o modo como concebemos o mundo para nós mesmos, ou seja, tudo torna-se instável, inconstante, tem-se aversão ao que for de longa duração.

Podemos afirmar a existência de uma revolução processada nas mentes das pessoas que co-habitam os espaços citadinos e, também, na arte. Assim, a produção cultural brasileira das décadas de 70, 80 e 90 do século XX exprime esteticamente este fenômeno e, dialeticamente, ajuda a modelar certa visão do mundo contemporâneo composto por seres que convivem diariamente com o sentimento de vazio, solidão, incerteza.

Segundo Santiago (2004), a literatura brasileira pode ser observada da seguinte forma:

Com o correr das décadas a prática da literatura no Brasil foi-se revestindo duma capa, ou seja, duma dupla meta ideológica. Ao explorar os meandros da observação direta dos *acontecimentos cotidianos* ou *históricos* e incentivar a reflexão sobre os observadores privilegiados, nossa literatura tanto configura a carência sócio-econômica e educacional da maioria da população do país, quanto define, pelo exercício impiedoso da autocrítica, o grupo reduzido e singular que tem exercido de uma forma ou de outra as formas clássicas de mando e governabilidade nas nações da América Latina.

Por outro lado, o trabalho literário busca dramatizar objetivamente a necessidade do resgate dos miseráveis a fim de elevá-los à condição de seres humanos (já não digo à condição de cidadãos) e, por outro lado, procura avançar — pela escolha para personagens da literatura de pessoas do círculo social dos autores — uma análise da burguesia econômica nos seus desacertos e injustiças seculares. Dessa dupla e antípoda tônica ideológica — de que os escritores não conseguem desvencilhar-se em virtude do papel que eles, como vimos, ainda ocupam na esfera pública da sociedade brasileira — advém o caráter *anfíbio* da nossa produção artística. (SANTIAGO, 2004, p. 15-16, *grifos nossos*)

Como percebemos, com base na referida citação, na literatura brasileira assume um caráter ambivalente, pois a arte e política se unem para mostrar a situação socioeconômica e educacional de um país que está, ainda, em desenvolvimento. Para Santiago (2004), a ficção da década de 20 pode e deve ser classificada como uma literatura anfíbia, arte que se hibridiza em uma forma de deleite e de conscientização da nação dominada pela injustiça. Deste modo, esta vem lutando contra a desigualdade presente no país desde a sua colonização, faz uma caricatura, passa pela complexidade social e econômica da pequena burguesia e a critica constantemente.

A obra da escritora brasileira Clarice Lispector² é um referencial de literatura nesse cenário nacional, pois nos apresenta questões simples do cotidiano em que os acontecimentos mais rotineiros, celebrados geralmente nos recintos domésticos, adquirem novos significados, ou seja, há uma desconstrução dos hábitos e rituais que davam às personagens uma aparente sensação de plenitude. Além disso, em suas narrativas há uma revelação das questões materiais, ideológicas e estéticas presentes na vida dos indivíduos que se veem envolvidos entre os produtos e produtores culturais do capitalismo multinacional, em especial no contexto brasileiro.

A autora apresenta a seus leitores as diferentes faces da subjetivação das personagens, bem como as dificuldades em transpor os limites que adiam a escolha do sujeito por si próprio. Nos seus enredos e cenários há a experiência urbana, por isso abordam criticamente a cultura citadina, principalmente na tematização do espectro de situações que envolvem o conflito interior em que está mergulhado o indivíduo brasileiro no final do século XX.

² No segundo capítulo, fazemos uma abordagem da concepção da crítica sobre a ficção de Lispector, bem como a contribuição da autora para a literatura nacional.

De modo mais incisivo, os textos de Lispector pensam as peculiaridades da experiência dos sujeitos urbanos no Brasil, remetendo à inserção do homem às vivências mais subjetivas em termos de valores, utopias, visões da vida e da arte do escritor e de sua geração. Na cidade, as personagens, mesmo submersas na multidão que se aglomera, refugiam-se na sua solidão interior e na sua contrariedade. Esse local, símbolo da modernidade, torna-se espaço de anonimato. Bermam (1986), no sentido de melhor entender a população que se aglomera no espaço citadino, ressalta:

[...] à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuráveis confidenciais; a idéia³ de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas [...]. (BERMAM, 1986, p. 17)

É impossível não relacionarmos o trecho acima com a ficção produzida por Lispector. É comum encontrarmos tanto na vida real, quanto no texto em questão, pessoas que reivindicam e ao mesmo tempo temam a liberdade, que busquem e não suportem conviver com a solidão. Mesmo que estejam cercados por outras pessoas ou por uma verdadeira multidão; que muitos pensem como sobre diversos aspectos e jurem presença, companhia e partilhas eternas; ainda assim estão sós. Os homens partilham alguns momentos, às vezes tem companhia, mas são os únicos responsáveis por aquilo que fazem deles mesmos e das formas de vida que escolhem construir e viver.

Segundo Berman (1986), a multidão analogicamente se associa a solidão. As grandes cidades são habitadas por “fantasmas nas ruas e na alma”. O homem moderno, aos poucos, confunde-se nesse espaço em que caminham juntos o progresso e qualidade de vida. Conseqüentemente, entende-se que um bom número das pessoas da contemporaneidade estão destituídas de vínculos sociais e afetivos, ou seja, socialmente o ser humano está mais solitário, mais “fechado” em mundos particulares.

³ Este vocábulo, bem como o uso do trema, a fim de manter-se integralmente o texto original, quando em citações não seguirá nesta dissertação a nova regra ortográfica da Língua Portuguesa estabelecida em 01/ 01/ 2009.

De fato, essas características, atreladas a outras, formam o perfil do ser humano que faz parte deste cenário conturbado e ao mesmo tempo atraente. De acordo com Berman (1986), o conviver em um local em que tudo se caracteriza como fragmentado, faz do homem um ser moderno. Afirma o autor:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete a aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — Mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e de ideologias: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 1986, p. 15)

Observando o pensamento manifestado por Berman (1986), as pessoas, bem como os personagens da ficção moderna, encontradas nesse turbilhão de inovações, estão submetidas a um conjunto de práticas que podem levar a realização pessoal, mas também tem o poder de trazer-lhes a frustração, a angústia, a solidão e a culpa. Eis o cenário da arte moderna. Nesse ambiente citadino há sim um espaço para a solidão do ser humano, pois embora este tenha um sonho de liberdade, de fato isso pode não vir a acontecer por medo de tentar e não ser aceito pelo outro.

A solidão que estamos nos referindo neste momento não é no sentido de isolar-se para ler, refletir, estudar ou escrever. O sentimento em questão é o de quem pensa, sente, fala e vive por si mesmo, ainda que suas ideias contrariem a ordem estabelecida, a opinião vigente, o padrão instituído. Essa solidão é o “abandono” do qual nos fala Sartre (1970, p. 4): “quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é apenas responsável pela sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens”, ou seja, são os responsáveis por aquilo que fazem e, conseqüentemente, pela humanidade que constroem.

[Concluimos que esse sentimento é compartilhado por muitos seres humanos no decorrer da história, por isso não queremos classificá-lo como um fenômeno

recente, mas como algo que tem novas configurações e essas são aproveitadas pelo espaço literário, em especial nos existentes em enredos de Lispector.

Verificamos, no item a seguir, como esta ficção, exemplificada através do romance *A paixão segundo G.H.*, se apossa do cotidiano para expor as contradições sociais e psíquicas que revelam a solidão do “eu”, e, por consequência, a do personagem da narrativa moderna.

1.1 A SOLIDÃO DAS PERSONAGENS

A primeira vista, a solidão nos remete ao isolamento social. A solidão, nesta perspectiva, nos leva a pensar, de acordo com Bauman (2001), em um sentimento compartilhado pela multidão que se aglomera no espaço em que acontece o cruzamento entre os diferentes tipos de seres humanos, a urbe, pois nesse local de constante turbulência e agitação, segundo o crítico, as pessoas diariamente estão lutando, através do trabalho, pela sobrevivência, portanto, há diferentes objetivos. Segundo o autor, essa luta num ir e vir em busca do capital afasta as pessoas uma das outras e as tornam cada vez mais individualistas:

A única vantagem que a companhia de outros sofredores pode trazer é a de garantir a cada um deles que enfrentar os problemas solitariamente é o que todos fazem diariamente – e, portanto, renovar e encorajar a fatigada decisão de continuar a fazer o mesmo. Mas o que aprendemos, antes de mais nada, da companhia de outros é que o único auxílio que ela pode prestar é como sobreviver em nossa solidão irremível, e que a vida de todo mundo é cheia de riscos que devem ser enfrentados solitariamente. (Bauman, 2001, p. 45)

A partir de Bauman (2001), observamos que, nessa constante busca de auto-completar-se, o homem moderno se apresenta com características do outro. Assim, para ser aceito, muitas vezes, este abdica de sua personalidade para ajustar-se de acordo às convenções sociais. Forma-se, pois, como negação, e a imagem visualizada no espelho apresenta-se como um reflexo da incompletude gerada pela sua personalidade contraditória e angustiante.

Quiçá, todo ser humano ao nascer encontra-se totalmente desprotegido e desamparado sob todas as formas, desde biológicas até emocionais. Assim sendo, todos constroem um desejo veemente de ter provedores que satisfaçam as suas infinitas carências impostas pela vida e que o acompanha até a morte, contudo,

mesmo almejando essa completude não a encontra, sente-se só, constrangido e insatisfeito. Muito mais que desejar afetivamente um dos genitores, no caso do complexo de Édipo⁴, o objetivo central da criança desamparada é possuir um provedor eterno, pois logo cedo percebe a extrema dificuldade pela sobrevivência solitária em nosso mundo.

Freud (1926/1980) afirma que a sensação de derrota íntima é o primeiro indício de uma profunda solidão que talvez seja companheira pelo resto da vida de uma pessoa:

O fator biológico é o longo período de tempo durante o qual o jovem da espécie humana está em condições de desamparo e dependência. Sua existência intra-uterina parece ser curta em comparação com a da maior parte dos animais, sendo lançado ao mundo num estado menos acabado. Como resultado, a influência do mundo externo real sobre ele é intensificada e uma diferenciação inicial entre o ego e o id é promovida. Além disso, os perigos do mundo externo têm maior importância para ele, de modo que o valor do objeto que pode somente protegê-lo contra eles e tomar o lugar da sua antiga vida intra-uterina é enormemente aumentado. O fator biológico, então, estabelece as primeiras situações de perigo e cria a necessidade de ser amado que acompanhará a criança durante o resto de sua vida. (FREUD, 1926/1980, p. 97)

Sentindo-se desamparado, segundo Freud (1926/1980), como o indivíduo tem a necessidade de interagir e ser aceito socialmente, é realizado um intercâmbio cultural provocado pela linguagem. Constata-se que desde criança os homens são impulsionados a manter contato com o outro. Com o seu crescimento, este ser vai

⁴ Em sua forma simplificada, de acordo com Freud em *O ego e o ID* (1923/1980, p. 18-19), podemos verificar o complexo de Édipo da seguinte forma: referindo-se a uma criança do sexo masculino, em idade muito precoce este desenvolve uma catexia objetual pela mãe, originalmente relacionada ao seio materno, e que é o protótipo de uma escolha de objeto segundo o modelo anaclítico; o menino trata o pai identificando-se com este. Durante certo tempo, esses dois relacionamentos avançam lado a lado, até que os desejos sexuais do menino em relação à mãe se tornam mais impetuosos e o pai é observado como um obstáculo a eles. Assim, a identificação com o pai assume postura hostil e transforma-se num desejo de independência, a fim de ocupar o seu lugar junto à mãe. Daí por diante, a sua relação com o pai é ambivalente. Uma relação ambivalente para com o pai e uma postura objetual de tipo unicamente afetivo com a mãe constituem o conteúdo do complexo de Édipo positivo simples num menino. Juntamente com a demolição do complexo de Édipo, o desejo pela mãe, por parte do menino, deve ser abandonada e substituída por uma de duas coisas: uma identificação com a mãe ou uma intensificação de sua identificação com o pai. A sociedade considera este resultado como o mais normal; ele permite que a relação afetiva com a mãe seja, em certa medida, mantida. Dessa maneira, a dissolução do complexo de Édipo consolidaria a masculinidade no caráter de um menino. De maneira precisamente análoga, o desfecho da atitude edípica numa menininha pode ser uma intensificação de sua identificação com a mãe.

aprimorando seu pensamento e “deixa” de comunicar-se através de sons e gestos e passa a manifestar-se com o uso de signos compreensíveis pelos seus semelhantes. Como coloca Vygotsky (1993, p. 109), “o pensamento passa por muitas transformações até transformar-se em fala. Não é só expressão que encontra na fala; encontra a sua realidade a sua forma.”

Com base no autor, percebemos que o bebê transmite vários sons que só adquirem sentido quando interpretados por aqueles que o rodeiam. Somente após essa interpretação, o sujeito atribui um significado às suas próprias ações. Desta forma, o desenvolvimento psicológico humano se dá de fora para dentro, do exterior para o interior. É assim, portanto, que o indivíduo constrói suas funções psicológicas e identitárias.

Percebemos, pois, que a necessidade de intercâmbio dos indivíduos com a sociedade o fez desenvolver um sistema simbólico, a linguagem, que servisse como mediador dessa interação. Assim, nos apoiamos em Vygotsky (1993) para afirmarmos que o sujeito está enredado a um mundo cultural: todo mundo está em um “nicho” de cultura que é uma fonte primordial de funcionamento psicológico. É onde “uma pessoa aprende a ser pessoa” — “fazemos isto ou aquilo; comemos deste modo; senta-se desta forma; acredita-se nisto; comporta-se assim”. Ou seja, abrem-se as portas para um *false* determinismo biológico, homogeneizando o indivíduo, anulando o livre arbítrio, o individual e a subjetividade, porque o desenvolvimento estaria todo definido pela cultura. Neste sentido, os que se renegam a seguir essa coerção são rejeitados pelo meio social e podem vir a sofrer com a solidão.

Sartre (1970) também ressalta essa construção do indivíduo enquanto ser social como algo determinado pelo meio. Constata o autor:

De fato, não há um único de nossos atos que, criando o homem que queremos ser, não esteja criando, simultaneamente, uma imagem do homem tal como julgamos que ele deva ser. Escolher ser isto ou aquilo é afirmar, concomitantemente, o valor do que estamos escolhendo. Se, por outro lado, a existência precede a essência, e se nós queremos existir ao mesmo tempo que moldamos nossa imagem, essa imagem é válida para todos e para toda a nossa época. (SARTRE, 1970, p.4)

Vivemos em um mundo onde se considera as diversidades culturais e identitárias. Sabe-se, portanto, que existem pessoas descritas como tímidas,

inseguras, desavisadas, lentas, lunáticas e muita gente que se julga incapaz de relacionar-se ou quebrar padrões de abandono, rejeição e solidão. Considerando-se essas personalidades, a partir de Sartre (1970), a solidão embora seja um sentimento compartilhado por toda a humanidade, pode ser entendida como um sintoma cultural moderno, pois a partir das construções dos grandes centros, das residências cercadas de proteção devido à violência nas grandes cidades, o cansaço diário, a rejeição por ser diferente, ou mesmo pela opção de se estar só, os homens passaram a refugiar-se nas suas residências e no seu eu.

A cidade, suas ruas e avenidas, é entendida por muitos críticos, a exemplo de Baumam (2001), como o lugar dos “(des)encontros” e “(des)encantos” das pessoas. Compreendemos, no entanto, que estar sozinho não significa ser solitário. Alguém pode estar sozinho por muito tempo e gostar do que faz sem se sentir nem um pouco só. Outra possibilidade que se deve pensar ao abordar o sentimento da solidão é que mesmo estando em meio a uma multidão o ser humano pode sentir-se só, ou seja, este pode estar fisicamente próximo das pessoas e dos ambientes, mas ao mesmo tempo sentir-se infinitamente distante de tudo e de todos.

Segundo Klein (1991), as considerações abordadas sobre o sentimento de solidão se tornaram oportunas somente quando foi possível falar de um “eu que está envolto em vários outros eus”. Neste aspecto, o conceito atual atrelado a solidão tem sua origem paralela a “descoberta” do eu tão difundida no Renascimento, momento em que a *‘identidade-nós’* é substituída pela *‘identidade-eu’*, isto é, época em que o homem começa a assumir os riscos de ser ele próprio, mesmo que para isso tenha que transgredir as convenções sociais. Ressalta a autora: “estou me referindo ao sentimento de solidão interior, o sentimento de estar sozinho independente de circunstâncias externas; de se sentir só mesmo quando entre amigos ou recebendo amor”. (KLEIN, 1991, p. 341)

A autora analisa essa tendência do ser humano em busca de uma integração que se torna cada vez mais difícil nos dias atuais devido a essa individualidade do ser humano e sua correria diária pelo sustento. Para ela, a solidão é “fruto” de uma ânsia onipresente por um estado interno perfeito, o qual é inalcançável.

Segundo Freud (1930/1980), a sociedade enfrenta um mal desde a sua fundação, tendo em vista que não ocorre civilização sem algum tipo de sacrifício das vontades individuais. Desejo individual que pode ser traduzido como desejo sexual ou inato ao homem e que tem origem em sua estrutura psíquica, sendo a fonte do

gozo e da satisfação. Todavia, este é abandonado devido à exigência de um sistema que prega o princípio da convivência entre os seres humanos. Do ponto de vista social, nos interessa compreender que por trás da história que apresenta a sociedade como um resultado do incrível progresso do homem sobre a terra, há um desconforto que não se cala, porque sempre pensamos ao sermos o que somos, no que deixamos de ser.

Assim como um adulto tem certa nostalgia de suas liberdades juvenis, também o homem civilizado sente-se prisioneiro de cadeias que um dia não existiram. Essas prisões são representadas simbolicamente pelas convenções sociais: *cultura, moral, religião, direito e estado*. Fica, deste modo, marcada no homem e na mulher a repressão e “castração” imposta pela sociedade sobre o seu desejo. E, neste sentido, eles vivem sendo policiados, vigiados e alienados do seu pleno desenvolvimento através do princípio de prazer. Conforme Freud (1930/1980) é este o preço que se paga e tal é a origem do Mal-Estar, desta inadequação presente na sociedade:

O que decide o propósito da vida é simplesmente o programa do princípio do prazer [...] Não pode haver dúvidas sobre sua eficácia, ainda que o programa se encontre em desacordo com o mundo inteiro, tanto para o macrocosmo quanto com o microcosmo. Não há possibilidade alguma de ele ser executado, todas as normas do universo são-lhes contrárias [...]

Assim, nossas possibilidades de felicidade sempre são restringidas por nossa própria constituição. Já a infelicidade é muito menos difícil de experimentar. O sofrimento nos ameaça a partir de três dimensões: de nosso próprio corpo, condenado a decadência e a dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinal de advertência do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com formas esmagadoras e impiedosas; e finalmente com nosso relacionamento com outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro. (FREUD, 1930/1980, p. 8-9)

Como percebemos, a partir de Freud (1930/1980), o ser humano, desde o seu nascimento, enfrenta um processo de frustração e castração. Desde o complexo de Édipo lhe é privado o prazer intenso, uma vez que a libido está ligada a figura dos pais, portanto, um relacionamento socialmente proibido, provocando, pois um trauma, e assim prossegue por todos os estágios de sua vida. Inicia-se, a partir desse processo traumático, uma transferência da libido para os seres de sexo oposto. Este desprazer, iniciado ainda na infância através dos princípios éticos da

sociedade implantados no ser humano a partir do superego, no entanto, encontra a sua forma mais profunda quando o descontentamento advém do relacionamento frustrado com outros seres humanos. Sejam pelas limitações do seu corpo, ou pelas condições impostas pela sociedade, muitos seres humanos lutam contra o sofrimento de uma forma extrema optando por um tipo de solidão auxiliada pelo isolamento social, mantendo-se distante de outras pessoas por medo de enfrentar o perigo da decepção outras vezes.

De fato, por vivermos em um mundo individualista, mas não menos guiado por convenções sociais ainda muito severas, apesar da democracia que prega uma falsa “liberdade”, muitas vezes, surge o ideal de aprender a viver só no meio da multidão que se aglomera nos espaços públicos e privados que habitamos. Neste momento, o ato de praticar a privacidade é entendido como a verdadeira liberdade, contudo, paralelo a esse desejo de individualização do ser, surge a ansiedade, e esta acompanha o homem ao longo de sua vida.

Compreendemos que uma vez não conseguindo a integração, também não será possível a compreensão e aceitação das nossas próprias fantasias e ansiedades. Desta forma, incentiva-se a solidão, pois viceja a ânsia de se compreender e ser compreendido pelo outro. Por ventura, esse sentimento pode derivar da convicção de que não há pessoa ou grupo a que o indivíduo pertença, por isso muitos seres se isolam da sociedade.

A insatisfação constante perturba o indivíduo, assim a principal característica do homem moderno é a de que nada é o bastante para que ele possa se sentir pleno. Essa incompletude faz com que em seu psicológico prevaleça um eu narcísico alheio e indiferente ao outro, pois para ele não há possibilidade de uma integração e solidariedade social. Neste aspecto, o homem antropocêntrico “alimenta” em sua interioridade uma “experiência do vazio”, uma vez que nessa época de insegurança e de futuro desacreditado, resta ao mesmo preocupar-se com sua sobrevivência. Raramente, nesses ambientes, há tempo para o diálogo presencial e o convívio caloroso que dá a impressão de aproximação e desenvolve a afetuosidade entre os seres. Eis a paisagem da incerteza e da solidão.

Esse é também o cenário da ficção contemporânea. Um palco de aço, ferro e torres, em que seus autores se especializam em narrar a vida cotidiana dos homens deste mundo moderno. Os escritores das narrativas modernas, então, fazem uma leitura da cidade e do conturbado convívio entre o ser humano, e a transforma no

mais fascinante e imoderado dos textos. Dessa forma, o lugar de testemunho ficcional não é o da descrição topográfica da paisagem urbana, e sim a própria vida desse local fustigado pela fumaça das indústrias. Por isso, afirma Silva (1994, p. 8): “A cidade é sempre tessitura, trama da experiência literária. Seja a cidade natal. Seja a cidade grande. Sempre em torno da cidade, o homem constrói sua vida pessoal e conseqüentemente sua obra literária”.

Lefebvre (1991), analisando a vida moderna, ressalta que as narrativas dessa época revelam o cotidiano citadino com suas ruas, ladeira, baías, lagoas e lagos, não apenas com vista ao progresso, mas, sobretudo, abordam a cidade real com seus problemas sociais. Ou seja, os autores se apossam da visão panorâmica tida dos espaços habitados por pessoas reais que, buscando sua individualidade, tornam-se cada vez mais inseguras ao ponto de vagarem pela cidade recolhendo seus fragmentos, além de serem injustiçadas pela própria sociedade que “construíram”, e as descrevem em seus enredos.

Segundo o autor, a ideologia do consumo “destruiu” a classe operária em relação a suas ideias, lutas e valores; a fez afastar-se dos outros seres humanos para que a soberania da burguesia fosse mantida: “Ela apagou a imagem do “homem” ativo, colocando em seu lugar a imagem do consumidor como razão de felicidade, como racionalidade suprema, como identidade do real com o ideal.” (LEFEBVRE, 1991, p. 64). Todavia, apesar de concordarmos com o pensamento manifestado por Lefebvre (1991), devemos compreender que em partes o homem sempre “sofreu” de certa passividade devido às várias formas de trabalho exercidas pelo mesmo antes de ser um operário: sevo, escravo etc.

Sabe-se que nos dias atuais, com a comodidade dos meios de comunicação, não é necessário sequer sair de casa para realizar os desejos e sonhos. O ato de consumir é solitário, mas não menos prazeroso para muitos, embora o consumidor se relacione por um efeito de espelho e um jogo de reflexo no/pelo outro consumidor. Ainda segundo o crítico, falta a comunicação entre os indivíduos dessa sociedade que vive a observar vitrines e são as vitrines dos escritores:

Dos falsos abismos, dos buracos onde se enrosca, no seio do cotidiano, a mais estreita e mais especializada cotidianidade, sobe o grito da solidão. Solidão impossível: pela comunicação que não cessa, pela avalanche de informação. A comunicação efetiva torna-se o possível-impossível, obsessão e tormento: possível a cada momento, impossível porque falta uma condição. As pessoas

(indivíduos e grupos) podem comunicar sem referencial? Não é através do referencial que se comunicam? Se nenhum referencial irrefutável não transparece para as pessoas, e em torno delas, não vão elas mesmas buscar em outro lugar (mas onde?) um referencial fictício, um referencial qualquer? Se os campos semiológicos considerados incontestados (não apenas o bom senso mais também a música, e a canção, os gestos, as maneiras rituais, os rostos) não se encarregam mais desse papel, quem vai assumi-lo? (LEFEBVRE, 1991, p. 135)

Observando as considerações de Lefebvre (1991), percebemos que a falta de referencial para a comunicação, ou será negação do referencial, entre os andantes dessas ruas e avenidas com suas relações sociais frágeis e fragmentárias, faz com que as pessoas não compartilhem as mesmas ideias e metas de vida. O homem moderno convive com momentos solitários que geram uma angústia, e, por conseguinte, a solidão do eu. Esses instantes podem vir a ser aproveitados para o deleite com a literatura, por exemplo, pois é este o referencial sobre o qual o autor aponta como ideal não somente para o homem contemporâneo, mas para toda a humanidade. Reconhecemos, pois, a leitura como a instância que reencanta o mundo desencantado, como uma esfera que se autonomiza mantendo viva a ficção literária.

Conforme Benjamin (1994, p. 201) “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes, e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”. Para o autor, o surgimento do romance é o primeiro indício de que a narrativa está “agonizando”. Isso porque entre o romance e a narrativa há uma grande distância. Enquanto a narrativa se volta puramente à tradição oral, o romance “prende-se” ao livro e sua forma escrita.

O crítico acrescenta que a informação tão almejada pela sociedade moderna é ameaçadora, pois gera uma crise não só na narrativa, mas inclusive no romance. Tal fato decorre devido a informação vir sempre acompanhada de uma explicação que impõe ao leitor uma determinada interpretação. Na narrativa, ao contrário, o leitor fica livre para analisar a história “como quiser”, claro que considerando-se uma coerência interna, pois a “obra é aberta”⁵, mas não é escancarada, salienta Eco

⁵ A obra aberta, segundo Eco (2005), refere-se a uma poética que tende a promover no intérprete atos de liberdade consciente, pólo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis entre este e o narrador, entre as quais o leitor instaura sua própria forma, sem ser determinado por necessidade

(2005). Devido a essa “liberdade” concedida ao intérprete, esta atinge uma amplitude que a informação jamais atingirá.

Em contrapartida, segundo Certeau (1994), acabou-se o tempo em que o "real" parecia vir até o texto para ser aí manufaturado e exportado. Assim, a literatura contemporânea se assume como um jogo de espelhos, expondo a sua incapacidade de manifestar a realidade através da linguagem. Nela, a enunciação passa a representar o centro da cena em detrimento do enunciado: dramatiza-se a própria perda da naturalidade de narrar decorrente da diluição da identidade única e transparente do narrador que sabe dar conselhos. Este desdobra-se, multiplica-se, e sua palavra, não tendo um referencial fixo, partindo de um sujeito-autor que já é ele próprio ficção, é posta sob suspeita, ou autonomiza-se, deslizando de um lugar para outro no interior do universo ficcional de tal forma que o "eu" que narra é, muitas vezes, um eu mutante, sem contorno fixo, podendo assumir vários papéis, inclusive de protagonista.

Ataíde (1973) ao analisar a solidão manifestada pelos seres fictícios da modernidade, afirma que o autor se apossa das características físicas e psicológicas de suas personagens e, em forma de conflito, expõe a problemática enfrentada pelas mesmas no seu cotidiano. Coincidentemente, esses fatos podem assemelhar-se a um dilema real do leitor que se apodera do seu livro e constrói as suas próprias impressões e considerações para a resolução de seus dilemas pessoais. Ainda segundo o autor, esse apogeu acontece justamente em ocasiões solitárias e de solidão, além disso são provenientes dos seguintes fatores: a) ou decorre do isolamento social; b) ou da inadaptabilidade ao novo meio; c) ou é o indivíduo que se choca com a circunstância.

A partir do raciocínio manifestado pelo escritor, constatamos que as personagens da modernidade compartilham as seguintes características, quando no conflito e ruptura do aparente equilíbrio com o mundo: Felicidade/ infelicidade; estabilidade/ instabilidade; alegria/ tristeza; tranquilidade/ intranquilidade; amor/ ódio; segurança/ insegurança. Com tais contradições, os seres representados na ficção

que lhe prescreva os modos definitivos de organização, assim o leitor assume o papel de co-autor. Portanto, Umberto Eco lançou nos conceitos da *obra aberta* a intenção de promover e discutir obras de arte que permeiam relações de fruição, liberdade, abertura interpretativa e contribuições diferenciadas dos sujeitos sociais, nas quais todos tem a possibilidade de complementar uma obra e realizar sua reflexão interpretativa.

moderna, tal qual o homem de sua época, convivem com o sentimento de angústia, onde mesmo estando com os outros, isolam-se adquirindo a solidão interior:

A solidão é uma decorrência de instabilidade emocional, que já provocara a angústia, ou uma situação forçada por terceiros. Neste último caso, a personagem não quer a solidão e isso já é o bastante para ser conduzida a ela. A solidão tem um aparato condenatório, humilhante como se fosse um vexame. A personagem vive em desequilíbrio: é colocada entre os outros, destaca-se e separa-se. O isolamento no meio dos outros é característica desse tipo de solidão [...] A distância que os separa não é o da linguagem, é o das instituições, usos, costumes, processo cultural. (ATAÍDE, 1973, p. 161)

Como percebemos, Ataíde (1973) considera que a personagem da ficção contemporânea luta contra a solidão que lhe é atribuída conforme as vontades do autor. Nas suas atividades diárias com outros seres fictícios é submetida às situações que exigem de si um alto equilíbrio emocional e este não lhe é dado pelo seu criador. O sentimento da personagem é verossímil ao compartilhado pelos homens reais. Afinal, sua solidão é também intrínseca e dela não consegue fugir. No item a seguir mostramos como se manifesta todo esse processo de angústia que leva a irrefutável solidão da protagonista do romance *A paixão segundo G.H.*, de Lispector. Neste, G.H. é colocada em contato com os seres primitivos, tal qual a barata, e passa a coabitar em uma dualidade de espaços: deserto *versus* cidade, demonstrando a sua concepção do absurdo e dos perigos de se viver em um mundo que prega uma falsa liberdade constitutiva do ser.

1.2 UMA MÁQUINA DO TEMPO: DO DESERTO À CIDADE

Na modernidade, os fatores ligados aos relacionamentos interpessoais, valores sociais, intimidade, comunicação, afinidade e complementaridade estão sendo ressaltados como importantes para o favorecimento do bem-estar humano. Todavia, se está questionando as consequências da ausência desses vínculos ou a sensação de incompletude nos relacionamentos, ou mesmo a opção do ser humano pelo isolamento ao invés de buscar a proximidade com outras pessoas?

Pretendendo entender este fenômeno humano, a literatura torna-se uma arte relevante e aliada, uma vez que as personagens representam faces e papéis verossímeis exercidos pelos homens na sociedade. É a arte literária, no caso do

Brasil, principalmente a desenvolvida a partir do século passado, uma das responsáveis por revelar as particularidades humanas, o modo de pensar, agir, viver e conviver. Nesta perspectiva, a análise sobre o fenômeno da solidão é feita através da literatura, pois as tramas apresentadas pelos autores são carregadas de significados sociais.

Por sua vez, temos que entender os textos literários como um processo em que o autor trama “contra” o leitor, que ao se identificar com as personagens, se insere num contexto interpessoal, possibilitando a compreensão de si mesmo e das questões apresentadas. Com o objetivo de entender como esse processo de representação se constitui, neste trabalho fazemos uma análise do romance *A paixão segundo G.H.*, de Lispector.

Lispector nasceu em 1920 na Ucrânia. Recém nascida, veio para o Brasil com seus pais, que se estabeleceram no Recife, Pernambuco. Mais tarde, em 1934, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde estudou Direito e escreveu, ainda aos 17 anos, seu primeiro livro, denominado *Perto do coração selvagem*. Em 1944, este romance recebeu o Prêmio Graça Aranha. Depois de publicar *A maçã no escuro* (1961), despertou o interesse da crítica literária que a situa, junto com Guimarães Rosa, no centro da ficção de vanguarda.

Em sua obra descobre-se um uso intenso da metáfora, atmosfera íntima e ruptura com a realidade baseada em fatos, principalmente em *A paixão segundo G. H.* e *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, despertando ainda mais a curiosidade da crítica. No contexto da nova literatura brasileira, a obra da autora se destaca pela exaltação da vivência interior e pelo salto do psicológico para o metafísico. No plano ontológico, esta produziu o encontro entre uma consciência e um corpo, em estado de materialidade neutra.

Em sua narrativa podem ser identificadas várias crises: da personagem-ego, não através do intimismo, mas na busca consciente do supra-individual; da narrativa, através de um estilo inquisitivo; da função documental da prosa romanesca. Conduzindo dessa forma o seu trabalho e compreendendo o seu papel enquanto reveladora das mazelas e injustiças da sociedade, ela se apossa das interações sociais, econômicas e culturais vigentes em sua época e as desmitifica através de seus enredos. Podemos dizer, pois, que sua ficção é caracterizada pela atenção que é direcionada ao que há “por dentro” de suas personagens, uma vez que as narrativas remetem ao psicológico do ser apresentado.

Através da crônica metalingüística *Ficção ou não*, da coletânea *A Descoberta do mundo* (1992), Lispector descreve o seu próprio ato de escrever. Sob a forma de uma reflexão despreziosa, de uma análise da palavra, ela desvenda os mistérios transpostos em *A paixão segundo G.H.* Segundo a autora, sua escrita foge dos moldes clássicos e opera um corte oblíquo no real para iluminá-lo. Por usar outro “material como elemento de ficção”, ou seja, em decorrência de suas narrativas se aterem mais a trajetória interior da personagem, afastando-se, pois, dos fatos e descrições das coisas que “emolduram a vida”, a escritora reconhece que a história de G.H. não é considerada por muitos críticos como ficção, e discorda dessa exclusão.

Em decorrência dessa classificação, a autora afirma: “é claro que *A paixão segundo G.H.* é um romance”, apenas ela enquanto escritora prefere “prescindir de tudo o que puder prescindir”, afinal, “para quem escreve, essa experiência vale a pena”. Dessa forma, a própria autora explica como ocorre a inspiração para a escritura de seus textos: “Não sigo nenhum plano, nenhuma teoria. Eu trabalho sob inspiração. Não consigo obedecer planos, assim como não consigo planejar minha vida. Tudo¹ me vem impulsivo e compulsivo. Brota de mim” (SÁ, 1993, p. 212). Assim, a partir das muitas leituras realizadas sobre a crítica lançada contra a obra da autora, é possível afirmarmos que é essa impulsividade, o ato de não conseguir conter-se às regras, que faz com que as personagens desenvolvam-se e evoluam aos olhos do leitor.

Nesta perspectiva apresentada pela própria Lispector, o seu quinto romance, *A paixão segundo G.H.*, será entendido como um espaço de cruzamento de saberes, de discussão do homem contemporâneo na sua relação com o mundo, dando prioridade à problematização da existência que toma a linguagem como palco de dramatização da solidão sofrida pelas personagens, ora transformando-se em fortes monólogos interiores, ora em fortes depoimentos de quem se emociona com o absurdo de estar no mundo, “enxergando” algo que até então se renegaram a ver, ou seja, elas passam a observar o mundo tal qual ele se apresenta com suas mazelas e injustiças.

O enredo do livro é bem simples. Conta a história de uma mulher escultora conhecida apenas pelas iniciais G.H. que reside em um apartamento de cobertura em um edifício luxuoso no Rio de Janeiro. Certo dia, sentada à mesa e tomando o seu café da manhã, a personagem decide limpar o quarto da empregada que fora

demitida, Janair. Este quarto é o local onde toda a narrativa acontece, pois, ao adentrar neste espaço, a protagonista começa uma introspecção interior e desconstrói a sua visão a respeito do ambiente recluso existente em sua residência, bem a sua própria imagem. Até então, ela acreditava que devido ao local abrigar uma empregada doméstica, este deveria ser o lugar mais sujo da casa:

Começaria talvez por arrumar pelo fim do apartamento, o quarto da empregada devia estar imundo, na sua dupla função de dormida e depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho e barbantes inúteis. Eu o deixaria limpo e pronto para a nova empregada. (LISPECTOR, 1998, p. 34, doravante será referido no texto como PSGH)

Todavia, G.H. desilude-se ao chegar ao recinto e constatar justamente o oposto. A representação de classe até então acreditada pela narradora entra em confronto e é desconstruída, pois lá tudo estava na mais perfeita harmonia: estava límpido e claro. Mesmo decepcionada com a imagem que defrontara, a personagem continua no espaço que se tornara uma “caixinha de surpresas” que aos poucos vai desvendando uma multiplicidade de imagens. Nesse quarto também estava presente o inumano, uma barata, e isso agrava a amargura da escultora. Este encontro com um ser primordial a leva a uma experiência surreal no mundo dos seres humanos e não humanos, proporcionando a desmistificação da vida da protagonista. Ela sofre uma metamorfose em que o horror se transforma em claridade. Há, a partir daquele momento, o encontro da mulher consigo mesma, ou seja, a faz visualizar o quanto a sua identidade fora recalcada ao longo dos anos.

Logo no início da narrativa, é anunciado que em tal ficção haverá um diálogo do leitor com a obra — marca da literatura moderna. Nela, assim como em toda a obra lispectoriana, a linguagem adquire um poder de reflexão graças a autocrítica da autora. Assim, num constante descontentamento diante de sua produção e com uma extrema ousadia, abusa do poder da palavra para assim provocar indagações e descobertas, tudo isso através de um processo penoso e instigante. Com essa condução, em *A paixão segundo G.H.* a escritora coloca o seu leitor frente a frente com o seu objeto de criação: a palavra.

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar; não é isso, não é isso! Mas é

preciso também não ter medo do ridículo, eu sempre preferi o menos ao mais [...] adio a hora de falar. Por medo?
E porque não tenho uma palavra a dizer. (PSGH, p. 20)

Com essa antecipação, Lispector, ou melhor, a narradora G. H. anuncia que o ato de escrever não é algo fácil, pelo contrário, pois não é a palavra isolada que constrói os fatos ali acontecidos, mas sim a linguagem que através de um ato criador faz uma “fotografia muda” da realidade: o jogo de imagens. Deste modo, a narrativa desperta no leitor o poder de reflexão, ao mesmo tempo em que o convida a usar outras linguagens para recriar a obra e ter “a posse do silêncio”. Dessa forma, o livro é um instrumento que serve para denunciar algo que antes não era visível. Como assegura Novello (1987, p. 74), “o livro passa a ter um poder de fotografia quando as palavras perdem o simples valor de mostrarem alguma coisa exatamente como ela é: daí o silêncio resultante e conseqüente grito — a pergunta, uma pergunta [...]”.

Com intuito de fazer com que o intérprete construa suas próprias imagens da narrativa, na própria epígrafe⁶ da obra, Lispector apresenta seu desejo sobre seus possíveis leitores, e nos revela a sua pretensão: a leitura de seu romance somente por pessoas de “alma já formada”. Observando a narrativa é possível entendermos o porquê desse desejo da autora. A narradora entende que não é possível caminhar sozinha, assim no decorrer da narrativa, apóia-se na figura imaginária de um interlocutor. Ele torna-se a sua companhia. Daí o leitor indagar-se: quem é esse que a ajuda? Sou eu, o leitor? O amor do passado? Somente com a ajuda desse interlocutor ela prossegue com seu relato sentindo-se segura: “Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão” (PSGH, p. 17). E continua a mulher:

Oh, pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar tua mão — mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepcionada, esta mão não me assusta. A invenção dela vem de tal idéia de amor como se a mão estivesse realmente ligada a um corpo que, se não o vejo, é por incapacidade de amar

⁶ “Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma formada. Aquelas que sabem que a aproximação do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente — atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, a personagem G. H. foi pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.”

mais. Não estou a altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. E como imaginar um rosto se não sei de que expressão do rosto preciso? (PSGH, p. 18)

Assumindo essa dependência de um ser ausente, o monólogo de G.H. é, segundo Bosi (1980, p. 479), “o fim dos recursos habituais do romance psicológico”, pois nesse tipo de escrita não há etapas definidas de um drama, uma vez que cada momento narrado envolve um drama em particular. Nele, portanto, não há um início definido no tempo, pouco menos um epílogo. Assim, podemos afirmar que no romance psicológico há espaço somente para a metáfora, para o fluxo de consciência que não quer se deixar calar, para a ruptura do enredo factual. Esse tipo de escrita assemelha-se, então, ao modelo denominado por Umberto Eco (2005) de *Obra aberta*.

Em *A paixão segundo G.H.*, somente no final da narrativa a personagem se sente capaz de soltar essa mão que a faz sentir-se segura. Depois que narrou sua experiência atávica, afirma que ela não precisa mais de ajuda, todavia essa dependência agora é necessária a “pessoa” que lhe deu a mão por tanto tempo. Enfim, consente que a solidão é o destino de todo ser humano, como assegura Klein (1991). A narradora-personagem confessa a necessidade dessa incompletude para que ela vivesse completa, ela reconhece a solidão como um sentimento compartilhado por toda humanidade, embora nem todos a observem da mesma forma:

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

E solidão é não precisar. Não precisar deixa um homem muito só, todo só. Ah, precisar não isola a pessoa, a coisa precisa da coisa: basta ver o pinto andando para ver que seu destino será aquilo que a carência fizer dele, seu destino é juntar-se com gotas de mercúrio a outras gotas de mercúrio, mesmo que, como cada gota de mercúrio, ele tenha em si próprio uma existência toda completa e redonda.

Ah, meu amor, não tenhas medo da carência: ela é nosso destino maior. (PSGH, p. 170)

No início da narrativa, a personagem tem aversão do processo que a leva a desumanização, sente-se só em seu momento de grande solidão interior e

sofrimento. Contudo, ao narrar a sua trajetória, esse medo se esvai, pois após a efetivação de sua “via-crucis”, o sentimento não é mais visualizado como aterrorizante e aprisionador, mas constitutivo do ser. Após a sua experiência mística, compreende que ser só é diferente de estar sozinho. Afinal, todos somos sós, afirma Sartre (1970).

Ser só é semelhante a ser único, e a protagonista faz esta opção. Os momentos de solidão deixam de ser acompanhados de muito sofrimento e são aceitos como auge do *criativo*. G.H. faz uma opção de contato com a sua identidade mais pura e sai do “estado de coma” que a acompanhou durante a sua vida, enfim, encoraja-se para entrar em contato com temas difíceis que compõem a sua existência. Neste contexto, ela alcança a sua unicidade e começa a situar-se diante de suas próprias verdades; alcança a seu estado de “consciência feliz”.

A falta de segurança exposta por G.H., no início de sua remissão atávica, é decorrente do conflito que enfrentara ao deparar-se com algo que ela se negara a ver, a vida autêntica. Inicialmente, ela se assusta com a “verdade bruta de um mundo que está vivo” e de como se esforçara para arrumá-lo de uma forma extremamente moral. Afirma: “Para minha anterior moralidade profunda — minha moralidade era o desejo de entender e, como eu não entendia, eu arrumava as coisas, foi só ontem e agora que descobri que sempre fora profundamente moral [...]” (PSGH, p. 22). A partir de seu encontro com o inumano, desestabiliza-se e perde o que lhe era essencial, pois funcionava como “uma terceira perna”, a alienava diante da realidade a fazia sentir-se estável:

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 as 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 procurar. (PSGH, p. 11-12)

G. H. havia acostumado a moldar a vida, mascará-la, e, assim como fazia com seus objetos, esculpia cada detalhe com perfeição. O viver, como a própria G.H. descreve, “havia domesticado para torná-lo familiar” (PSGH, p. 18). Podemos considerar, então, que esta narrativa percorre um caminho em busca da

desalienação. Assim, a descoberta de um novo “eu” pela protagonista é possibilitada graças a figura de um outro da classe e da espécie, a empregada e a barata. A “paixão” da protagonista a faz consumir o sacrifício de todas as convenções sociais. Impulsiona-lhe o despojar das ilusões cotidianas, dando-lhe um novo sentido a realidade:

O confronto com a barata marca o início de uma ruptura não apenas com o sistema geral dos hábitos mundanos. Mediador da violenta e completa desorganização do mundo humano, o animal exterioriza as forças traiçoeiras que solapam a estabilidade desse mundo e que desalojam G.H. do círculo da existência cotidiana. (NUNES, 1995, p. 61)

Para as vozes lispectorianas ver uma barata é algo da mais completa monstruosidade, algo que lhe levara a quebra das rotinas e das concepções do real:

Manifestando-se como um mal estar súbito e injustificável que do corpo se apodera e do corpo se transmite, à consciência, por uma espécie de captação mágica emocional, a náusea [...] revela, sob a forma de um fascínio da coisa, a contingência do sujeito humano e do absurdo do ser que circunda. Este estado produz a suspensão dos nexos teóricos e práticos que nos ligam ao mundo, e de injustificável que é, passa a construir uma experiência do caráter que é injustificável da experiência da existência em geral. (NUNES, 1995, p. 117)

Lispector apodera-se da náusea proveniente do pensamento sartreano, segundo Nunes, (1995), para mergulhar suas personagens em um mundo onde a crise psicológica é constante. No decorrer das narrativas estes estarão envolvidos em um sentimento de solidão, de vazio e de estranheza em relação ao mundo em que vivem. Em *A paixão segundo G.H.*, o equilíbrio da personagem-narradora se torna possível apenas depois da percepção de alguns sinais deixados no quarto dos fundos de sua casa, o qual era habitado pela sua ex- empregada, Janair: desenhos nas paredes, as iniciais “G.H.” grafadas em uma valise e a presença de uma barata. Trata-se da história de mulher que pertence à classe social alta, escultora, independente, sem filhos, que mora em um apartamento luxuoso e sem uma identidade própria, mas sim imposta pela sociedade em que habita:

[...] Eu não impunha um papel, mas me organizara para ser compreendida por mim, não suportaria não me encontrar no

catálogo. Minha pergunta, se havia, não era: “que sou”, mas “entre quais eu sou” Meu ciclo era completo: o que eu vivia no presente já se condicionava para que eu pudesse posteriormente me entender. Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamo de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens. (PSGH, p. 28, *grifo do autor*)

Como percebemos G.H. era centrada e construída a partir de valores culturais extrínsecos a sua personalidade. Sentia-se dentro de um espelho, ou seja, se consentia ser vigiada por um outro, portanto, na maior parte de sua vida vestia-se de si mesma, já que se domesticara e necessitava ser “coisificada”. A personagem habituara-se a viver em uma sociedade em que as personas não podiam jamais ser retiradas. Permanecia em um constante baile de máscaras⁷, onde quem se manifestava era um falso eu presente em uma cultura onde o simulacro se tornara essencial para a vida na sociedade, assim a personagem considera essa atuação como algo imprescindível que a sustentara durante a sua vida:

[...] Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo. Este – apenas esse, foi o meu maior contato comigo mesma? O maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo. O resto – eram sempre as organizações de mim mesma, agora sei, ah, agora sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. (PSGH, p. 25)

Esse conflito entre abdicar de algo solidificado ao decorrer de sua vida para apossar-se da existência autêntica é dificultado pelo olhar do outro que insistia em permanecer na espreita para, ilusoriamente, a fazer pertencer a um sistema social. Conseqüentemente, a vida da personagem culminará na farsa trágica, já que essa autenticidade não lhe é alcançada plenamente, por isso o desejo de ser e o constante buscar é transformado em paixão inútil. Como afirma a própria personagem, “a graça da paixão é curta”. (PSGH, p. 171)

⁷ O uso de máscaras pela personagem será mais abordado no terceiro capítulo, *momentos solitários e epifania*, onde analisaremos o ápice da solidão interior da personagem expressa no romance, pois é a partir desse instante que ela faz com que o seu mundo moral entre em decomposição e onde todos os seus valores entrarão em crise.

Essa “condição do ser-para-outro” é associada ao motivo do olhar sartreano, conforme explicita Nunes (1995, p. 107), onde há a negação recíproca das consciências. Daí a objetificação pelo olhar: “faço-me de certa maneira outro e dou objeto para o outro”. Neste modo de representar para o outro, e não para si, abdica-se de sua própria personalidade e busca-se uma aceitação do próximo. Teria a personagem de comer a massa branca da barata para que pudesse destruir o que penosamente construiu ao longo de sua existência: eu inautêntico, por isso ressalta G.H.:

[...] cedo fui obrigada a reconhecer, sem lamentar, os esbarros de minha pouca inteligência e eu desdizia o caminho. Sabia que estava fadada a pensar pouco, raciocinar me restringia dentro de minha pele. Como, pois, inaugurar agora em mim o pensamento? (PSGH, p. 15)

No decorrer da narrativa, analisamos o habitat em que a transfiguração da personagem aconteceu. Neste momento, nos permitimos observar o métrico do andar do apartamento em duas perspectivas: o métrico vertical e o social. Ao escolher a parte mais recôndita da casa para começar a arrumar e a “arrumar-se”, G.H. faz um itinerário de como terminaria a faxina. Primeiro, ideologicamente, limparia o mais sujo, o quarto dos fundos, depois da cauda do apartamento, iria aos poucos “subindo” horizontalmente até o seu oposto que era o living. Portanto, todo o recinto funciona, para a mulher, como uma pirâmide que a permitira observar o seu próximo da outra classe sempre como menor e inferior — a empregada era inferior, por isso o quarto, para a patroa, era inferior e deveria conter objetos inferiores e imundos:

No corredor, que finaliza o apartamento, duas portas indistintas da sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto da empregada. O *bas-fond* de minha casa. Abri a porta para o amontoado de jornais e para as escuridões da sujeira e dos guardados.

Mas ao abrir a porta meus olhos se franziam em reverberação e desagrado físico.

É que em vez da penumbra confusa que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se.

Há cerca de seis meses — o tempo que aquela empregada ficara comigo — eu não entrava ali, e meu espanto vinha de deparar com um quarto inteiramente limpo.

Esperava encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escandalosamente a janela e limpar com ar fresco e 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. (PSGH, p. 37)

Aqui, a protagonista sutilmente se reconhece como patroa e aponta a sua classe social sempre como superior. Entretanto, como percebemos, a empregada “coisificada” negara-se a incorporar o estereótipo atribuído a ela, e resistindo a esta imposição, mantendo o quarto límpido e arrumado em nível incompativelmente acima do próprio apartamento, provoca a repulsa de G.H, e esse ressentimento aumenta com a decepção do que jamais imaginava ver. Mesmo inconformada com a *ousadia* da empregada, a escultora decide penetrar naquele resso. No primeiro ímpeto, ela refletiu que não deveria ter adentrado no ambiente, pois é lá que sai de si e vê o outro: Janair é reconhecida como humana, tudo devido a exposição de um mural oculto feito pela ex-empregada:

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

Desenhado a carvão, estavam na parede uma mulher e um homem, ambos nus, além de um cão. Seria a percepção de Janair sobre ela, G.H.? Janair a via de um modo contraposto aos olhares que a vigiavam como uma mulher superior? Então, a partir deste momento questionador, a protagonista começa sua auto-reflexão. A empregada sem voz e sem vez ganha visibilidade ao constranger e denunciar a fragilidade da patroa. O quarto frequentado pela faxineira perde a sua fisionomia banal para tornar-se um local de concentração do ser.

Como vemos, não só a barata nos remete ao primitivo nessa ficção, mas as próprias gravuras feitas a carvão na parede pela empregada e o próprio trabalho de G.H., uma vez que a protagonista lidara com um elemento primordial, o barro. Isto é, aliás, como a própria personagem afirma, ela fazia esculturas apenas tentando reproduzir uma falsa realidade que ilusoriamente julgava conhecer.

Deste modo, a via-crúcis de G.H. é caracterizada pelo fascínio, angústia e a náusea da coisa. Trata-se, pois, de uma busca incessante da personagem pela sua

autonomia e liberdade. Aqui, ao contrário da paixão de Cristo, que é narrada pelos discípulos que veem a história, é a própria protagonista quem narra os fatos. Como ressalta Sá (1993, p. 124):

[...] a paixão é da protagonista, narrada por ela mesma. Mas a paixão não é só a experiência nauseante de ter comido da massa da barata; engolir pasta branca e insossa, como protótipo da matéria-prima do mundo, foi sem dúvida uma experiência vital.

Assim, a paixão de G.H. trata-se de uma descrição dolorosa, de sentimento ou emoção levada a um alto grau de intensidade, que, contraditoriamente, não se sobrepõe à lucidez e à razão, permanecendo o indivíduo em uma realidade fática existencial. Todavia, elevou o ser a ele mesmo, “tendo a liberdade de cumprir o seu fatal”:

[...] O mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso fatal: de nós depende realizarmos o nosso destino fatal. Enquanto que os seres inumanos, como a barata, realizam o próprio ciclo completo, sem nunca errar porque eles não escolhem. Mas de mim depende eu vir livremente a ser o que fatalmente sou. Sou dona da minha fatalidade e, se eu decidir, não cumpri-la, ficarei fora de minha natureza especificamente viva. Mas se eu cumprir meu núcleo neutro e vivo, então, dentro de minha espécie, estarei sendo especificamente humana.

— Mas é que tornar-se humano pode se transformar em ideal, e sufocar-se de acréscimo [...] Ser humano não deveria ser um ideal para o homem que é fatalmente humano, ser humano tem que ser o modo como eu, coisa viva [...] E não preciso cuidar sequer de minha alma, ela cuidará fatalmente de mim [...] tenho apenas que escolher viver. Somos livres, e este é o inferno [...]. (PSGH, p. 124)

Após uma análise sobre a sua vida, G.H. percebe o quanto a sua existência fora simplificada pela sociedade, por isso a ela renuncia. E, observando essa ânsia pela liberdade manifestada pela personagem, podemos nos remeter a Sartre em seu trabalho intitulado *O ser e o nada* (1997). Segundo o filósofo, o senso comum expresso pelos padrões de normalidade definidos pela sociedade, incentiva ao homem acreditar em um falso determinismo que o impede de alcançar a sua autenticidade. Assim, desde o nascimento, o ser é impulsionado a seguir certos padrões que inibem o seu verdadeiro eu. Afirma Sartre (1997), referindo-se ao modo como o sistema age no indivíduo:

Não sou "livre" nem para escapar ao destino de minha classe, minha nação, minha família, nem sequer para construir meu poderio ou minha riqueza, nem para dominar meus apetites mais insignificantes ou meus hábitos. Bem mais do que parece "fazer-se", o homem parece "ser feito" pelo clima e a terra, a raça e a classe, a língua, a história da coletividade da qual participa, a hereditariedade, as circunstâncias individuais de sua infância, os hábitos adquiridos, os grandes e pequenos acontecimentos de sua vida. (SARTRE, 1997, p. 593)

Percebemos, a partir de Sartre (1997), que as "ilusórias" convenções devem ser superadas para que o indivíduo alcance a sua plenitude, porque precisamos, enquanto seres humanos, entender o homem como capaz de "dominar mais a ele, do que a sua sorte ou destino", ou seja, muitos dos fatos enunciados pelo determinismo não fazem sentido, enfim, a maioria dos estereótipos calcados em reduções institucionalizadas enunciados pelos deterministas não querem senão limitar a liberdade de ação do indivíduo para que este fique submisso aos seus padrões.

Enfatiza Sartre (1997, p. 595): "é nossa liberdade que constitui os limites que irá encontrar depois". G.H., embora com muito sofrimento, encontra essa liberdade humana. O clímax dessa construção da identidade da personagem é alcançado com a manducação da barata, ato que segundo Sá (1993), pode ser analogicamente remetido a comunhão dos cristãos:

Este procedimento, que percorre o livro todo, chega ao limite quando G.H. pratica o ritual da manducação da barata, por analogia com a comunhão dos cristãos. Não há no texto nenhum elemento burlesco, que evidencie uma atitude agressiva para com o ritual cristão. Há, contudo, uma explícita aproximação, pois interessa à ficcionista declarar seu itinerário, o percurso de sua elegante personagem, sobre a mística cristã, revertendo-lhe, porém, os efeitos, talvez porque, irônica ou tragicamente, não reconheça à mulher fútil que G.H. representa, na sociedade dos anos 60, a possibilidade de um vôo mais alto. (SÁ, 2004, p. 126)

Comer a massa branca insossa da barata compara-se ao recebimento da eucaristia, em que depois desse ápice o ser silencia-se para a reflexão, assim como G.H. o fez. Neste ato de completude, o cristão é direcionado a uma comunhão com Deus, e alcança o sublime. Com G.H., a metamorfose ocorreu de forma antagônica, ela fora conduzida a pura matéria viva. A massa branca aqui pode ser visualizada

como a busca pelo inexprimível; por tudo aquilo que se deseja alcançar e que curiosamente não se consegue preencher:

Enfim, enfim quebra-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou, eu sou. Tudo está em mim, se eu não for; pois “eu” é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior — é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas, eu era muito menos que humana — e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano.

E entregando-se com a confiança de pertencer ao desconhecido. Pois só posso rezar ao que não conheço. E só posso amar a evidência desconhecida das coisas, e só posso me agregar ao que desconheço. Só esta é que é uma entrega real.

E tal entrega é o único ultrapassamento que não me exclui. Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Eu era ao longe. Mas perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios: a atualidade simultânea não me assustava mais, e na mais última extremidade de mim eu podia enfim ser nem ao menos ao mesmo tempo sorrir. Enfim eu me entendia para além de minha sensibilidade. (PSGH, p. 178-179)

A mulher abandonara a organização humana para entrar na neutralidade viva e se “despersonalizara” na construção de sua própria identidade, a qual fora renegada por tanto tempo. Ela desejara ardentemente ser livre e solta como a barata. Para isso, teria que resistir para não voltar a viver o mito da verdade e retornar a caverna onde se enclausurara. Aliás, essa “prisão” nesse recinto é representada por Janair na medida em que exemplifica a patroa através dos desenhos desproporcionais na parede do quarto que lhe pertencera enquanto empregada.

Analogicamente ao Mito da Caverna⁸ de Platão, G.H. portara-se como uma pessoa constituída de falsas crenças. Dessa forma, só partindo em busca da

⁸ Este mito também chamada de *Alegoria da caverna*, foi escrito pelo filósofo Platão, e encontra-se na obra intitulada *A República* (livro VII). Trata-se da exemplificação de como podemos nos libertar, através da luz da verdade, da condição de monotonia que nos aprisiona. Em *Convite à Filosofia*, Chauí (2002, p. 40), faz uma remissão a este fato acontecido em uma caverna subterrânea onde, desde a infância, geração após geração, seres humanos estão aprisionados. As pernas e pescoços dessas pessoas estão algemados de tal modo que são forçadas a permanecer sempre no mesmo lugar e a olhar apenas para o interior da caverna. No entanto, a entrada da caverna favorece, ainda que em pequena quantidade, que uma fenda de luz exterior ali penetre de modo que se possa enxergar o que se passa no interior. A luz que ali se faz presente provém de uma imensa fogueira

verdade consegue visualizar um mundo mais amplo. Desde a sua passagem pelo corredor “escuro” que a levava ao quarto da empregada, ou seja, a partir do momento em que sai da “caverna escura”, simbolicamente falando esse espaço representa a omissão e a cegueira de G.H., é iniciada uma viagem gradativa e agonizante a fazendo sair do senso comum para o conhecimento filosófico e racional:

A grande realidade neutra do que estava vivendo me ultrapassou na sua extrema objetividade. Eu me sentia incapaz de ser tão real quanto a realidade que estava me alcançando — estaria eu começando em contorção a ser tão nuamente real quanto ao que eu via? No entanto toda essa realidade eu a vivia como um sentimento de irrealidade da realidade. Estaria eu vivendo, não a verdade, mas o mito da verdade? Toda vez que eu vivi a verdade foi através de uma impressão de sonho inelutável: o sonho inelutável é a minha verdade. (PSGH, p.100)

As gravuras grafadas a carvão no quarto de Janair retratam a alienação de G.H. diante da realidade que habitara. O grotesco expresso através das linhas sinuosas reluzia-se na figura de um homem, uma mulher, um cachorro que lembram a G.H. três autômatos ou múmias: “Nenhuma 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.” (PSGH, p. 39)

externa que com sua claridade faz com que sejam projetadas sombras de estatuetas de todo tipo: figuras de seres humanos, animais e outras coisas transportadas por homens que encontram-se além do muro. Como jamais viram outra coisa, os prisioneiros imaginavam que as sombras vistas seriam a realidade. Neste momento, Platão expõe a possibilidade de um desses prisioneiros fugir. De início, este ficaria completamente cego, pois a fogueira na verdade é a luz do sol e ele ficaria inteiramente ofuscado pela mesma. Depois, acostumando-se com a claridade, veria os homens que transportam as estatuetas e, prosseguindo no caminho, enxergaria as próprias coisas, descobrindo que durante toda a sua vida não vira senão sombras de imagens, ou seja somente agora está contemplando a própria realidade. Libertado e conhecedor do mundo, o prisioneiro regressaria à caverna, ficaria desorientado pela escuridão, contaria aos outros o que viu e tentaria libertá-los. Contudo, a recepção pelos homens “cegos” poderia ter duas possibilidades: zombariam dele, pois não acreditariam em suas palavras e, se não conseguissem silenciá-lo com suas caçoadas, tentariam fazê-lo silenciar, mesmo que para isso tivessem que espancá-lo. Se mesmo assim ele teimasse em afirmar o que visualizou e os convidassem a saírem da caverna, certamente acabariam por matá-lo, e excluí-lo definitivamente. Outra possibilidade é que alguns poderiam ouvi-lo e, contra a vontade dos demais, também decidissem sair da caverna rumo à realidade. Com tal mito, Platão tem o intuito de demonstrar que há muitos seres humanos que tomam o espectro pela realidade. A “existência desses é, pois, inteiramente dominada pela ignorância (agnóia). Destarte, eles veem apenas suas próprias sombras, ou as sombras uns dos outros projetada na parede’ em sua frente.

A coação de G.H. diante daquele quadro se dá devido a este a representá-la fielmente. Assim como aquelas gravuras, ela se habituara a viver mecanicamente; sempre se sobrepondo diante dos outros com seu olhar verticalizado, por isso caracterizava-se pela sua visão aérea que a abstraía do mundo. A própria Janair, durante os seis meses que fora sua empregada, não se fez percebida pela patroa. Só com sua demissão, contraditoriamente, a presença da ex-empregada se tornou presente. Assim, conforme Sá (1993, p. 133): a barata “parece ser uma reivindicação da vida contra o tratamento dado a Janair”:

Os traços — descobri sem prazer — eram traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou preto, o que a tornava toda escura e invisível — arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era invisível. Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua. (PSGH, p. 41).

No romance, a presença de Janair era a presença do outro pertencente à outra classe, e isso perturbava a personagem-narradora. Daí a recusa da patroa em aproximar-se desse ser que não alcançara o mesmo status social que o seu. Foram os hierógrafos representados pelo imperceptível que formaram o “pré-clímax”⁹ para a metamorfose de G.H., pois tudo até então ela reconhecia muito superficialmente, inclusive a sua personalidade:

Oh Deus, eu me sentia batizada pelo mundo. Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o ato ínfimo. Não o ato máximo, como antes eu pensara, não o heroísmo e a santidade. Mas enfim o ato que sempre me havia faltado. Eu sempre fora incapaz do ato ínfimo. E com o ato ínfimo, eu havia deseroizado. Eu, que havia vivido do meio do caminho, dera enfim o primeiro passo de seu começo. (PSGH, p. 178)

G.H. depara-se sozinha em seu mundo: sem empregada, sem amor e sem filho. Adentrar esse mundo solitário, caracterizado pela náusea, permite perceber a

⁹ Cf. PSGH, p. 27, termo nomeado pela protagonista, pois nessa passagem ela descreve os momentos antes de sua auto-descoberta pessoal.

ruptura com um passado de angústia. Essa mulher é, pois, uma personagem que se divorcia de uma falsa moral da sociedade e busca sua própria identidade. Mas não é só isso: o *outro* da *outra* classe a fez refletir sobre a sua existência sem sentido. Esse “percurso de sofrimento” que aos poucos é percorrido por G.H. a possibilitou um contato com o sentido mais profundo do seu eu, e conseqüentemente, a fez aceitar o peso da sua vida. Segundo Nunes (1995, p. 65), essa nova configuração da protagonista vem a custo de “uma espécie de comunhão negra, sacrílega e primitivista, que ritualiza o sacrifício consumado”.

A mudança de G.H., portanto, advém de um percurso de sofrimento onde é renunciada a “organização humana”. Dessa forma, ela opta por uma vida infernal, onde o inexpressivo é diabólico e em que se anulam as relações entre o sujeito interno e externo. Nessa nova organização de sua vida, ela nega a ideia de Deus enquanto ser pessoal, providencial e transcendental. Assim, na luta pela conquista do seu eu, faz com que a figura do criador desapareça enquanto fonte de promessa e salvação eterna, uma vez que, segundo a personagem-narradora, o homem e Deus se situam no mesmo plano ontológico. Para G.H. Deus passa a ser referido como *o Deus*, ou seja, equipara-se a um substantivo comum¹⁰, uma vez que o nome, antes próprio, passa a ser precedido de artigo:

Não quero a beleza, quero a identidade. A beleza seria um acréscimo, e agora vou ter que dispensá-la. O mundo não tem a beleza, e isto antes teria chocado: no mundo não existe nenhum plano estético, nem mesmo o plano estético da bondade, e isto antes me chocaria. A coisa é muito mais que isso. O Deus é maior que a bondade com a beleza. (PSGH, p.159)

A narradora vivera toda a sua vida em um “laboratório de inferno”, segundo Gotlib (1995), onde aos poucos lhe fora desvendado que o mundo não era humano e de que ela não era humana. Fora moldada por um sistema, assim como ela fizera com suas esculturas as moldando conforme seu interesse. A formação de G.H. é

¹⁰ “Muitos leitores perguntam-se por que a personagem G.H. usa a expressão “o Deus”, e não como se diz comumente: Deus. Como tal substantivação comum do divino, não ocorre somente em PSGH, mas em outras narrativas da autora, por isso é uma personagem de Clarice Lispector, Lóri de *Uma aprendizagem*, quem responde a Ulisses: “Porque Deus é um substantivo: [...] Ele é substantivo como substância. Não existe um único adjetivo para o ‘Deus’.” (LISPECTOR, 1969, p. 145 *apud* SÁ, 2004, p. 134)

comparada, segundo a bíblia, ao ato realizado por *Deus*¹¹ com os primeiros homens que formara no universo.

G.H. reconhecia que Deus fizera os seres humanos, os esculpiu com argila, contudo deixou-lhe como uma de suas características, o livre arbítrio, para que pudesse optar pelo bem ou mal. A personagem, após o seu encontro com o inumano, decidiu por não cumprir o seu fatal, seu “destino” humano. Ela realiza o ato que a ridiculariza enquanto ser; não resiste a tentação e aspira ardentemente a sentir, ver e saber sobre a verdadeira identidade do homem, entretanto mesmo com essa despersonalização, em seu psicológico prevalece a “carência” do ser.

Com a atualização de personalidade de G.H., através do ato ínfimo de comer a mistura que saiu do corpo da barata, provando, pois, do fruto proibido, a primeira descoberta da personagem foi a de que o mundo não era humano, ou seja, de que “nós não somos humanos”, como no paradoxo manifestado por Sartre (1997), o que somos é aquilo que não somos. Vejamos como Sá (2004) refere-se a esse episódio da vida da personagem:

G.H. desintoxica-se de sua humanização e, recém-iniciada, adquire o gosto primeiro, o gosto da identidade das coisas, da gota de chuva, do maná, do leite materno, o gosto do nada, antes perdido pelo paladar viciado com sal e açúcar; pela alma viciada com alegrias e dores.

[...]

G.H. perdeu tudo para aprender que a marca do Deus está no gozo da matéria. A apoteose do neutro é orgia do inferno e o reino de Deus já é deste mundo. (SÁ, 2004, p. 138-139)

A carência da mulher vinha do fato de que perdera ao longo de sua humanização o lado inumano, e ela o requeria de volta: “fui expulsa do paraíso

¹¹ Como ilustração desse momento, evocamos o livro de Gênesis (GN 2), em que é narrado o episódio bíblico em que Deus criara o mundo e, em seguida, os seres humanos do barro:

“Quando Javé Deus fez a terra e o céu, ainda não havia na terra nenhuma planta do campo, pois ainda não havia brotado nenhuma erva: Javé Deus não tinha feito chover sobre a terra e não havia homem que cultivasse o solo e fizesse subir da terra a água para regar a superfície do solo. Então Javé Deus modelou o homem com sua argila do solo, soprou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem tornou-se um ser vivente.

Javé Deus tomou o homem e o colocou no Jardim do Édem, para que o cultivasse e guardasse; E Javé Deus ordenou ao homem: “Você pode comer de todas as árvores do jardim. Mas não pode comer da árvore do conhecimento do bem e do mal, porque no dia em que dela comer, com certeza você morrerá”. (GENESIS, 2: 4; 15)

quando me tornei humana” (PSGH, p. 161). Com tal inquietude, ela almeja voltar aos primórdios e romper com todo um sistema que a aprisiona; anseia fugir da beleza, dos bons e belos sentimentos, dos requintes e da riqueza. Enfim, adere ao “grotesco” em busca da plenitude do ser, pois almeja adquirir sua autenticidade.

A figura de Deus, segundo a protagonista é constructo de uma necessidade puramente humana, em vista disso deseja ardentemente ter algo em que possa apoiar-se, por conseguinte quanto mais se precisa da figura divina, mais se tem. Logo, nada além disso, como apresenta Nunes (1995, p. 127), G.H. percebe a necessidade da presença de Deus como “paixão inútil”, ou forma ontológica de crença “que mais se aprofunda quanto mais se afirma”. Assim, para ela, o divino provém da questão primitiva da existência do ser humano e sustenta-se devido à inquietude e carência do homem. A escultora, embora não admita a existência de um Deus, necessita de algo para firmar-se, a aproximando da corrente existencialista, como podemos verificar a partir de Sartre (1970):

O existencialista pensa que é extremamente incômodo que Deus não exista, pois, junto com ele, desaparece toda e qualquer possibilidade de encontrar valores num céu inteligível; não pode mais existir nenhum bem a priori, já que não existe uma consciência infinita e perfeita para pensá-lo; não está escrito em nenhum lugar que o bem existe, que devemos ser honestos, que não devemos mentir, já que nos colocamos precisamente num plano em que só existem homens. (SARTRE, 1970, p. 6)

Nesta perspectiva, conforme a citação acima, mesmo acreditando na “inexistência” desse ser supremo e onipresente, reconhecendo, pois, que nada além dele mesmo pode salvá-lo, o homem contemporâneo preserva em si a carência que o une a um Deus, ou a outra divindade que o assemelhe e lhe traga a possibilidade de ascensão. Dessa forma, este precisa acreditar na existência de valores e normas que legitimem a sua conduta na sociedade, todavia, é livre e responsável pelo que faz. Vejamos como G.H. manifesta este pensamento:

Sofremos por ter tão pouca fome, embora nossa pequena fome dê para sentirmos uma profunda falta do prazer que teríamos se fôssemos de fome maior. O leite a gente só bebe o quanto basta ao corpo, e da flor só vemos até onde vão os olhos e sua saciedade rasa. Quanto mais precisamos, mais Deus existe. Quanto mais pudermos, mais Deus teremos. (PSGH, p. 150)

Neste aspecto, o pensamento de G.H. em relação à figura divina corresponde ao que fora manifestado por Nunes (1995). Para o autor, “Nenhum pacto é mais possível com o ser silencioso e clandestino que desloca a alma de seu centro. A comunhão no corpo da barata não foi uma aliança pascal. Foi a confirmação do estado de ruptura que a “consciência infeliz” manifesta.” (NUNES, 1995, p. 128, *grifo do autor*)

Baseando-se na análise feita por Nunes (1995), percebemos que a personagem, para alcançar a autenticidade humana teve que provocar rupturas tanto no seu emocional quanto no espiritual. Ela sai de um mundo constituído de beleza e perfeição, penetra em outro plenamente ontológico e chega até um mundo “diabólico” que lhe permite a extrema consciência de si. Liberta-se do olhar do outro e aproxima-se de sua identidade recalcada. Como afirma a protagonista; “o divino para mim é o real” (PSGH, p. 168).

Em *A paixão segundo G.H.* a vida citadina da protagonista anterior a *paixão* é comparada ao deserto. A personagem observa que a sua vida não passara de uma ilusão. Sabe-se que em um determinado lugar no deserto há o isolamento forçado pela força da natureza, uma vez que devido a sua condição climática, o local é inabitável. Embora habite em seu apartamento luxuoso que lhe oferece todas as condições possíveis para a sua sobrevivência, ela tem, até o encontro com o inumano, uma vida de solidão no “deserto”. “Sua alma é *desértica*”, afirma Nunes (1995, p. 67), entretanto, paradoxalmente, este local é apontado pela personagem como algo que lhe possibilita a graça do mais puro amor e da mais original das verdades. Destarte, nos é apresentado o anticlímax em *A paixão*:

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 a verdade – meu medo era o de ter uma verdade que eu vivesse 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. (PSGH, p. 60)

O deserto apresenta-se na Bíblia como o espaço protótipo em que se desencadeia o conflito. Não por coincidência, Lispector privilegia a paisagem

desértica como ambiente em que acontecem os conflitos entre as personagens. A solidão de G.H. é um deserto infernal e solitário:

Eu fora obrigada a entrar no deserto para saber com horror que o deserto é vivo, pra saber que uma barata é a vida. Havia recuado até saber que em mim a vida mais profunda é antes do humano — e para isso eu tivera a coragem diabólica de largar os sentimentos. (PSGH, p. 134).

A narradora neste ambiente desolador, entretanto, é direcionada a uma vida pautada no mais puro silêncio e reflexão, e isso lhe dá uma alegria difícil e gloriosa:

Se soubesse 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 solidão chamasse 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. (PSGH, p. 63-64)

O recurso utilizado pela ficcionista, trazendo à tona imagens desérticas, nos permite fazer uma analogia com o significado do substantivo luz. A luz pode ser associada ao reflexo do sol escaldante presente nessa região, por isso proporciona a aridez do solo e o calor que “expulsa” os seres humanos. Em *A paixão*, contudo, essa luz desértica é sinônima de uma nova perspectiva, de um caminho que leva a personagem a uma nova realidade, portanto, através da sua solidão interior, tem uma consciência de si.

No início dessa metamorfose, G.H. reconheceu que fora ao longo de sua vida “domesticada” e “adestrada” pelo medo. Tinha medo da realidade – medo de ver as mazelas. Vivera consagrando um “mito da verdade”. Assim, na “caverna” em que se encontrara, tal qual as figuras autômatas deixadas por Janair, ela se escusara em ver por muito tempo a “luz”: “eu como eles já fora preparada pelo medo” (PSGH, p. 111). Logo, mesmo despreparada ao ter que enfrentar esse conflito, a patroa adentra o quarto da empregada e “mergulha” em sua solidão:

Até aquele momento eu não havia percebido totalmente a minha luta, tão mergulhada estivera nela. Mas agora pelo silêncio onde enfim eu caíra, sabia que havia lutado, que havia sucumbido e que cedera. E que, que agora sim, eu estava realmente no quarto.

Tão dentro dele como um desenho há trezentos mil anos numa caverna. E eis que eu cabia dentro de mim, eis que eu estava em mim mesma gravada na parede. (PSGH, p.65)

G.H. sente-se expulsa do paraíso dos adornos citadinos e procura a sua autenticidade. Ao esmagar a barata encontrada no quarto da empregada, a mulher come a massa branca e sente-se imunda, e, como não havia mais em quem firmar-se, ela “vende” a sua alma humana para libertar-se da moralidade imposta pela civilização. Dessa forma, encontra a sua identidade renegada, passando a viver do amor neutro por alguns instantes.

Segundo Lévinas (1947, *apud* Moreira; Penna, 2001), o eu por si só é uma experiência da solidão. E para sair deste estado de solidão o ser deve tornar-se sujeito, pois este é aquele que *Ek-sister*, ou seja, é quem viveu a experiência de sair de si, sem retorno a si para existir. A personagem G.H., assim como várias outras protagonistas de Lispector, efetiva esse movimento, mas à solidão retorna. Ela passa a conviver com este sentimento de uma forma pacífica e entende que o ser vivencia momentos de sabedoria, alegrias e orgulho, mas que também a ele é oferecido os instantes com sua solidão.

Nesta concepção, a mulher reconhece que é livre em sua existência, mas também é prisioneira e não pode desprender-se de si mesma, pois se assim o fizesse não seria um eu. Nesta perspectiva, no fim da narrativa, ela retorna ao seu estado humano. Consideremos, então, as premissas de Nunes (1995) em relação a essa transgressão da protagonista:

Quando G.H. transgride os limites do cotidiano organizado, a desagregação do sistema e a desagregação da personalidade se produzem ao mesmo tempo. Ao voltar à superfície da vida comum para reassumir [...], começará a viver uma existência equívoca, afivelando, já agora como máscara, a mesma individualidade inútil de que despojara anteriormente. Sua verdadeira identidade é recoberta pela ordem a que se reintegra e a outra manter-se-á como pseudo-individualidade, conservando-se, portanto, G.H., em alienação permanente. (NUNES, 1995, p. 153)

Segundo o pensamento manifestado acima por Nunes (1995), compreendemos que G.H., através de um desequilíbrio que ora transparece para o leitor como advindo de forças estranhas ao indivíduo, ora pelo próprio desejo de encontrar uma liberdade ilimitada e inalcançável, rompe momentaneamente com

uma ordem; se despersonaliza e transgredir um sistema. No entanto, essa trajetória caracterizada pela fuga de um mundo (des)humano é oscilada com o movimento de procura:

Essa trajetória, que sintetiza a linha de ação de PSGH, acompanha, de muito perto, a via *mística*, reproduzindo-lhe as imagens típicas de *deslocamento espacial* (saída/ entrada), a *tópica do deserto* (aridez, secura, solidão, silêncio) e a *contraditória visão do inefável* (realidade primária, núcleo, nada, glória). (NUNES, 1995, p. 66, *grifos do autor*)

Conforme Nunes (1995), a escultora é exposta à sanção e ao fracasso, uma vez que o seu percurso na narrativa é composto por movimentos de entrada e saída de um mundo. G.H retoma a sua situação inicial que se desvincula desde o início de sua “viagem”. Envolve-se, pois, no fim do seu tumultuoso caminho, no sistema contra o qual atentara. Como afirma Helena (1991, p. 39):

As personagens de Lispector, mesmo adolescentes e as crianças, estão sempre envoltas por uma nada tênue, embora sorradeira, camada de opressão. E estão tensamente submetidas à tradição patriarcal em sua dinâmica de obediência e de valores que, se aparentemente se mostram mais vantajoso para homens, acabam por aprisionar e reprimir a todos, não importando sexo, a classe, a etnia ou idade. Estas vozes em confronto não conduzem a uma síntese nas obras de Lispector. Não há um “happy ending”. Tudo “termina instável, ou até ameaçado de se confinar num isolamento ainda maior, ou “num trem que já partira”, quem sabe em direção à loucura.

Com base nos pressupostos apontados por Helena (1991), percebemos que a vida subjetiva da personagem finda em uma possibilidade de transgressão sem sucesso. Enfim, o contato com a ex-empregada evitado por G.H. durante o período de seis meses é forçosamente mantido do decorrer da narração. Esse encontro a fez despersonalizar-se. O mural que a descreve como vazia e o encontro com a barata a faz sentir a vida, perceber-se solitária, evidenciar o estado de solidão instaurado em seu ser, uma vez que estava a todo tempo cercada por pessoas, mas isso não a impediu de sentir-se só. No final da narrativa o estado de carência da personagem é agravado, pois tudo termina num “quase” instável e a estrutura solidificada ao longo de sua solitária vida, e de sua vida de solidão, não se destrói, mas é subordinada a um processo permanente de corrosão e de dialogismo.

No próximo capítulo, observamos como G.H. percebe os conflitos citadinos e analisamos a relação entre solidão e cidade, ideia abordada inicialmente por Charles Baudelaire¹², precursor de que “multidão significa solidão”. Essa temática foi retomada por poetas e ficcionistas no decorrer do tempo, a exemplo de Lispector. Nesse momento, o Rio de Janeiro é tomado como cenário e endereço da solidão interior que traz uma nova percepção do ser por ele mesmo.

Com esse modo de conduzir a narrativa, a autora deixa implícito que não há outro mal-estar senão o próprio mundo com seu cotidiano, apossando-se das premissas afirmadas por Freud (1930/1980). Dessa forma, Começamos por analisar a conduta da protagonista a partir da sua relação com os outros e com as outras coisas para chegarmos ao mundo habitado pela mesma. Com esta estratégia, apontamos os motivos, a forma de sentir e se manifestar que constitui o conjunto das significações da concepção da vida apresentado pela personagem.

¹² Cf. BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

2 A FEROCIDADE DA SOLIDÃO EM “A PAIXÃO SEGUNDO G.H.”

A ficcionista Clarice Lispector escreveu diversos livros, desde romances até contos, passando ainda pelas crônicas e histórias infantis. Além da repercussão nacional, a obra da autora teve uma grande projeção internacional e foram publicadas em diversos países do mundo: Alemanha, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos da América, França, Israel, Holanda, Inglaterra, Itália, Noruega, Polônia, Rússia, Suécia, República Tcheca e Turquia.

Pelo conjunto de sua ficção, foi consagrada pela crítica literária, a qual considera a leitura das suas narrativas um sinônimo de abordagem e interpretação. Alguns dos mais importantes estudiosos da mesma são: Antonio Candido, Álvaro Lins, Roberto Schwartz, Costa Lima, Benedito Nunes, Nádia Gotlib, Olga de Sá, Afonso Romano de Sant’ana, Silviano Santiago e o colunista da Harper’s Magazine e colaborador do The New York Review of Books, Benjamin Moser, autor de *Clarice*, (lê-se Clarice Vírgula). Lançada em 2009, essa biografia de Lispector explora todo o mistério e magia que tem no acervo da autora, por isso conquistou muitos leitores.

Quiçá, a recepção da escritora pela crítica advém de sua inovação artística em se lidar com a matéria da palavra já presente em seu primeiro romance: *Perto do coração selvagem*, lançado em 1943, em que o modo lírico e descritivo se sobrepõe ao modo épico e narrativo. Além disso, com a inauguração de uma narração existencialista, “a construção de engrenagens literárias mais ou menos complicadas perde [...] a sua importância em face do mergulho às raízes e fontes de nossa humanidade” (SCHWARTZ, 1959, *apud* SANTIAGO, 1999, p. 17). Com tal inovação, aparece também na literatura nacional outro tipo de personagem, que ganha corpo e voz através de suas ações com os outros e com as coisas, evidenciando um conjunto de imagens do cotidiano em que o tempo inexistente como possibilidade de evolução e revela um substrato humano essencial e independente da complicação romanesca. Nesta perspectiva, os que ocupam lugar de destaque na cosmovisão da autora são as preocupações com a linguagem e a natureza específica da ficção e da vida.

Silviano Santiago (1999) assinala que em Lispector há o desejo de aprender pelas palavras, há o espanto do personagem diante do “acontecimento” e, pelo micro-relato destes, assim há conseqüentemente o arrepio ou grito:

Clarice não rejeita a palavra acontecimento, já que ela está um pouco por toda parte nos seus textos; ela rejeita é o significado ofertado ao conceito pela historiografia oitocentista, optando pela desconstrução da sua significação [...]. Clarice erige o *lugar* da solidão como o laboratório experimental onde se pode melhor trabalhar as injustiças da sociedade contemporânea, envolvendo as matérias da pesquisa – homens e coisas em estado de palavras — num clandestino amor. (SANTIAGO, 1999, p. 23, *grifo do autor*)

Constata-se, a partir de Santiago (1999), nas narrativas da autora os acontecimentos do dia-a-dia vividos pelas personagens sofrem uma metamorfose, ganham uma nova visibilidade e, em seguida, são recompostos. Assim, esta se apropria do cotidiano vivido da/ pela personagem e extrai dos seus menores detalhes o “é das coisas”. Podemos considerar, pois, que na sua obra prevalecem características de dois aspectos ou eixos, e estes sintetizam e englobam os demais: a solidão e a questão do ser do sujeito que a atividade literária produz e a relação entre o ato de escrever e o imaginário.

Referindo-se ao modo como Lispector se apodera da linguagem, podemos afirmar, a partir de Josef (1994, p 11), que na sua literatura há uma *inquietação* *estranheza*: “Escrever é para ela processo de conscientização, o mergulho introspectivo e o descobrimento da verdade existencial”. Através da leitura de seus textos, considerando-se uma totalidade significativa do conhecimento de mundo impregnado pelo problema do ser e do dizer, as suas personagens e, conseqüentemente os leitores, são instigadas a obter uma nova concepção do mundo e de suas ideias. Com essa escrita, a ficção existencialista produzida pela autora é caracterizada da seguinte forma:

Autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o *eu* e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, humanidade e animalidade, tais são os pontos de referência do horizonte de pensamento que se descortina na ficção de Clarice Lispector [...]. Mas a permanência desses temas nas diversas partes que a constituem, não poderia ganhar, por si só, uma *concepção de mundo*. O que importa [...], é a modulação que lhes impõem determinados motivos, [...] repetidos de romance a romance ou de conto a conto: a *inquietação*, o *desejo de ser*, o *predomínio da consciência reflexiva*, a *violência interiorizada* nas relações humanas, a *potência mágica do olhar*, a *exteriorização da existência*, a *desagregação do eu*, a *identidade simulada*, o *impulso ao dizer*

expressivo, o grotesco e/ ou o escatológico, a náusea e o descortínio silêncio das coisas. (NUNES, 1995, p. 99-100, *grifos do autor*)

Todos esses motivos citados por Nunes (1995), mantêm entre si uma interdependência que formam em sua totalidade significativa uma visibilidade de mundo expressa na obra de Lispector. A temática que lhe dá o arcabouço é existencial. Desta forma, as personagens recuperam uma realidade perdida e rompem com uma existência massificada para, enfim, alcançar uma nova visão de mundo.

Pensando-se em como as personagens encaram esse conceito existencial, devemos considerar que a maioria dessas, seja nos romances ou nos contos, são mulheres observadas no âmbito de suas relações interpessoais. Assim, sua literatura é reveladora das particularidades humanas, principalmente das femininas. Nela há uma exposição do modo de pensar e agir, de conceber valores, de ser e viver envolto em um sistema conservador. O contato que as protagonistas tem consigo mesmas e com os outros, antes e depois do momento epifânico¹³, dão outro tom a sua condição.

Diante dessa submissão, sua obra nos apresenta os padrões de comportamentos esperados para a mulher: casamento, maternidade, cuidar da casa e dos filhos. Enfim, uma visão falocêntrica, como se não houvesse mais nada desejado pela mesma, por isso limita-se a ser *simplesmente mulher*. Como existir é muito mais que responder às normas, a protagonista analisada é tomada por uma inquietação, um sentimento de não ser ou pertencer, mesmo agindo por muito tempo conforme a moral pré-estabelecida. Segundo Barreto (2004), o comportamento manifestado por G.H. é uma característica da ficção da autora, pois suas personagens expõem e aprofundam as questões do amor, da vida, do mistério dos seres e das coisas, além do sentimento de solidão. Sobre este processo, esclarecemos alguns pontos no item a seguir.

¹³ Os momentos epifânicos presentes em *A paixão segundo G.H.* serão trabalhados no terceiro capítulo com o intuito de exemplificarmos como a autora trabalha a concepção desses instantes de descortínio vivido pela personagem.

2.1 RIO DE JANEIRO: ENTRE CARNAVAL E O SAMBA HÁ ESPAÇOS PARA A SOLIDÃO

No estudo sobre a obra de Clarice Lispector, vale à pena observarmos o tema da solidão voltado às mulheres, uma vez que fora a autora, juntamente com Lygia Fagundes Telles, segundo Lucas (1987), uma das pioneiras na literatura nacional em abordar um outro caráter feminino na ficção nacional. Vale ressaltarmos que até as conquistas da ficção moderna havia um bloqueio das expressões femininas na literatura de nosso país. Assim, a figura feminina era ilustrada, até o século XIX, basicamente a partir de hierarquias impostas masculinamente, seja pela figura do pai, ou do esposo, por isso, “Confundida com criança, em razão de uma suposta fragilidade, a mulher congelou a voz e os sentimentos ao longo dos anos, atraindo para si o estigma das diferenças” (HISSA, 1999, p. 505).

Em *Breves reflexões sobre a condição feminina ao longo dos anos*, Hissa (1999) nos concede um panorama das relações estabelecidas entre os homens e as mulheres no decorrer da história. Segundo a autora, é perceptível que a visão direcionada à mulher é pautada na submissão, passividade e fragilidade, já que até o prazer orgástico era renegado, a fim de proporcionar um ambiente hostil para a união dos sexos. Assim, percebemos o como a mulher imposta a obedecer a um conjunto imposições que a fazia ser submissa a padrões culturais e universais que lhe “ensinavam” a ser mulher, e, conseqüentemente, “abafar” os seus desejos.

Na verdade, a sociedade foi formada por uma concepção sexual do homem e da mulher como sendo algo determinado biologicamente. Contudo, estudos comprovam que esse conceito está imbricado em várias outras questões. Segundo Beauvoir (1987, p. 9), “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”. Destarte, podemos afirmar que o ser mulher, ou homem, não é senão uma construção possibilitada por uma rede de significações que perpassa desde o biológico e psicológico, até o sócio-cultural.

Não é de se admirar que as atividades e ações desempenhadas pela personagem feminina na literatura fossem basicamente marcadas pela passividade, tendo como objetivo social favorecer o prazer masculino e familiar. Dessa forma, seguia um comportamento imposto pela sociedade patriarcal em que como “prêmio”

lhe era concedido um homem para comunhão conjugal. Isto é, nessas histórias, a felicidade feminina era dependente da figura masculina para apoiar-se.

Nesta perspectiva, temos a mulher como um “bichinho” a ser domesticado, estabelecendo um distanciamento: homem no trabalho *versus* mulher no lar, dando início ao conflito que reluz em uma desigualdade e contribuindo com a divisão de atributos pertinentes a cada sexo. É observando estas distinções culturalmente impostas que é possível traçar uma descrição linear onde os limites são rigorosamente estipulados, daí o “apego” a estereótipos”: a moça bela, dócil, virtuosa e honesta, e o homem herói e valente.

Segundo Bakhtin (2003), esta constituição do personagem não é senão uma articulação dos caprichos do autor, as quais, por sua vez, são impregnados de valores histórico-culturais dos quais resulta em uma crise de identidade. Assim ele afirma: “O personagem é formado através de muitos trajetos, máscaras aleatórias, gestos falsos, atos inesperados em função das regras volutivas-emocionais e dos caprichos do autor” (BAKHTIN, 2003, p. 4). Seguindo esse pensamento, podemos afirmar que as personagens são submetidos a ideologias que se incorporam em suas características e pensamentos manifestados ao ponto de confundirmos, enquanto leitores, até onde estes são criações ou representações de pessoas reais, ou até mesmo do próprio autor¹⁴.

Ora, não é segredo que os personagens de uma narrativas são fruto de uma ideologia pretendida ser exposta pelo autor através de um narrador, e que tais personagens e suas histórias são direcionadas para narratários, ou seja leitores a quem a obra se direciona. Entretanto, sabemos também, que o narratário pode ou não coincidir com o público leitor, podendo então este identificar-se, ou não, com a obra. Não havendo uma identificação entre a obra e o leitor esta corre o risco de ser rejeitada.

¹⁴ Como afirma Jouve (2002, p. 36): “[...] O narrador [...] é sempre uma criação do autor e pode, conseqüentemente, distinguir-se dele pelo sexo, pelos gostos, pelos valores ou pela natureza [...]”. Assim, podemos dizer que autor é uma pessoa real, enquanto que o narrador é uma pessoa “fictícia”, produto da imaginação do autor, identificando-se este com os demais personagens da história.

Em contrapartida, quando o narrador conta a história ele idealiza um tipo de leitor receptor, que segundo Jouve (op. cit.) é o *narratário*, “*leitor virtual*”. Ainda segundo o autor, ao contar algo, a depender do público que se deseja atingir, o narrador apropria-se de temas e de uma linguagem que venha a preencher as expectativas do leitor específico, o “leitor real”, sujeito que se apropria da obra que pode ser ou não, o *narratário* idealizado pelo autor.

Em relação a constituição da personagem feminina, ao longo dos anos esta transfigura-se em prol de sua identidade. Mesmo percebendo os perigos advindos de uma suposta “infração”, a mulher ficcionalizada aos poucos vai quebrando os dogmas marginalizados impostos ao sexo. Assim, a submissão cultural e universal das mulheres em relação aos homens vai ocupando um lugar nos debates educacionais e todos estes dilemas vão transparecendo na literatura.

Com essa revolução literária, apresenta-se no cenário mundial um enumerado de autores, dentre eles Clarice Lispector, que desconstroem nas literaturas essa visão pacifista da mulher criada pelo mundo androcêntrico. Daí Lajolo e Zilberman (1984, p. 158) mostrarem este novo cenário mundial como algo original, uma vez que rompe com a linearidade seguida há tanto tempo: “parece ter a intenção de colocar-se ao modelo informativo de perceber e dar significado ao mundo”. Deste modo, percebe-se que a intencionalidade desse tipo de literatura é justamente fazer com que o leitor use de todos os artifícios da leitura para esclarecer as contradições do mundo e, conseqüentemente, toda a complexidade das relações sociais e sexuais.

Lucas (1987), ao fazer o estudo das minorias na literatura nacional, cita a submissão feminina como pertencente a esse grupo, e ressalta o papel de Lispector para a conscientização dos direitos femininos na sociedade e para elas mesmas enquanto pertencentes a um gênero que fora por tanto tempo renegado. Afirma o autor:

No Brasil, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles abriram espaço à manifestação da consciência feminina. O estilo indireto livre, conquista da ficção moderna, praticada abundantemente por ambas, permite o afloramento freqüente dos desejos e intenções das personagens femininas.

À consciência morta da mulher, no romance passado, sucede a consciência viva das narrativas contemporâneas. (LUCAS, 1987, p. 36)

Seguindo o pensamento exposto por Lucas (1987), embora saibamos da existência de autoras femininas antes de Lispector, esta apresenta um diferencial, pois ao apresentar-se como uma “mulher que lê como uma mulher”. Mas precisamente ela vem a enquadrar-se no tipo de leitora apontado por Fetterley, entre outros citados por Culler (1997, p. 62), como aquela que diante de uma literatura produzida por homens vê-se atenta a uma indubitável crítica à tão celebrada

literatura produzida por uma cultura em que predominam valores masculinos, e “convida” a todos os intérpretes a realizar uma mudança de consciência em relação a sua verdadeira identidade. Dessa forma, os poucos em sua escrita a concepção de gênero se amplia para além das imposições feitas a homens e mulheres, como se fossem desígnios naturais, incluindo aqui as formas de construção social, culturais e lingüísticos.

Percebemos, pois, que “ler como uma mulher” é simplesmente realizar uma leitura desprovida de preconceitos, onde o leitor, mulher ou homem, questione as suposições literárias e políticas nas quais sua leitura tem se embasado para transmiti-las, seja explicitamente ou implicitamente em suas entrelinhas. Constatamos, enfim, que é necessário formar este tipo de leitor, pois o objetivo primordial da leitura não é simplesmente interpretar o mundo, mas transformá-lo pela mudança da consciência daqueles que o lêem criticamente.

Foi pensando nesse provocamento da percepção do leitor como parte essencial do romance que Lispector teceu a sua obra. Nela, os movimentos do espírito, os aspectos pessoais e sociais do ser humano, às vezes imperceptíveis e dolorosos na sua vida, passam a ter primazia, visto que a repercussão do real exterior se fará mais dentro da consciência e da subjetividade. Com tal estratégia narrativa, a intenção é fazer do leitor uma pessoa ativa realizando comentários sobre as descobertas psicológicas, sociais e estéticas vividas pelas personagens. Assim, a autora se apodera dos acontecimentos cotidianos, sobretudo os do Rio de Janeiro do século XX em que vivera grande parte de sua vida, e faz dessa cidade o endereço dos (des)encantos e da solidão sofrida pelas suas protagonistas.

Para Santos (1991), o discurso feminino presente nas artes tem como intuito reconhecer não somente as orientações acerca do conteúdo determinista de gênero presente nas sociedades, mas verificar as áreas de conflito que lutam contra as formas existentes. Dentre estas áreas, encontra-se a literatura, a qual surge no campo das artes e das práticas sociais como uma ruptura nacional e metodológica direcionada sobre o discurso que recai sobre o gênero. Deste modo é desvelada a escrita de Lispector. Afirma o autor:

Os discursos — masculinos e femininos — continuam a ser modelados miticamente; dispensar a imagem coletiva requer deslocar-se, ter espírito livre. Se as condições do saber dizem referir-se ao feminino o que é suave, delicado e belo, que se retomem e se

invertam tais forças, dando-lhes o sinal mais ativo [...]. É o que faz Clarice com sua crua doçura, com a abundância, com a lenta variação dos ácidos lançados sobre o mundo banal das coisas íntimas — a corrupção das ordens, dos sentidos, dos valores. Arte feminina, apaixonada, ativa. (SANTOS, 1991, p. 57):

Como a temática desse trabalho é voltada ao romance *A paixão segundo G.H.*, nos limitaremos a fazer uma análise da personagem que compõe esta narrativa, G.H. Para tal, observamos as implicâncias de suas ações narradas no decorrer de sua vida, na qual embora a personagem-narradora alegue a sua liberdade, aos poucos expõe a sua submissão, na medida em que opta por mostrar-se como bela e suave para um sistema determinista do qual tenta incessantemente fugir para tornar-se ativa na construção do seu próprio eu.

G.H. é descrita por ela mesma como sendo uma mulher financeiramente independente, sem maridos, sem filhos, enfim livre:

[...] eu não precisava do clímax ou da revolução ou de mais do que o pré-amor, que é tão mais feliz que amor. A promessa me bastava? Uma promessa me bastava.
Quem sabe essa atitude ou falta de atitude também tenha vindo de eu, nunca tendo tido marido ou filhos, não ter precisado, como se diz, manter ou quebrar grilhões: eu era continuamente livre. Ser continuamente livre também era ajudado pela minha natureza que é fácil: como e bebo e durmo fácil. E também, é claro, minha liberdade vinha de ser financeiramente independente. (PSGH, p. 29)

A protagonista se considerava uma pessoa livre e independente, pois tinha uma ideia da relação amorosa entre homem e mulher como algo alienante, mas nem sempre foi assim, como veremos no decorrer do texto. Dispondo de boas condições financeiras, vivia só em um apartamento luxuoso, e tudo o que era considerado belo pela sociedade era apossado pela mesma a fim de construir o seu falso prazer. Podemos observar essa constituição a partir do fragmento a seguir:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgariza, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez... Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombra 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. (PSGH, p. 30, *grifo do autor*)

A personagem se reconhecia como uma réplica da beleza de seu apartamento: elegante, bonita e encantadora. Com esse pensamento, a sua imagem se contrastava com a visualizada por ela em relação à cidade em que morava, o Rio de Janeiro, quando em um momento de deslumbramento enxerga os (des)encantos dessa urbe:

Uma cidade de ouro e pedra, o Rio de Janeiro, cujos habitantes ao sol eram seiscentos mil mendigos. O tesouro da cidade poderia estar numa brecha de cascalho. Mas qual delas? Aquela cidade estava precisando de um trabalho de cartografia.

Subindo com o olhar para cada vez mais longe, por elevações sempre mais escavadas, diante de mim jaziam gigantescos blocos de edifícios que formavam um desenho pesado, ainda não indicado no mapa. Continuei com o olhar, procurava no morro os restos de alguma muralha fortificada. Ao alcançar a colina, deixei os olhos circunvagarem pelo panorama. Mentalmente tracei um círculo, em torno das semi-ruínas favelas, e conheci que ali poderia ter outrora vivido uma cidade tão grande e límpida quanto Atena no seu apogeu, com meninos correndo entre mercadoria expostas nas ruas. (PSGH, p. 107-108)

A imagem da miséria, da desorganização das favelas da cidade do Rio de Janeiro da década de 60, o sofrimento de um povo e suas angústias são o oposto da vida dessa mulher. É importante lembrarmos que em 1960 esta cidade passou a ser a capital do país. Aliás, nessa década acontecem grandes revoluções no Brasil e no mundo: aumentam os protestos nos Estados Unidos e no mundo contra a Guerra do Vietnã, e aqui no Brasil, tem início à Ditadura Militar¹⁵. Além disso, vale lembrar, que neste período, o mundo vivia o auge da Guerra Fria.

Entretanto, apesar da aparente ordem que julgava estar a sua existência, na urbe do carnaval e do samba restavam muitos espaços para a solidão da personagem. Tudo na sua vida era observado até então pela protagonista-narradora como estando em harmonia, fugia, pois, do conturbado cotidiano do povo brasileiro desse período. Ela era uma mulher maravilhosa, e essa organização não causara

¹⁵ Este período que tem início em 1964 e vai até 1985 e caracteriza-se pela falta de democracia, supressão de direitos constitucionais, censura, perseguição política e repressão aos que eram contra o regime militar.

dor a ninguém, a não ser nela mesma quando percebeu a sua “cegueira” diante da realidade. Tinha sim uma vida de vazios e se dera conta disso após o desabamento da *caverna calcária subterrânea* que lhe trazia a descoberta de uma existência além da conhecida por aquela mulher identificada por G.H.

Por conseguinte, o símbolo *G.H.* ratifica a sua existência incompleta, pois se fazia bordada em lençóis e nas valises para que a protagonista não fugisse das leis, dos regulamentos e de tudo o que a tornava humana. Todos esses constructos favoreciam-lhe o contentamento em ser simplesmente G.H. Facilitava a passividade de pensar pouco sobre o que realmente era e como havia se formado. Dessa forma, a patroa visualizava somente uma falsa beleza do moralismo que convivia. Como ela afirma: “E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me”. (PSGH, p. 25)

Ali, após a sua desestruturação humana, fumando e observando as suas fotografias, portanto enxergando sua imagem passiva ao longo de sua trajetória inautêntica, G.H. é capaz de perceber o quão inexpressiva era a sua vida. Essa descoberta é proporcionada através da observação atenta sobre as imagens da sua face, mais especificamente do seu olhar indizível presente nos retratos. Ela era a escultora que se deixara esculpir pelos outros: “Eu era a imagem do que eu não era” (PSGH, p. 31). Consagrava, pois, uma vida de *freira* que a dificultava de fazer uso do “proibido”.

Observando as características apontadas pela escultora como sendo pertencentes a ela, podemos dizer, baseando-se em Morgado (1986), que esta mulher viveu acreditando em um falso mito da liberdade feminina. Constata a autora:

Mas o que é liberdade? Apenas a ausência da pressão externa ou a presença de alguma coisa, sentimento, necessidade — o quê?

[...]

Conforme o grau em que o indivíduo, falando figuradamente, ainda não cortou o cordão umbilical que o prende ao mundo exterior, ele não é totalmente livre — “estes vínculos, porém dão-lhe segurança e a sensação de pertencer a algum lugar e a ele estar radicado”. (MORGADO, 1986, p. 35-36, *grifo da autora*)

Compreendemos, a partir de Morgado (1986), que embora assegure sentir-se segura e satisfeita em sua posição de submissão no início da narrativa, o preço desta segurança foi a renúncia de sua força e da integridade do seu eu. Dessa forma, a liberdade acreditada por G.H. no seu pré-clímax é algo extremamente relativo

na sociedade em que convive, pois de alguma forma estava prisioneira em um sistema de valores, convenções e preconceitos. Embora não tivesse consciência, desde o início de sua vida fora ensinada a ser mulher e isso lhe bastava, por isso não questionava:

[...] não pertencesse eu por dinheiro e por cultura à classe a que pertença, e teria normalmente tido o *emprego de arrumadeira* numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar. Arrumar é achar a melhor forma. Tivesse eu sido empregada-arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amadorismo de esculturas; se com minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar a forma. (PSGH, p. 33, *grifo nosso*)

A partir da citação acima, percebemos que a personagem de Lispector possuía uma condição social considerada estável, e isso a fazia sentir-se melhor que os outros que convivia. A superioridade apresentada no romance vai além da de classe, ela transpassa o econômico, e chega às diferenças transpostas culturalmente aos gêneros. Ela acreditava que ser livre era somente o fato de ela poder sair e morar sozinha, viajar, frequentar restaurantes, bailes noturnos, receber visitas em seu apartamento sem dar satisfações, bem como não ter laços matrimoniais nem afetivos com quem quer que seja. Todavia, como vemos a partir do fragmento exposto, ela fora criada para ser mulher, teria que ter profissões femininas: “sem urgência tinha o prazer de ser feminina, ser feminina também me foi um dom. Tive a facilidade dos dons, e não o espanto das vocações — é isso?” (PSGH, p. 29). Até então, ela não tinha noção do quanto fora “violentada” pelas imposições dos papéis sociais:

Ajo como o que se chama de pessoa realizada. Ter feito esculturas durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com que os outros me situassem: a mim se referem como alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido amadorismo. *Para uma mulher essa reputação é socialmente muito*, e situou-me, tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre mulher e homem. O que me deixava muito mais livre para ser mulher, já que eu não me ocupava formalmente em sê-lo. (PSGH, p. 26, *grifo nosso*)

A escultora aos poucos nos revela que no decorrer da História o lugar dado culturalmente ao sexo masculino foi superior ao feminino. O modelo de mundo

falocrático é sutilmente sugerido e imposto pelas sociedades. O sexo masculino realiza ações que exigem força, enquanto o feminino dedica-se a socialização dos filhos e manutenção do lar. Não fora diferente com G.H., apesar da mesma ter alcançado a sua independência econômica e um *status* na sociedade, o que a fazia sentir-se “muito mais livre” do que as mulheres que dependiam do marido para sobreviver, ela consentia e afirmava que fora “treinada”, embora fugisse dessa “pregação” adiando, ou até mesmo anulando, as experiências do casamento e do amor que a cultura define como essenciais para a auto-realização feminina. Como qualquer outra mulher que se torna vítima do mundo androcêntrico, G.H. exerce os papéis sociais destinados aos seres do sexo feminino: “se não fosse escultora, seria arrumadeira, empregada”.

Segundo Brandão (1991) as personagens femininas em *Lispector* apresentam três características que mantêm uma relação de interdependência entre si e com o mundo falocêntrico. Aborda a autora:

As mulheres-personagens de Clarice e sua relação com as três funções femininas privilegiadas pela cultura aparecem nos textos e põem em questão as construções imaginárias que se fazem sobre a mulher. Mãe, esposa e filha: esses fantasmas habitam os textos tradicionais, circulam e mascaram justamente sua monstruosidade de coisa inacessível, na medida de sua grandiosidade, de sua perfeição. (BRANDÃO, 1991, p. 101)

A partir de Brandão (1991), percebemos que a concepção de gênero está imbricada em conceitos como identidade, papel e relação entre sexos. Trata-se, portanto, de uma idéia androcêntrica imposta sobre um corpo sexuado. Esta definição, nesta perspectiva, é constituída por estereótipos culturais que demarcam as formas de ser e viver de homens e mulheres, ou seja, é fundamentado nas diferenças genitais femininas e masculinas que os transcendem, e contra esse olhar estereotipado as personagens de *Lispector* se voltam e indagam a falsa ordem de um mundo estável que molda a sua identidade.

Tomando como base Scott (1991), definimos como gênero uma cadeia de elementos provenientes das relações sociais baseadas nas distinções atribuídas aos sexos. Assim, sobre a diferença biológica, o meio cultural imprimiu significados na vida da personagem analisada como sendo um dom de mulher, e isso a gratifica. No entanto, Scott (1991), afirma:

[...] o gênero é igualmente utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. O seu uso rejeita explicitamente as justificativas biológicas como aquelas que encontram um denominador comum para as várias formas de subordinação no fato de que as mulheres têm filhos e que os homens têm força muscular superior [...] o Gênero é uma categoria social imposta sobre um corpo. (SCOTT, 1991, p. 4),

Ainda segundo o pensamento exposto por Scott (1991), o gênero, questão fundamental da identidade dos indivíduos, envolve maneiras distintas de comportamento de mulheres e homens baseadas em uma construção histórico-cultural. Como aspectos determinantes, cabe a mulher, segundo os preceitos socialmente estabelecidos para o seu sexo, assumir com eficiência um papel de mãe dedicada aos afazeres do lar e preocupada com o bem-estar da família, enfim uma pessoa amorosa e incansável.

G.H. reconhece o seu dom para os afazeres domésticos e se culpa por ter cometido um aborto, devido à criança que carregava no ventre ser fruto de relacionamento desfeito. Esse momento é narrado pela personagem quando ela esmaga a barata, a matéria viva, como ela a denomina:

Lembrei-me de mim mesma andando pelas ruas ao saber que faria o aborto, doutor, eu que de filho só conhecia e só conheceria que ia fazer o aborto. Mas *eu pelo menos estava conhecendo a gravidez*. Pelas ruas sentia dentro de mim o filho que ainda não se mexia, enquanto parava olhando nas vitrines os manequins de cera sorridente. E quando entrara no restaurante e comera, os poros de um filho devoravam como uma boca de peixe à espera. (PSGH, p. 91, *grifo nosso*)

A liberdade que a personagem demonstra transparecer no início de sua odisséia aos poucos vai sendo desmitificada. Ela, como a maioria das mulheres, fora formada por valores falocêntricos e preparada para a maternidade. Como percebemos, esta se apropriou do mito da mãe amorosa e dedicada, concepção ilegítima e aprisionante, uma vez que fora a sociedade quem pregou essa ideia de que todas as mulheres teriam o dom de ser mãe, por isso se culpa infinitamente por ter rejeitado a esse dom, mas ao mesmo tempo alegre-se só em saber que *pelo menos estava conhecendo a gravidez* (PSGH, p. 92). E prossegue:

Quando chegara a noite, eu ficara resolvendo sobre o aborto resolvido, deitada na cama com os meus milhares de olhos facetados espiando o escuro, com os lábios enegrecidos de respirar, sem pensar, sem pensar, resolvendo, resolvendo: naquelas noites toda eu aos poucos enegrecia de meu próprio planctum assim como a matéria da barata amarelecida, e meu gradual enegrecimento marcava o tempo passando; e tudo isso seria amor pelo filho? (PSGH, p. 92)

Lispector mostra a fragilidade do ser feminino em busca de sua liberdade e a ferocidade da solidão enfrentada por este. G.H. é um exemplo de personagem lispectoriano que se culpa por fugir dos “moldes” considerados pela sociedade como basilares na feminilidade. Como afirma Brandão (1991):

O lugar tradicional da mãe no imaginário ocidental é herdeiro da Virgem Maria, inaugura-se num campo sagrado, fundador de todo um discurso que leva a função materna aos píncaros da glória. Glória, aliás, posta nos limites sacrossantos dos monumentos, dos relicários, dos nichos das estátuas, como figura, imagem, paradigma. Aí se coloca a mulher estranha que se presta à fala sedutora da cultura patriarcal e aí constrói seu silêncio, no mutismo necessário para as elaborações dos castelos do imaginário [...] Imaginária é toda a construção idealizada da mãe, como imaginária e encarceradora é toda construção grandiosa que se prefere à mediana realidade de cada dia, com seus reveses e suas breves alegrias. (BRANDÃO, 1991, p. 102)

A figura da mulher como mãe é proveniente de uma imagem que veio de fora pra dentro e “prende-se” ao eu feminino. No caso de G.H., ela expõe a questão da maternidade, tão nua e sem aura na sua estranheza e solidão, e põe em causa a representação da maternidade e do amor já cristalizados. Isola-se e traz consigo o sentimento de culpa quando foge dos padrões por ter cometido um aborto, negando-se a “função” reprodutora, a mulher dessa narrativa sente-se pecaminosa. Esse sentimento surge porque ela vê a si a partir da tradição.

Freud (1930/1980) classifica esse sentimento de culpa manifestado pelo ser humano como proveniente de vários fatores, como veremos a seguir:

Inicialmente, se perguntarmos como uma pessoa vem a ter sentimento de culpa, chegaremos a uma resposta indiscutível: uma pessoa sente-se culpada (os devotos diriam ‘pecadora’) quando fez algo que sabe ser ‘mau’. Reparamos, porém, em quão pouco essa resposta nos diz. Talvez, após certa hesitação, acrescentemos que, mesmo quando a pessoa não fez realmente uma coisa má, mas apenas identificou em si uma intenção de fazê-la, ela pode encarar-

se como culpada. Surge então a questão de saber por que a intenção é considerada equivalente ao ato. Ambos os casos, contudo, pressupõem que já se tenha reconhecido que o que é mau é repreensível, é algo que não deve ser feito. (FREUD, 1930/ 1980, p. 36)

Podemos afirmar a partir do fragmento referido, que os meios de civilização teem como um de seus objetivos o enraizamento de um sentimento de culpa alheio ao homem, mas que se incorpora com todas as suas forças em sua personalidade, tornando o desejo de agressão presente no ego um sentimento inofensivo. A tensão entre superego e o ego, apresentada por Freud (1930/1980), nós chamamos de sentimento de culpa e esta se expressa como uma necessidade de punição. A frustração de não ter se tornado mãe apavora G.H. Essa dor é comparada ao sofrimento que a mesma sente no momento de sua desumanização. Afinal, perder-se do mundo moral para G.H. era um achar muito perigoso, pois além de tudo terá que percorrer sozinha um longo caminho que fora marcado sempre pela presença de uma multidão:

Sei que se eu abandonar o que foi uma vida toda organizada pela esperança, sei que abandonar tudo isso — em prol dessa coisa mais ampla que é estar vivo — abandonar tudo isso dói como separar-se de um filho ainda não nascido. A esperança é um filho ainda não nascido, só prometido, e isso machuca. (PSGH, p. 147)

Como percebemos, em G.H. se estabelece o sentimento de culpa fervoroso após o aborto considerado pecaminoso pela mesma. Ela descreve essa ação *má* e isso a faz comparar-se a uma assassina. A partir de então, instaura-se em seu ser uma imensa solidão improdutiva. Nesse momento de sofrimento, se fecha em seu eu.

Contudo, depois de muito sofrimento, a mulher opta por sentir o gosto da identidade das coisas, a ter um contato maior com a solidão necessária para o seu próprio desenvolvimento e percebe que a multidão que a acompanhou não a impediu de sentir-se solitária. Aliás, foi uma maior necessidade de um momento a sós, que a fez repensar a sua vida vazia, reorganizar os seus planos e adequar os seus projetos a uma nova realidade.

A solidão, segundo Klein (1991), é sentimento intenso, complexo e, muitas vezes, contraditório, visto que representa a distância entre o mundo e o eu, ao mesmo tempo em que apresenta a necessidade social de integração. De acordo

com a autora, pessoas solitárias são desconfiadas, acreditam que tem pouco controle sobre os acontecimentos sociais, não tem confiança em si, vivenciam a afetividade negativamente e, geralmente, são descontentes com suas relações afetivas.

As personagens de Lispector desejam relacionamentos mais significativos, que as resgatem de uma vida sem sentido. Embora não estejamos na mesma temporalidade do romance estudado, uma vez que estamos já no século XXI, enquanto que a narrativa aconteceu no século passado, à carência da mulher relatada na obra em questão reflete um campo afetivo empobrecido presente na sociedade contemporânea do *fast food*, conforme Harvey (1992), daí a importância da obra de Lispector, pois ela ultrapassa as barreiras do passado e descreve a nossa atualidade com tamanha perfeição, é, pois, atemporal. Na atualidade, o tempo é reduzido, inclusive para as relações interpessoais, por isso estas se tornam cada vez menos presentes e são classificadas por muitos na nossa época como “ficar”.

Para Sá (2004), as personagens femininas de Lispector tem no início das narrações uma visão simplista dos relacionamentos entre homem e mulher e, a partir disso, se instaura uma carência em que um sexo não pode viver sem o outro. Afirma a crítica: “a revelação do Amor é a revelação de uma carência”. (SÁ, 2004, p. 141)

Vejamos como G.H. demonstra a sua carência em relação ao sentimento direcionado ao homem amado:

Tu eras a pessoa mais antiga que eu jamais conheci. *Eras a monotonia de meu amor eterno, e eu não sabia.* Eu tinha por ti o tédio que sinto nos feriados. O que era? Era como a água escorrendo numa fonte de pedra, e os anos demarcados na lisura da pedra, o musgo entreaberto pelo fio d’água correndo, e a nuvem no alto, e o homem amado repousando, e o amor parado, era feriado, e o silêncio no vôo dos mosquitos. E o presente disponível. E minha libertação lentamente entediada, a fartura, a fartura do corpo que não pede e não precisa. (PSGH, p. 155, *grifo nosso*)

Os significados do que seja o amor foram difundidos socialmente e neles a personagem se espelhou, sente-se forçada a compartilhar desses códigos ilusoriamente tentando fugir da solidão e incompletude. Responder a determinadas normas vem ao encontro do desejo social, mesmo que não crie vínculos significativos. Nesse fragmento, G.H. acredita que precisa do homem para ser a

mulher feliz, entretanto, aos poucos desvenda que essa relação, o *amor parado*, era algo alienante:

Eu não sabia ver que aquilo era amor delicado. E me parecia o tédio. Era na verdade o tédio. Era uma procura de alguém para brincar, o desejo de aprofundar o ar, de entrar em contato mais profundo com o ar, o ar que não é para ser aprofundado, que foi destinado a ficar mesmo suspenso. (PSGH, p. 155-156)

Toda essa construção social dá à narradora-personagem uma falsa estabilidade, pois durante todo o tempo preserva a aceitação passiva da moralidade castradora infiltrada pela sociedade patriarcal na sua personalidade; ela se reconhece como frágil e dependente da superioridade dos homens na sua visão resumida do amor:

Mas a noite caindo. E eu não suportava a transformação lenta de algo que lentamente se transformava no mesmo algo, apenas acrescentado de mais uma gota idêntica de tempo. Lembro-me que eu te disse:

— Estou com um pouquinho de enjôo de estômago — disse eu respirando com alguma saciedade.

— Que faremos hoje de noite?

— Nada — respondeste tão mais sábio que eu —, nada, é feriado — disse o homem que era delicado com as coisas e com o tempo. (PSGH, p. 156)

A busca do aproximar-se do homem amado era para G.H., na verdade, fruto da solidão aterrorizadora, por isso ao querer ser uma mulher acompanhada, ela nega a sua autenticidade. Todavia, aos poucos, a mulher percebe que está envolta no horror que a faz perder a própria identidade em uma relação amorosa tediante, pois esse homem não a completava. Mesmo com essa descoberta, insistia em dar continuidade a essa fatigante convivência. Isso criava na personagem um círculo vicioso entre a solidão que amedronta e a busca do amor que causava sofrimento. Nessas situações, o relacionamento amoroso ao invés de ser um anseio pessoal de encontro tornava-se mais uma resposta às expectativas sociais:

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

Mas tudo isso era fino demais para a minha pata humana. E eu, eu queria a beleza. (PSGH, p. 156)

Como vemos, há momentos em que G.H. sente que não existe e não vive para si. Aqui a mulher apresentada enfrenta um longo período convivendo com imposições androcêntricas reforçadas pelas relações que estabelece com seu amante, amado, colegas e vizinhos. Isso impede a sua construção enquanto sujeito autônomo e capaz de refletir sobre suas ações; de se auto-respeitar e mobilizar-se para respeitar o outro. Assim, tanto na busca da identidade quanto na procura de um amor, ela sente-se só e, ao se deparar com a solidão angustiante, indaga-se sobre o seu eu.

Se esse sentimento destrutivo torna o ser humano vulnerável, frágil e dependente, vemos que, no início da narrativa, a personagem não demonstra contato real com o outro, pois a relação consigo mesma não se realiza. Não há um contorno que dê forma à G.H. Deste modo, as relações estabelecidas contribuem para o fortalecimento da monotonia que a personagem experimenta. Com esse pano de fundo, Lispector busca entender a identidade da mulher trazendo para os seus leitores o questionamento do papel desempenhado pelo sexo feminino ao longo dos anos na sociedade.

Morgado (1986) nos dá esclarecimentos de vários tipos de solidão que podem existir na vida do ser humano. Cita a autora:

HÁ VÁRIOS tipos de solidão: Há a solidão necessária aos estudiosos, aos sábios, aos místicos, que dela exauriram seus conhecimentos ou a energia necessária para seu próprio desenvolvimento. Há a solidão pela contingência de simplesmente estar sozinho, momentaneamente ou não, voluntariamente ou não. Há as solidões dos prisioneiros, dos desterrados, dos doentes em isolamento. Há solidões produtivas e solidões improdutivas, assim como há pessoas que necessitam de solidão e há pessoas que não sabem ficar a sós nem por momentos. (MORGADO, 1986, p. 77, *grifo da autora*)

G.H. fazia do sentimento de solidão um monstro que a aterrorizava, a tinha como algo improdutivo, conforme Morgado (1986). Não sabia ficar a sós, por isso criava um interlocutor imaginário para acompanhá-la na transmissão dos fatos ocorridos no dia anterior. Entretanto, a sua solidão desagregadora juntamente com sua necessidade de afeto se resolve, ou se mascara, através de seus

relacionamentos interpessoais. Nesse ínterim, a classe que ocupa passa a ser o seu refúgio, bem como a sua cultura, seus níveis de expectativa e sua profissão, afinal, para que fosse aceita e admirada por todos, era preciso que nenhum vizinho a “associasse a um gesto proibido pela portaria do edifício” (PSGH, p. 36).

Apesar da ausência maternal, da subnutrição afetiva e da sexualidade aparentemente satisfeita, G.H. admite que usara muitas vezes um véu ao invés de máscaras para que assim pudesse expor sua necessidade de se mostrar frágil. Tal artifício é justificado pelo medo de ariscar-se a expor o seu lado feio. Então, refere-se a seu leitor implícito:

Não me abandones nesta hora, não me deixes tomar sozinha esta decisão já tomada. Tive, sim, tive ainda o desejo de me *refugiar na minha própria fragilidade* e no *argumento astucioso*, embora verdadeiro, de que meus ombros eram os de uma mulher, fracos e finos. *Sempre que eu havia precisado, eu me escusara com o argumento de ser mulher.* (PSGH, p. 97, *grifos nossos*)

O receio em ser ela mesma fizera da personagem uma criatura oportunista e ao mesmo tempo sexista, escondendo-se atrás de uma máscara reduzida a um estereótipo de fragilidade do sexo feminino. Ela era “liberta”, mas preferia nos momentos convenientes se apossar da falsa humanização que vivera até então. Por isso, opta pela renúncia de sua individualidade que tem início com a abdicação de seu nome, passando, pois, a ser referida na narrativa somente como G.H., e assim é cobrada a se apresentar. Como ela ressalta: “Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim” (PSGH, p. 174). Assim, recusa a verdade por muito tempo:

[...] Foi preciso a barata me doer tanto como se me arrancassem as unhas — e então *não suportei mais a tortura e confessei*, e estou deletando. Não suportei mais estou confessando que já sabia de uma verdade que nunca teve utilidade e aplicação, e que eu teria medo de aplicar, pois não sou adulta bastante para saber usar uma verdade sem me destruir. (PSGH, p. 114, *grifo nosso*)

A escultora antes da *descoberta do império*, como ela o classifica, advindo após o encontro com a barata, mantinha uma vida caracterizada por falsas alegrias e sentimentos inúteis. Seus sentimentos humanos eram utilitários, afirma a personagem. Ela fora incentivada a ver e se entrega à tentação, ao proibido. O

reconhecimento dessa vida que ela tinha humanizado demais lhe trazia o medo. Saber que “o mundo não era humano”, e de que nós não somos humanos, era apavorante. Afinal, como anuncia sobre si mesma: “G.H. era uma mulher que vivia bem, vivia bem, vivia na superfície das areias do mundo, e as areias nunca haviam derrocado de debaixo de seus pés [...] e então tudo era firme e compacto (PSGH, p. 68).

Esse crime contra o vivo cometido no momento em que se nega a ter o filho desejado é repetido no momento que G.H. esmaga a barata, todavia, ao contrário, essa morte a faz desconfigurar o mundo com suas leis e falsas emoções. Mundo “encoberto” por uma civilização que a ajudara a negar o que via:

— Mãe, matei uma vida, e não há braços que recebam agora e na hora do nosso deserto, amém. Mãe, tudo agora tornou-se de ouro duro. Interrompi uma coisa organizada, mãe, e 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. (PSGH, p. 94)

Na medida em que vai se conhecendo, seu olhar volta para si mesma. Ela descobre novas referências que a aproximam de seu eu. Então, se dá conta da extrema miséria da transcendência em que vive, pois era presa a realidade corriqueira e a insipidez da vida cotidiana. Com tal percepção, dá adeus ao mundo concebido somente pela beleza e por falsas alegrias. Essa nova construção advinda de uma tensão psicológica a faz romper as grades que a aprisiona. Contudo, ainda que Lispector não conceda à sua personagem a sua senda de plenitude, o encontro com a sua própria identidade, ou libertação, a protagonista deixa nascer em si este desejo:

[...] Pois, mais do que um astro, eu quero a raiz grossa e preta dos astros, quero a fonte que sempre pareceu suja, e é suja, e que é sempre incompreensível.
É com dor que dou adeus mesmo à beleza de uma criança – quero o adulto que é mais primitivo e feio e mais seco e mais difícil, e que se tornou uma criança-semente que não se quebra com os dentes. (PSGH, p. 157)

Então, com a sua despersonalização, a mulher tira de si o sentimento de culpa advindo de suas ações humanas e dos “crimes” que cometera. No seu mundo não há mais espaços para lágrimas, nem para as lembranças inúteis do homem

amado. Sentimentos humanos, nem eles, nem o sexo não passam para a escultora de uma realização inocente e sem pecado:

O inferno pelo qual eu passara — como te dizer? — fora o inferno que vem do amor. Ah, as pessoas põem a idéia de pecado em sexo. Mas como é inocente e infantil esse pecado. O inferno mesmo é o amor. Amor é a experiência de um perigo de pecado maior — é a experiência da lama e da degradação e da alegria pior. Sexo é o susto de uma criança. Mas como falarei para mim mesma do amor que eu agora sabia? (PSGH, p. 133)

O sexo era algo de duração curta, o amor sim, para a personagem era algo perigoso. Esse sentimento era o inferno. Esse amor era algo que levava o ser humano a uma prisão. Conforme Sá (2004),

O amor, na ficção de Clarice, é uma realidade questionante não como expansão de emoção e sentimento; mas contida, retesada. Do amor é a glória; mas do amor, o tédio, a rotina, o cotidiano, são o caruncho. G.H., quando descobriu no neutro o núcleo da vida, pode visualizar, no tédio, a marca autêntica do amor. (SÁ, 2004, p. 175)

Foi preciso que G.H. percorresse todo o “espinhoso” caminho da *paixão* para, enfim, chegar a essa conclusão da carência que é instaurada pelo amor, pois, até o seu encontro com a barata no quarto de Janair, a patroa estava retida em um mundo reduzido e rígido. Nessa concepção, a narrativa de Lispector nos concede uma visão crítica da repressão cultural acolhida implicitamente pelas mulheres que lutam pela capacidade de se expressar e agir livremente. A autora proporciona uma análise para que esses seres do sexo feminino possam viver em harmonia com a solidão e construam a sua própria identidade.

Segundo Helena (1991), o desejo de liberdade e expressão manifestado pela mulher é uma característica reluzente na obra de Lispector. Vejamos como ela visualiza a capacidade com que a autora expõe e critica o suporte ideológico das representações de sexo e gênero impostos pelo sistema:

[...] repete estrategicamente imagens de mulheres e homens projetadas pelo modelo social do patriarcalismo [...] Essa técnica força o leitor a questionar de que modo o senso-comum determina o que significa ser homem e mulher, marido e esposa. Agindo como se estivesse “empilhando” imagens, o texto desmantela a suposta inocência das imagens projetadas, assim permitindo que se questionem as interpretações de que existiriam, como essências

prévias, naturais e imutáveis, um gênero feminino e outro masculino. Essências que determinam, a priori, como deve ser o comportamento sexual, social e emocional de homens e mulheres, maridos e esposa. (HELENA, 1991, p. 36)

A partir de Helena (1991), podemos verificar que a obra da autora tem como foco a representação da interdição do desejo e do prazer para a figura feminina, pois o sistema de gênero, com todas as suas imposições deterministas caracterizadas pela repressão, constrói culturalmente “verdades”, as fazendo serem acolhidas e sentidas como “naturais”, e, conseqüentemente, criando uma “falsa” igualdade entre gênero, sexo e sexualidade.

Lispector, publicando no Brasil o romance *A paixão segundo G.H.*, tomando como modelo uma mulher da alta sociedade fluminense que, aos poucos, questiona o papel atribuído a mulher no Brasil e critica as trocas simbólicas que correlacionam o gênero a conteúdos culturais que privam o ser de exercer a sua verdadeira identidade. Este conjunto de valores estabelece “um sistema de sexo e de gênero que estipula posições sociais e significados emocionais ao representar o “feminino”, o “masculino”, o “sujeito” e a “subjetividade” como identidades estáveis e universais”. (HELENA, 1991, p. 36). Assim, a ficção de Lispector proporciona ao leitor uma leitura crítica do suporte ideológico dessas representações.

Concluimos que as personagens femininas de Lispector são seres que retidos em seus espaços interiores, quase sempre limitadas às estreitas dimensões de um quarto ou de uma casa, como é o caso de nossa personagem analisada, buscam intensamente romper os laços com uma vida de vazios e de solidão destruidora que se intensificam através de um momento súbito e conflituoso. No caso de G.H., essa “erupção” se dá através do confronto com a barata.

No próximo capítulo mostramos como se dá essa relação de confronto entre a personagem e o ser inumano, momento esse que simboliza o clímax da narrativa, mais conhecido como epifania.

3 MOMENTOS SOLITÁRIOS E EPIFANIA

As críticas iniciais lançadas sobre as narrativas de Lispector decorreram do seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, em 1943. Três críticos em especial detiveram-se na leitura do romance para analisar a inauguração da autora na literatura brasileira: Antonio Candido, Sérgio Milliet e Álvaro Lins. Segundo Santiago (2004), os ensaios desses teóricos, lidos na atualidade, documentam e denunciam uma espécie de desnorteamento de pressupostos críticos que enfatizam um certo grau de dificuldade na forma como eram recebidos os textos da escritora.

O estudo de Antonio Candido (1970) observava no estilo e expressão de Lispector uma capacidade de fazer da linguagem um instrumento de pesquisa e descoberta. Para o crítico, a autora ao redescobrir o cotidiano, expressava através de sua narrativa um novo quadro da rotina; criando novas imagens, novos torneios e associações diferentes das comuns e mais fundamentalmente sentidas pelos homens.

Milliet (1981) constata no romance de estreia qualidades que posteriormente serão reconhecidas e reforçadas na opinião de críticos das mais variadas filiações. O crítico deixa transparecer a “alegria da descoberta” da jovem escritora, cuja narrativa o “enche de satisfação”, denuncia, pois, um certo enfado frente ao exercício da crítica. Para ele, ao ler isoladamente um único trecho do romance já é possível visualizar o “estilo nu” da escritora que é marcado por traços de “sobriedade” e “riqueza psicológica”.

Focando especialmente em uma única personagem, Lispector escreveu *Perto do coração selvagem* utilizando a técnica simultânea de capítulos desordenadamente ajeitados. Agindo dessa forma, se apropria de uma linguagem fácil e ao mesmo tempo poética, inédita e ousada, caracterizada pela “adjetivação segura e aguda” e pela originalidade e fortaleza do pensamento e estilo que se manifesta numa “harmonia preciosa e precisa entre a expressão e o fundo”. Assim, ainda de acordo com Milliet (1981), através desse livro chegava até nós leitores uma séria tentativa de “romance introspectivo”.

Lins (1963), por sua vez, inaugura uma corrente crítica sobre Lispector que se enraizou com o tempo e ganha adeptos até hoje: a que filia a obra da escritora como exemplo de ficção “feminina”. De acordo com o crítico, no primeiro romance da

autora prevalece a personalidade singular e narcísica de uma escritora “estranha, solitária e inadaptada”, por isso a obra se constitui como a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico dentro do espírito e da técnica de James Joyce e Virginia Woolf.

Nunes (1973 *apud* Sá 1993, p. 166) também associa a ficção de Lispector ao “realismo psicológico chocante” de Joyce e à “atmosfera e sondagem introspectiva” de Virginia Woolf. Aponta na narrativa lispectoriana processos comuns aos dois autores estrangeiros, como por exemplo, a estrutura romanesca ordenada a partir de uma “rede de pequenos incidentes separados”, a utilização estilística do monólogo interior, a prática da digressão narrativa, a quebra da ordem causal exterior e a consciência individual como centro de apreensão da realidade (forma monocêntrica). Conforme Lucchesi (1987, p. 48), os autores apresentam concomitantemente a ideia de epifania, do fluxo de consciência e da observação da cena. Dessa forma, criam narrativas que unem o existencial ao social, fazendo com que os leitores tenham acesso a um novo nível de percepção estilística ficcional, no caso, entre as relações humanas e próprias.

Nunes (1973 *apud* Sá, 1993) separa definitivamente a ficção de Lispector dos romances psicológicos que visam à análise de caracteres e à fixação de tipos, reconhecendo-lhe uma coloração metafísica que a aproxima do existencialismo sartreano, aproximação esta muito contestada pela própria Lispector. Gotlib (1995), referindo-se ao modo como a autora visualizava as interpretações feitas por Nunes a seu respeito, expõe a seguinte declaração da autora:

[...] ele me esclarece muito sobre mim mesma. Eu aprendo sobre o que escrevi: Benedito Nunes disse que *A paixão segundo G.H.* tinha a náusea sartreana, especialmente à cena da barata. Não é bem isso. É uma náusea que a gente sente diante de uma coisa viva demais. (GOTLIB, 1995, p. 358)

Nunes (1995) enfatiza essa afirmação proferida por Lispector. Para ele a escritora almeja alcançar a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa, expressando a dramaticidade do contato do homem com sua linguagem e assumindo o reflexo desse drama na criação artística. Dessa forma, o seu pensamento referente a obra da escritora encontrar-se com o de Lins (1963):

Sendo a parte mais brilhante e vistosa [...] o seu estilo, também representa, por outro lado, um reagente de franquezas, traições e impossibilidades. Produz em geral resultados positivos quando está a exprimir sensações espontâneas, enquanto se revela insuficientemente ou impotente quando chamado a transmitir as operações de análise psicológicas em profundidade. É que há no estilo da Sra. Clarice Lispector uma excessiva exuberância verbal, com uma inflação de adjetivos da frente e nas costas dos substantivos, com o gosto da palavra pela palavra a gerar um verdadeiro verbalismo. (LINS, 1963, p. 193-193 *apud* HOHLFELDT, 1988, p. 139)

Essa originalidade da autora em transformar a realidade através da vida angustiante descoberta pelas suas personagens faz com que estudiosos se envolvam na sua obra tentando traçar um levantamento sistemático e cronológico sobre a mesma. Dentre esses, Sá (1993) merece um destaque, pois esta teórica se utiliza do conceito exegético para explicar a transfiguração que os acontecimentos cotidianos sofrem nos textos de Lispector e sua transmutação em meios para uma “efetiva descoberta do real”.

Na obra da escritora, com base em Sá (1993), há a existência de um conflito gerado pela ruptura entre a ordem interna e externa, ocasionando o desequilíbrio da protagonista. Aos poucos, as suas personagens vão desvendando um “falso si mesmo”. As coisas vão perdendo a razão de ser, geram a insegurança, o medo, a angústia e a solidão. Ao mesmo tempo, uma revelação de ruptura se instaura no eu, entretanto, este ser se debate entre o desejo de afirmar a própria autenticidade e a impossibilidade de fazê-lo no contexto em que se vive.

Curi (2001, p. 38), citando Nietzsche, destaca que “[...] um pensador sempre atira uma flecha, como no vazio, e um outro pensador a recolhe, para enviá-la numa outra direção”, e acrescenta que Lispector transforma, cria em potência aquilo que do pensamento exterior lhe atinge interiormente. Desta forma, na sua narrativa a linguagem literária é utilizada como diferença, sentida como uma construção a oscilar entre a instauração do estranho e o retorno ao familiar.

Nos contos e romances de Lispector, a epifania aparece não apenas como motivo, mas como técnica, procedimento construído em linguagem; posto em relevo e alcançando o limite entre o dizível e o indizível. Tais acontecimentos prosaicos tornam-se momentos insustentáveis de tensão, possibilitando ao texto ricos contornos metafísicos de uma realidade complexa, porém, perceptível aos sentidos. Sá (1993, p. 199) ainda acrescenta que os momentos epifânicos presentes na obra

da autora “não são necessariamente transfigurações do banal em beleza. Muitas vezes, como marca sensível da epifania crítica, surge o enjôo, a náusea. A transfiguração não é radiosa, mas se faz no sentido do mole, do engorduramento e demoníaco”.

Lispector, em suas várias narrativas, expressa o sentimento de culpa quando suas personagens, reflexos de sua existência e anulados pelo cotidiano, são jogadas no furacão da visão epifânica, para que possam ter uma imagem ilimitada das possibilidades de sua vida, das faltas que cometeram, dos momentos que não viveram, da solidão aterrorizadora e desequilibrante que se concentra no seu cotidiano. O estranhamento das personagens advém da constatação de que a rotina não condiz com a real existência humana. Na epifania, o cotidiano é observado como pobreza de vida. A existência é anulada diante dos padrões sociais, éticos e morais criados pelo sistema dominante.

Pensando nesta problemática manifestada pelas personagens, mais recentemente, em *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, Sá (2004) dedicou-se a analisar os procedimentos paródicos concretizados nas “epifanias irônicas ou negativas” que denunciam o desgaste do signo como legítimo portador de significação tão utilizado pela autora. A Epifania consagra, assim, dois pólos centrais para a compreensão de um estilo singular em que o belo e o feio, o desejado e asqueroso, a alegria e a tristeza, o doce e o amargo, o alto e o baixo tem igual lugar e relevância.

Sant'Anna (1990), pensando nessa abordagem que se repete exaustivamente na obra da autora, também se debruçou por observá-la e esclarecê-la. Segundo o crítico, a epifania em Lispector é usada como relato de uma experiência que a priori se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada novidade. O autor tenta definir esse fenômeno pelo termo “revelação” que resulta num momento de êxtase em que se percebe uma “realidade atordoante”: Vejamos como ele se refere ao modo como a autora usa o sentido da epifania:

Em Lispector o sentido de epifania se perfaz em todos os níveis; a revelação é o que autenticamente se narra em seus contos e romances. Revelação a partir de experiências rotineiras: uma visita ao zoológico, a visão de um cego na rua, a relação de dois namorados ou a visão de uma barata dentro de casa.

[...]

Considerada a narrativa de Lispector como epifania, localiza-se melhor a problemática da escrita enquanto um rito que se cumpre como forma de “submissão ao processo” [...] por hora, basta assinalar que enquanto rito, essa narrativa epifânica se repete em si mesma, repetindo seus mesmos lugares, com a quase rigidez do rito sempre velho e novo, como a girar uma série de símbolos em torno de um mesmo eixo enfatizando sua insuperável circularidade. (SANT'ANNA, 1990, p. 164)

Segundo Sant'Anna (1990), epifania é uma obra ou parte de uma obra em que se narra o episódio de revelação e acontece da seguinte forma: a) a personagem é exposta a uma determinada situação bastante cotidiana e banal; b) é preparada para um incidente ou um evento que é pressentido apenas discretamente; c) há a ocorrência do evento ou incidente que vai mudar a percepção de mundo da personagem; d) finalmente acontece o desfecho em que se mostra ou se considera a situação da personagem após a ação concretizada. Assim, podemos concluir que a epifania se manifesta em decorrência mais de fatores exteriores ao indivíduo, do que aos que se sucedem em seu íntimo.

A adaptação ou apropriação literária do conceito bíblico de *epifania*, a identificado como o momento de revelação e de manifestação de Deus no mundo, é a chave da interpretação que Sá (1993) realizou da obra de Lispector. O termo quer ressaltar o esplendor do mistério de encarnação, que traz em seu bojo todo o desdobramento do gesto de Deus ao assumir a nossa natureza humana para impregná-la de dimensão divina. Esse momento destaca a glória manifestada no Filho de Deus, que se tornou Filho do Homem pela encarnação no seio de Maria e por seu nascimento humano. Na literatura, entendemos epifania como a percepção de uma realidade atordoante, portanto ápice de uma revelação em que os objetos adquirem uma súbita iluminação na consciência dos figurantes e a consciência se abre para outra realidade.

Sob a ótica de Nunes (1995), na obra de Lispector, o jogo com as palavras adquire uma propriedade reveladora de alcance ontológico uma vez que a linguagem, além de ser o material da ficção, constituiu também seu objeto. Ela entrelaça existência e linguagem, seus personagens são mais pacientes que agentes de uma experiência interior que não podem controlar, destarte a única permanência se dá através da paixão que lhes é comum. Ainda segundo o crítico, na prosa da escritora as situações cotidianas é que descortinam a existência, e as personagens são lançadas à revelia em outro mundo. Com tal artifício, uma

revolução se opera nessas existências iluminadas e faz surgir o caótico e o estranho na vida de cada ser.

Como em um momento mágico, ao perceber sua condição, uma angústia toma o ser, o familiar torna-se estranho, se perde sua “casca humana” ou social e a linguagem se esvazia deixando que o silêncio assuma seus sentidos reconfortantes. Para as personagens presente na obra da autora, embora esse estado de angústia seja desencadeado por algum acontecimento específico, sua causa última é o mundo, a existência.

Esta pobreza de vida faz parte do cotidiano de todas as personagens de Lispector. Estas, em sua maioria, transfiguram-se em indivíduos isolados e em crise dentro de um sistema. Nesta perspectiva, podemos afirmar que a autora trabalha com enredos simples procurando alcançar o sentido da vida humana. O que importa no universo da escritora é mais a repercussão dos acontecimentos do que os fatos propriamente ditos. Com esse modo de conduzir as personagens, essas são postas em teias ou armadilhas como podemos perceber em *A paixão segundo G.H.*

3.1 O DESCORTÍNIO SILENCIOSO NA VIDA DE G.H.

Em seu quinto romance a autora nos traz a trajetória de G.H., ser que na sua tentativa alucinada de capturar a existência toda em um instante, o universal todo em uma partícula de vida, acaba por extrapolar sua experiência individual para atingir um estado social. A narrativa expõe a experiência atordoante vivenciada em um único dia pela personagem, e os seus leitores, tal qual a narradora, tem a sensação de procurar o sentido de sua vida, simbolicamente representada na vida de G.H. pela saída imediata do quarto escuro diante da revelação que o encontro com a barata a propicia. E G.H. sabe do “desconforto” que trará a quem tem o encontro com o que ela vivenciou:

Se tu puderes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado, sem antes teres quebrados os teus invólucros de medo que com o tempo foram secando em invólucros de pedra, assim como os meus tiveram que ser quebrados sob a força de uma tenaz até que eu chegasse ao tenro neutro de mim — se tu puderes saber através de mim [...] então aprende de mim, que tive que ficar toda exposta e perder todas as minhas malas com suas iniciais gravadas. (PSGH, p. 115)

Além de apresentar aos seus leitores o sujo e execrável, Lispector proporciona toda uma análise cultural, pois narra a realidade de uma forma autêntica e desmitificadora, a ponto de fazer com que os mesmos percebam que o nada é tudo. A nudez é a palavra. A redução do nada é passível de ser reconstruída. *A paixão segundo G.H.*, com sua descrença carregada de fé, revela que a barata é a própria G.H.; é o leitor. Nesse contexto, é possível observar que os animais na prosa lispectoriana são os agentes reveladores do potencial selvagem de cada ser, ou seja, os animais não precisam se destituir de sua essência para conviver em grupo ou sociedade, a prova mais cabível é a existência ancestral da barata há milhares de anos. A barata, ao contrário dos humanos que se deixam dominar pelo cotidiano e pelos padrões sociais dominantes, como é o caso da vida da narradora, não abre mão de sua autenticidade

O romance começa com *seis* travessões, após eles há a trajetória de vida da protagonista, cuja progressão apresentada ao longo do texto anuncia aos seus leitores a procura de *uma amplidão* (p. 105), ou seja, uma justificativa para a sua vida até então marcada pelo vazio e por falsas verdades:

— — — — — 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 com o 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 queria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi — na confirmação de mim eu perderia o mundo como o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro. (PSGH, p. 11)

Em *A paixão*, sutilmente através de ações corriqueiras do dia-a-dia, Lispector expõe a “luta” de uma mulher em prol de sua libertação. Assim, a atmosfera de mistério e enigma é marca registrada na obra da autora, uma vez que, levando-se em consideração a vida interior de sua personagem, a escritora se preocupa em desvendar-lhe a razão metafísica de ser e estar no mundo.

“Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário.” Esta frase aparece no início do primeiro capítulo denominado *Imagens* do livro *Clarice: uma vida que se conta* (1995), de Nádia Battella Gotlib, que aborda a iconografia da autora. Tal frase mantém uma íntima ligação com o cotidiano vivido

por G.H. no decorrer de suas relações com os outros seres humanos. Segundo a personagem, diariamente ela coloca no rosto uma máscara e é o outro aos olhos de quem a observa. Mas de súbito, como em um momento epifânico em que se tem como companhia ela mesmo, descobre que por trás desse artefato, não sabe ao menos quem ela é:

Eu a via toda, à barata.

A barata é um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso. Não, não, ela mesma não tem lado direito nem avesso: ela é aquilo. *O que nela é exposto é o que em mim eu escondo*: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado. Ela me olhava. E não era um rosto. *Era uma máscara*. Uma máscara de escafandrista. Aquela gama preciosa ferruginosa. Os dois olhos eram vivos como os dois ovários. Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar. Ela fertilizava minha fertilidade morta. Seriam salgados os seus olhos? (PSGH, p. 77, grifos nossos)

G.H. julgava as personas como necessárias e estas representavam para ela, até certo ponto, um sistema útil de defesa, pois simbolicamente com esse “adereço” quando lhe foi dada a oportunidade de sua individualização, se percebeu “presa” em sua própria armadilha, tal qual o ator que se deixa dominar pelo seu papel a ponto de perder a noção de sua verdadeira identidade, por isso negligencia o sentido da sua existência.

Com essa descoberta, a protagonista dá início à fase de autoconhecimento, denominada por Jung (1990) de individualização. Dessa forma, para que ela estabelecesse o contato com o mundo exterior e suas contradições foi preciso a crítica da sua aparência, pois esta nem sempre correspondia com seu “eu” genuíno. Assim, o caminho da individualização pressupõe que nossas máscaras sejam experimentadas, assimiladas, reconhecidas e retiradas tão logo a última das personas seja compreendida pelo ego. Só dessa forma um outro mundo aparecerá para os sentidos acomodados.

Lucchesi (1987, p. 35) referindo-se a concepção do olhar, do perceber-se pelo outro, destaca que na obra de Lispector “instaura-se no interior do universo ficcional o jogo de espelhos a refletir múltiplas faces, como: [...] o questionamento do fazer-literário, a angustiada busca pela definição da própria identidade, a delimitação do “eu” perante a presença do tu”. Faz-se, então, um minucioso retrato da realidade, não se atendo somente a descrições de fatos, mas inserindo ao texto todas as

internalizações e angústias das personagens, além de menções ao laborioso trabalho da escritura.

Através da vida de G.H. nos é demonstrada certa atmosfera angustiante gerada pela percepção do caráter indizível do mundo e do fracasso da linguagem atingido pela mesma. É como se a personagem estivesse permanentemente redescobrimo o universo. Daí o estranhamento com as pessoas, com as coisas do mundo, com os objetos do cotidiano. Esta perplexidade faz com que o conhecido, o óbvio, adquira um tom inaugural e insuspeitável.

G.H. retorna às origens ancestrais, não-humanas de sua identidade. E essa volta à origem concretiza-se graças à união com o outro não humano, ritualmente consumada, quando a personagem põe a barata na boca, comungando-a e trazendo o ápice do romance no capítulo trigésimo¹⁶. Contudo, esse episódio epifânico tem seu anticlímax desde a entrada da patroa no quarto escuro e misterioso da empregada:

Agora, por piedade pela mão anônima que prendo à minha, por piedade, pelo que essa mão vai compreender, eu não estou querendo levá-la comigo para o horror aonde ontem fui sozinha. Pois o que de repente eu soube é que chegara ao momento não só de ter entendido que eu não deveria mais transcender, mas chegar o instante de realmente não transcender mais. E de ter já o que anteriormente eu pensava que deveria ser para amanhã. Estou tentando te poupar, mas não posso mais. É que a redenção deveria ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata. Só à idéia, fechei os olhos com a força de quem tranca os dentes, e tanto apertei os dentes que mais um pouco e eles quebrariam dentro da minha boca. Minhas entranhas diziam não, minha massa rejeitava a da barata. [...] Procurei raciocinar com o meu nojo. Por que teria eu nojo da massa que saía da barata? não bebera do branco do leite que é líquida massa materna? e ao beber a coisa de que era feita a minha mãe, não havia eu chamado, sem nome, de amor? (PSGH, p. 163-164)

¹⁶ Os capítulos não são numerados; numerei-os para efeito de referência.

A partir desse momento, há o encontro da personagem com o nada da existência, segundo a herança heideggeriana¹⁷, onde a revelação do ser só é possível a partir do “desvelamento” do mundo. Para Heidegger (2001), só é possível compreender a natureza humana quando se analisa a sua de relação consigo consigo mesma, com as pessoas que convive e com os objetos em sua volta, pois é a partir de sua ação individual que o homem constrói um perfil e se expõe às pessoas. Ainda segundo o autor (*op. cit.*), o ser humano não é passível de definição e também não se deixa determinar em seu sentido por outra coisa, nem como outra coisa, ou seja “a impossibilidade de se definir o ser não dispensa a questão de seu sentido, ao contrário, justamente por isso a exige” (HEIDEGGER, 2001, p. 29).

A impossibilidade de definição do ser implica o movimento contínuo de dar forma e sentido às coisas e impõe a necessidade de flagrar o ‘ser’ como ‘ato’ e não como coisa formada. Com tal iniciativa, o homem pode recuperar a estranheza das coisas, ou melhor, verifica que o cotidiano e o habitual, em sua aparente monotonia, escondem o mistério do ser. Em seguida, instala-se o exílio e suas formas. O homem perde a sua essência e a alma esvazia-se. Em decorrência desse esgotamento há o estranhamento de si mesmo para encontrar a sua mais completa consistência.

Vejamos como G.H. descreve a sua vida inautêntica:

Mas agora meu mundo é o da coisa que eu antes chamaria feia ou monótona — e que já não me é feia nem monótona. Passei pelo roer e pelo comer e o chão, e passei por ter orgia nisso, e por sentir como horror moral que a terra roída por mim também sentia prazer. Minha orgia na verdade vinha de meu puritanismo: o prazer me ofendia, e da ofensa eu fazia prazer maior. No entanto este meu mundo de agora, eu o teria chamado de violento.

Por que é violenta a ausência de gosto da água, é violenta a ausência de cor de um pedaço de vidro. Uma violência que é tão mais violenta porque é neutra.

Meu mundo hoje está cru, é um mundo de grande dificuldade vital. (PSGH, p. 157)

¹⁷ Segundo Luíza Lobo, na apresentação de *A Bela e a fera* (1999), Lispector era uma leitora assídua de Heidegger, assim vem de seus deleites sobre os livros do autor essa aparente tranquilidade e normalidade do cotidiano expressas em sua literatura. Construindo enredos e personagens inusitados a partir de situações banais, a escritora nos trilha pelos caminhos da desconstrução da realidade imóvel e imutável.

Com a comungação da pasta branca do corpo da barata pela protagonista, ela é levada ao encontro mais íntimo com o núcleo da vida, e este é o nada. Busca a vida e ao mesmo tempo a abandona; perde sua identidade pessoal; existe por existir. Ao estar diante de Deus, sente como se estivesse diante do nada. Busca nesse Deus a resposta para seu enigma e se indaga por que tem a capacidade de perguntar, mas não se sente preparada para ouvir a resposta. Neste dilema, o silêncio que se instaura e a paixão de descrevê-la faz com que a escultora realize um movimento inverso ao executado durante toda a sua vida. Segundo Sá (1993, p. 262), ela não procura mais a transcendência, o belo, mas “chegara á imanência total, na qual Deus, o “eu” e o mundo são uma coisa só. Chegara ao nada e este era vivo e úmido”:

Como uma transcendência. Transcendência, que é a lembrança do passado ou do presente ou do futuro. A transcendência era em mim o único modo como eu podia alcançar a coisa? Pois mesmo ao ter comido da barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la. E agora só me restava a vaga lembrança de um horror, só me ficara a idéia. Até que a lembrança ficou tão forte que meu corpo gritou em si mesmo.

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento em minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de alguma coisa, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu cuspia a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que não é nem frio nem quente, porque é morno, eu te vomitarei da minha boca. (PSGH, p. 167)

Como percebemos, uma observação da rotina do dia-a-dia leva G.H. à epifania, pois o incidente acontecido naquela manhã ilumina a vida da mesma. Esta personagem é flagrada num determinado instante de sua trajetória em que tudo aparentava a mais perfeita ordem, e, de repente, o mundo a sua volta perde o sentido. Logo após, faz um “regressão ao passado” e se despoja das máscaras sociais.

A personagem de Lispector vivencia uma forte e dolorosa dualidade, uma tensão temerosa processada através de uma insegurança angustiante que acaba determinando a sua forma de pensamento, alterando a visão de mundo, recriando e subvertendo os dogmas até então consentidos, ou seja, trazendo-lhe uma nova acepção dos aspectos ilusórios da realidade que exprimiam sua passividade perante a vida. Isso não acontece somente com G.H. Apegando-se sempre a casos

aparentemente banais, a escritora se volta para o mundo interior das personagens, dissecando-as, fazendo-as divagar sobre o sentido de sua existência e sobre o estar no mundo. Dessa forma, comprova o argumento de que suas personagens entram repentinamente num estado de revelação de seu ser até então inautêntico.

A paixão segundo G.H. trabalha com o intocável penetrando no universo cristalizado, cotidiano e banal, assim, surgem os estilhaços pela ruptura, na quebra do externo que se lança para o interior, gerando um estranhamento pelo conflito dos dois mundos. É esse interno que permanece, singularizando e universalizando sua criação. O choque chega pelo inesperado, pelo absurdo, pelo susto da vida que pulsa no subconsciente com características diferenciadas do mundo conhecido.

A autora, através da narradora G.H., cria momentos de revelação, e o faz de forma original. É a primeira vez que ela além de se escrever diretamente para seus possíveis leitores, no prefácio do livro, usa o narrador em primeira pessoa. É a experiência que a atrai, não seu fruto ou seu significado. Nesta perspectiva, sabe transformar em absoluto o instante que nos escapa. E, não há dúvida que as palavras de Lispector tem esta potência geradora de realidades invisíveis que permitem uma nova visão, ou enfim, a nossa criação de aspectos insuspeitos de nós mesmos, mas que reconhecemos ou os tornamos nossos. Assim, ela os nomeia, lhes dá a forma, e a personagem, muito penosamente, passa a ter um contato mais íntimo com o “eu” e com o mundo que não tinha coragem de visualizar:

Passio, paixão, sofrimento. Não temos mais protagonista. Somente um G.H., um quarto como espaço e uma barata como ponto de partida para uma longa introspecção, como método empírico de indagação metafísica. O livro não tem diálogos e um interlocutor imaginário apenas sustenta a possibilidade da narrativa. (SÁ, 1993, p. 257, grifo do autor)

A paixão é o sofrimento de G.H. para alcançar a despersonalização que tanto a apavora. É o sofrimento de narrar essa experiência processada em um único dia, mas que se torna essencial em sua vida. A protagonista faz da barata o seu foco de meditação no momento mais solitário da narrativa, e, com tal direcionamento, busca atingir a matéria prima da vida. A reflexão instaurada no seu ser a fez acreditar que somente a destruição da G.H., mulher escultora e que fora “esculpida” pela sociedade, poderia fazê-la encontrar-se e assumir a sua própria mudez. A “*mudez da barata*” (PSGH, p. 117):

A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício, cumprindo-se à minha revelia como uma vocação ignorada. Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome. E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter nome, respondo cada vez que alguém disse: eu.

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair — só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter donde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-las como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo. (PSGH, p. 175)

Segundo Nunes (1995), Lispector em sua obra almeja dizer a coisa sem nome, descortinada no instante do êxtase e que se entremostra no silêncio. Desta forma, o sentido real das palavras só é atingido quando a linguagem fracassa em dizê-lo. G.H. vive o desvelamento do ser e seu estranhamento. A sensação dolorida manifestada nos momentos de solidão em que tende a abdicar do seu mundo “organizado” é um verdadeiro rito de passagem que, misturando sentimentos, desvenda um ser no universo do próprio ato de ser. Como afirma Sá (1993, p. 260), “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 seu próprio nome, G.H. identifica-se com todos os seres:

Realiza-se a “deseroização” de G.H. verdadeiro trabalho profundo, sob as aparências da personalização. A vida é missão secreta; o segredo é que dela se nasce incumbido, missão se cumpre. Vocação ignorada, cumprindo-se a revelia do eu superficial de G.H. Vida nela não tem o seu nome. Por isso a personagem foi previamente designada somente por duas letras. E ainda assim teve de perder as malas, com suas iniciais. Despersonalizada, responderá sempre que alguém disser; eu. A “deseroização” é o grande fracasso de uma vida, a que nem todos chegam, pois é muito trabalhoso. É preciso subir penosamente até a altura de poder cair. Para chegar à despersonalização da mudez é preciso construir antes uma voz. A palavra precede o silêncio, mas o silêncio é a plenitude da palavra. Nossas civilizações são necessárias. O malogro da voz humana permite ouvir a voz das coisas, como possível linguagem. (SA, 2004, p. 144-145)

A partir da experiência narrada por G.H. em que ela aceita a própria mudez como possível linguagem e se entrega aos (des)encantos da paixão, Lispector “empurra” os seus leitores abismo abaixo ou acima na busca insana da aprendizagem do ser. Assim, a partir de uma nova forma de ver o mundo a personagem vive a dor da desistência; é o desejo da paixão assumido. Essa “felicidade difícil”, como denomina Gotlib (1995), é o que faz com que o romance alcance a sua singularidade:

A singularidade do romance está justamente nessa montagem do encontro ou dessa perigosa viagem, que não é a do herói nem do santo, mas do despir as glórias, pela deseroização e pelo demonismo. O romance traz, na sua trama, as marcas do feitiço que anima: percurso diabólico de desnudamento de capas, de cascos, de máscaras, de expressões, de sentidos, num novo jeito de ver [...]. (GOTLIB, 1995. p. 360)

Após o ato ínfimo em que experimenta o líquido pastoso de dentro da barata, não há mais palavras, mas o silenciamento. A narradora entende que para se possuir as coisas estas tem que ser nomeadas, substantivadas. Ainda segundo Gotlib (1995, p. 358), “a questão do “nomear” e do percurso que se experimenta nessa procura do “nome”, ou da própria identidade”, é uma marca de Lispector. Todavia, após a sua experiência nauseante, G.H. compreende que o silêncio é a plenitude da linguagem:

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o mundo 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 do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. (PSGH, p. 175-176)

Surge da realidade a voz que procura entender o mundo, afinal, a linguagem nasce do silêncio. Assim, para nomear as coisas o homem precisa da linguagem e da posse da realidade. A aprendizagem de G.H., descrita por Nunes (1995) como o *descortínio silencioso*, a fez compreender a importância da voz para se comunicar,

embora compreenda a presença de momentos em que esta pode lhe trair. Porém, essa “infidelidade” da linguagem lhe tira os méritos de ser considerada como o único meio para se alcançar o indizível. Como afirma Nunes (1995) em relação ao poder da palavra e do inexprimível:

A palavra glória — uma das mais freqüentemente empregadas por Clarice Lispector — também marca, na concepção do mundo da autora, o limite do dizível, além do qual, como na errância de G.H., só se pode descortinar, no silêncio que envolve o ser indiviso, idêntico, inominado: “a mais primária vida divina”, “a glória divina primária” [...] Núcleo das coisas ou a própria coisa, como a substância antes de seus atributos e modos, mas também vida imortal, como *natura naturans ou energia*, esse ser, “chão comum onde nós todos avançamos”, que não apenas suporta a existência contingente do sujeito humano, é pois, a realidade da matéria viva, da qual G.H. participou na medida em que se perdeu a si mesma, despojando-se de tudo quanto era como pessoa, e onde cessaria, depois de consumada a ruptura com o mundo humano, a inquietude da “consciência infeliz”. (NUNES, 1995, p. 126, *grifos do autor*)

G.H. renuncia a sua vida anterior a paixão para encontrar a sua autenticidade, mesmo sabendo os riscos que estaria correndo devido a sua escolha. Antes, todavia, fora o seu “eu” submetido à destruição pelo sistema em que vivera. Quando o eu é demolido, o ser dissolve-se na massa humana. Em vez de tornar-se a si mesmo, o homem torna-se aquilo que os outros desejam que seja. E assim era G.H., como a própria mulher afirma: “viver a vida em vez de viver a própria vida é proibido” (PSGH, p. 143).

O sentimento profundo que faz G.H. despertar da existência inautêntica é a angústia, pois ela revela a sua impessoalidade no cotidiano, o abandono do seu próprio eu diante da opressão do mundo como um todo. Conforme Nunes (1995), embora Lispector tenha negado de forma veemente sua proximidade à corrente existencialista, sua obra dá forma para a filosofia, ou para a vida. O que é realizado em sua ficção é o estar no mundo; é o estar imerso e ser feito do mesmo tecido das coisas.

Na leitura do romance observamos que a personagem afasta-se dos acontecimentos do mundo social para realizar um exame do processo contínuo da existência, com todas as suas angústias, limitações e possibilidades. O nível textual da narrativa nos revela o movimento de incompletude a que o homem está sujeito,

assim como a dificuldade de delimitar os limites temporais de início e fim das inquietações internas do homem.

Assis Brasil (1973) considera importante analisar a evolução do pensamento que se processa em G.H. no decorrer de sua odisséia. Salienta o crítico:

As vezes podemos mesmo observar que Clarice Lispector, com seu personagem, atravessa todas as etapas da evolução mental e filosófica do homem, no plano dos instintos. G.H. — e aqui está a sua dimensão criadora — cresce das cavernas, da escuridão, da beatitude e da integração no mundo. Purificada, como se houvesse “comungado” após a queda, ou após comer a essência, G.H. não poderá mais pronunciar uma palavra. (BRASIL, 1973, p. 73)

A narrativa de Lispector segue a trilha na qual a personagem G.H. anula momentaneamente o cotidiano e desenvolve outra maneira de ver a realidade. A sua narrativa aproxima-se de Heidegger (2002), uma vez que segundo o filósofo o homem não é criatura passiva, ‘criado’ por alguma entidade ou dela proveniente. Ele é o ‘criador’ do mundo existente. Nesse caso, pode-se afirmar que a existência de G.H não consiste em sua pura realidade empírica ou em seu ‘estar-aí’ como determinação espaço-temporal; a verdadeira existência de G.H. após a revelação do momento epifânico consiste em instituir o seu próprio destino no modo como se relaciona com os seres ao seu redor até então despercebidos.

Percebendo-se diante da existência, desencadeia sensações desagradáveis que provocam a angústia do ser manifestada fisicamente através da náusea, ocorrência muito frequente em Lispector, como ressalta Nunes (1995):

Em Sartre como em Clarice Lispector, a náusea, que neutraliza o poder dos símbolos, é o ponto de ruptura do sujeito com a praticidade diária. Foi possuído pela náusea, ao contemplar face a face a barata esmagada que G.H. soçobrou na existência anônima das coisas de que se tornou partícipe, desligando-se da linguagem e do eu ao mesmo tempo.

Mas a experiência da náusea é, no romance de Sartre, a experiência do absurdo, [...]. Essa revelação do Absurdo levará a uma ética da liberdade, que fará de cada homem, como mediador da liberdade dos outros, o agente do sentido e do valor, totalmente responsável pelo destino comum. (NUNES, 1995, p. 121)

O reconhecimento de que a civilização humana anula a vida selvagem do homem em nome de um sistema de leis a serem seguidas cegamente, provoca uma reação contra essa violência à natureza do ser, a qual é representada pela náusea.

As sensações nauseantes aparecem com frequência nos contos e romances de Lispector, pois a náusea revela a indeterminação do sujeito humano e o absurdo do ser no seu cotidiano.

Segundo Kon (1998)¹⁸, na obra de Lispector a solidão está misturada a nossa essência solitária, isso advém como resultado de uma displicência, de um não saber, de uma cegueira frente às nossas convenções e às leis que nós mesmos erigimos para domesticar nosso ser no mundo. Assim, na ficção dessa autora, se propõe uma busca, ou melhor, um encontrar-se reiterado com nossa própria existência, um entregar-se à percepção do fantástico presente na vida mais rotineira que nós, temendo a dor desta vertigem, procuramos negar:

Clarice Lispector exige de nós, seus leitores, o mesmo esforço, o mesmo compromisso, a mesma intimidade, intensidade e doação que ela teve ao escrever seus textos. Ou seja, torna-se impossível ler seus escritos numa atitude de afastamento e de distância. Esta leitura, a que ela nos impele, se faz de dentro de nós mesmos, em nossas entranhas, implica nossa presença em sua plenitude, sem a adoção de muralhas pré-concebidas de entendimento. Isto é, da mesma forma que o esforço criador de Clarice Lispector não se escudava em fórmulas distanciadas, sua exigência é a de que nós, seus parceiros-leitores, participemos desta mesma experiência, permitindo o surgimento de nossa liberdade de contato e criação junto a suas palavras. (KON, 1998)

Ainda para Kon (1988), a autora nos apresenta o estado de solidão dos sujeitos, enfocando a sua importância para a efetivação da epifania em suas narrativas. Expõe para os seus leitores, através do espanto revelado pela personagem, um “estado de graça”, um estado de prolongado nascimento, de descoberta, onde a fluidez entre o eu e o mundo possa sempre se dar. Deste modo, a busca é algo constantemente vivido pela personagem. Não importa que o caminho seja longo e penoso, pois a trajetória percorrida é sempre a mesma e alcança o ápice em momentos de sublimação. Assim, perfaz um movimento circular retornando

¹⁸Noemi Moritz Kon é psicanalista, membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientia e doutora pelo Instituto de Psicologia da USP. É ainda autora de *Freud e seu Duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: Edusp-Fapesp, 1996. Este artigo intitulado *Lispector: “certas presenças permitem a transfiguração”* foi apresentado em uma conferência no Encontro “Um olhar sobre Lispector”, promovido pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, em abril de 1998. Por ser uma versão *on-line* o número da página não nos é especificado.

ao lugar fixo onde, embora não saibamos, está a vida autêntica, inacessível se a buscamos, irreconhecível quando a encontramos.

De acordo com Heidegger (2001), não existe um 'modelo' de homem, pois o 'ser' é um projeto sempre incompleto de suas possibilidades. Independentemente de suas ações e de sua idade, o homem morrerá inacabado porque jamais poderá se sentir pleno; somente transcendendo em direção às suas próprias possibilidades é que o homem desperta para aquilo que o rodeia e transforma a sua circunstância em matéria de seu destino. É essa sensação de vida inacabada e inautêntica que a epifania revela a G.H..

Na vida cotidiana de G.H., até a revelação de sua incompletude, ela esquivava-se de refletir acerca da própria condição de ser-no-mundo, a fim de se concentrar na existência das coisas, o que implica a cristalização do 'ser' num contorno existencial definido. Sabe-se, no entanto, num sentido ontológico, que o homem é a proposição de suas escolhas, e tudo quanto ofusque o sentido dessa lei fundamental resulta na falsa identificação e na ocultação do 'ser'. Uma vez que a liberdade é parte constituinte da existência humana, a personagem não pode ter um 'ser' fixo e terminado, pois, como afirma Heidegger, "o ser não pode ser determinado, acrescentando-lhe um ente" (HEIDEGGER, 2001, p. 29). Por isso a odisséia de G.H. é caracterizada por essa busca incessante do seu eu, representando, assim, a existência não como uma linearidade, mas como uma circularidade cujas certezas estão em constante processo de ir-e-vir.

Essa circularidade enfrentada na vida de G.H. também é expressa no romance a partir de um recurso técnico original da autora: começa um capítulo com a última frase do anterior. Com esse paralelismo, concede à sua viagem atávica um aspecto de ininterrupta continuidade e dá a voz de sua narrativa "uma tonalidade de canção comparada às velhas canções medievais", afirma Sá (1993, p. 259).

Observemos como Nunes (1995) discute essa circularidade:

Em *A paixão segundo G.H.*, texto de estrutura circular reiterativa, a repetição domina como processo que atinge a palavra, a frase, período, a ordenação dos períodos em cada capítulo e a seqüência dos capítulos dentro do livro, que acaba para de novo repetir-se. Todas as espécies de repetições se apresentam o desenvolvimento interno encadeado da obra. A última frase de um episódio ou capítulo, que descreve aspectos da mesma experiência, repete-se no começo do seguinte. Qualquer que seja o nível alcançado pelo processo, maximamente extensivo, as repetições servem para

constatar, na própria rede do discurso que elas geram, o testemunho da experiência pura com a verbalização que possibilita evocar essa experiência, já distanciada ou transcendida, e que não possui conteúdo representativo. (NUNES, 1995, p. 140)

Como percebemos, a partir de Nunes (1995), além das repetições da última frase pronunciada pela narradora no início de cada capítulo, repetem-se também as sensações de perda dos referenciais de um corpo unificado, organizado, da palavra representativa. Outro motivo recorrente é o olhar dos estranhos companheiros sempre na espreita de ações proferidas pela protagonista. Os olhares destes sobre G.H. são os responsáveis pela sua divisão na medida em que possibilitam um intercâmbio de seu “eu” com um “outro” que fala em seu lugar.

Curi (2001) discorre sobre o modo como as personagens lispectorianas realizam viagens transfiguradoras, intensas, em que encontram outro modo de espacialização, de estar e ser no mundo. Para Sá (2004), essas viagens referem-se ao instante privilegiado que não precisa ser excepcional ou chocante, basta que seja revelador, definitivo e determinante para que a personagem atinja a lucidez plena, e o ser descortine a realidade íntima das coisas e de si próprio.

Lispector retira dos olhos de sua personagem as lentes escuras que os encobrem no intuito de fazê-las redescobrir a si e ao mundo. Nesta perspectiva, G.H. não faz concessões, olha-se desde a estranheza e mantém firme sua convicção de liberdade, embora saiba que esta opção pode levá-la não a uma tranquila felicidade, mas a um caminho profundamente solitário. A solidão, sabe bem a protagonista, está misturada a nossa essência, concordando, pois, com Paz (1984). Para o autor, a solidão é parte da condição humana:

Todos os homens, em algum momento da vida, sentem-se sozinhos; e mais: todos os homens estão sós. Viver é nos separarmos do que fomos para nos adentrarmos no que amamos ser, futuro sempre estranho. A solidão é a profundidade última da condição humana. O homem é o único ser que se sente só e o único que é busca de outro [...]. O homem é nostalgia e busca de comunhão. Por isso, cada vez que se sente a si mesmo, sente-se como carência do outro, como solidão.

Ao nascer rompemos os laços que nos unem à vida cega que vivemos no ventre materno, onde não há pausa entre desejo e satisfação. Nossa sensação de viver se expressa como separação e ruptura, desamparo, queda num âmbito hostil ou estranho. À medida que crescemos, esta sensação primitiva se transforma em sentimento de solidão. E, mais tarde, em consciência: estamos condenados a viver sozinhos, mas também estamos condenados a

ultrapassar nossa solidão e a refazer os laços que, num passado paradisíaco, nos unia a vida. Todos os nossos esforços tendem a abolir a solidão. Assim, sentir-se só possui um duplo significado: por um lado, consiste em ter consciência de si; por outro, num desejo de sair de si. A solidão, que é a nossa própria condição de nossa vida, surge para nós como uma prova e uma purgação, ao fim da qual a angústia e a instabilidade desaparecerão. A plenitude, a reunião, que é repouso e felicidade, e a concorrência com o mundo, nos esperam no fim do labirinto da solidão. (PAZ, 1984, p. 175-176)

Todo homem, segundo Paz (1984), enfrenta a solidão em sua vida, seja uma solidão que o apavora, ou que o faz crescer, buscar e desvendar os mistérios que o cerca. G.H., sentia medo desse sentimento, somente após o momento epifânico reconhece essa condição humana como constituinte de todos os seres. Assim, do encontro com a barata surge em G.H. uma nova solidão, não mais àquela que a desespera. Ela desperta em seu peito uma ânsia pela liberdade e exige de si gestos despudorados de coragem para, enfim, ir ao encontro de outros corações selvagens também buscadores dessa vertiginosa verdade que aparece no óbvio, no relâmpago, num saber inacessível que a toma. Em seu *descortínio silencioso* a mulher rompe com um mundo e com o sistema que o sustenta.

Nesta perspectiva, a autora concede aos bichos uma posição privilegiada em sua obra. Seu universo literário é composto por galinhas, cães, peixes, búfalo, lagartixas, insetos, macacos, cavalos e outros. Nunes (1995) ressalta que no mundo de Lispector os animais gozam de uma liberdade incondicionada e espontânea; possuem a existência e podem interferir como mediadores de uma ruptura com o mundo. Em *A paixão* é a barata quem ganha destaque.

Sabemos que os humanos acreditam em obstáculos que limitam as suas ações. Esses empecilhos, por sua vez, não dificultam em nada a vivência dos animais. Referente a esta constatação, novamente nos remetemos à Nunes (1995), pois para ele o contraste entre a existência animal e humana é um momento propício para o descortínio da vida porque os bichos ainda guardam consigo a “essência primitiva” perdida durante a estruturação da civilidade humana.

No conto *A quinta história*, de Felicidade Clandestina (1998), também de Lispector, é a barata quem ocupa o papel de bicho que provoca o alumbramento da protagonista. Nessa narrativa, a personagem-narradora com muita dificuldade tenta ansiosamente exterminar os insetos que lhe invadem a casa à noite, entretanto, percebe que mesmo os matando, estes se revigoram com maior intensidade nos

dias seguintes. Assim, é constituído o conto em cinco histórias, e estas se desdobram em um motivo banal: “matar baratas”.

Em *Como matar baratas*, há uma troca de receitas entre vizinhas para exterminar os insetos: açúcar, farinha e gesso: “A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas”¹⁹. Assim foi feito e as baratas morreram no segundo capítulo: *O assassinato*. Percebendo a sua incapacidade em matar, e ao mesmo tempo há o desencadeamento do sentimento de culpa por este ato proibido, assim o conto é desenvolvido em cinco tentativas frustradas, pois mesmo conseguindo transformar as baratas em estátuas, estas “múmias” ainda apavoram a mulher.

Na terceira história, *Estátua*, a protagonista é despertada para uma consciência crítica, uma situação limite que faz reconhecer o seu *de-dentro*. Dessa forma, a tentativa de “assassinar” as baratas “é a tentativa de aniquilar o seu próprio interior onde pulsa o seu “coração selvagem”, para fazer alusão a outro texto de Clarice Lispector” (Pires, 1993, p. 228).

Andrade (1993) expõe outra relação possível entre as duas histórias em que as baratas aparecem explicitamente. Cita a autora:

No romance *A Paixão Segundo G.H.* a narradora, por um processo judaico-cristão de culpa e redenção, chega mesmo a colocar a barata na boca como se na volúpia da participação canibal uma sexta história fosse possível. A voluntária encanação de um "outro" dos outros, assustadoramente estranho a ela mesma: o desumano. A princípio pela comunhão voluntária com a matéria amorfa do outro em sua desumana estranheza, Clarice Lispector deixa falar seu "outro" dos outros, um corpo social em seus excessos, suas deformidades. A intimidade com o desumano do estranho reverte-se na surpresa da deformidade cotidiana: a construção social de um corpo burguês cujo canibalismo cúmplice da miséria, satisfaz o poder dominante do corpo masculino branco. (ANDRADE, 1993, p. 6)

De acordo com Andrade (1993), em *A paixão segundo G.H.*, a barata surge como uma encarnação de um outro, do desumano, como em uma antropofagia que tem o corpo feminino em deslocamento do sistema cultural em que se viveu. O corpo de G.H. é metamorfoseado, eis que surge mais uma barata no mundo para que possa desfrutar do “mais antigo caldo de cultura o suor era plactum e pneuma e

¹⁹ Cf. LISPECTOR, Clarice. A quinta história. In: **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 147.

palum vitae, eu estava sendo, eu estava me sendo” (PSGH, p. 165). Através do ato de comer a barata, G.H. revela as marcas sociais e culturais “impressas” pelo sistema em seu eu e que deformaram a sua identidade.

O modo como fora representada a relação estabelecida entre G.H. e sua empregada Janair, bem como entre a barata, também faz uma certa intertextualidade com o conto *O crime do professor de matemática*, da coletânea *Laços de família* (1998), também de Lispector. Nele a figura do inumano também aparece como aquele que observa, direciona o olhar. Nessa narrativa, um ser do sexo masculino, cujo nome não é revelado, sente-se dominado por esses conjuntos de valores culturais que fazem dele um *homem*. Este, assim como G.H. fora obrigado a agir conforme o padrão da sociedade que habitara sobre a ameaça de punições caso agisse de maneira contraditória:

Mas como se José, o cão abandonado, exigisse dele muito mais que a mentira; como se exigisse que ele, num último arranco, fosse um homem — e como homem assumisse o seu crime — ele olhava a cova onde enterrara a sua fraqueza e a sua condição. (LISPECTOR, 1998, p. 125, doravante referido no texto como CPM)

Nessa história, *O crime do professor de matemática*, o protagonista se culpa por ter abandonado a um cachorro, cujo nome era *José*. Segundo o personagem, o fato dele ser humano fazia com que o cão o amasse, e isso lhe causava um grande incômodo: “Não me pedia nada, me pedias demais. De ti mesmo, exigias que fosses um cão. De mim, exigias que eu fosse um homem”. (CPM, p. 123). Então, culminado pelo ódio incessante que sentia por essa exigência, muda-se e deixa o cão pensando nas ruas da cidade sem um dono, ou a quem recorrer. Contraditoriamente ao esperado, ele arrepende-se por esse crime, por essa traição, mas não podendo reverter os fatos, tenta se livrar dessa culpa que o acompanha enterrando um cão encontrado morto na rua.

Analisando a vida desse homem, compreendemos que ele buscara enterrar não o animal, mas a sua fraqueza e condição de dominado pelos valores sociais. Dessa forma, no final da narrativa, o seu crime é analisado como passível de punições pela sociedade, mas sua consciência carrega essa culpa por toda a vida, pois o mais culpado de ser quem ele é não é *outro*, mas ele que se deixara ser dominado e assumiu a sua passividade perante a vida.

Assim como G.H., a personagem, também uma mulher, de outro conto de Lispector, *O búfalo*, também do livro da coletânea *Laços de família* (1998), sente-se só. Dentre outros aspectos, a temática desse conto é a problemática da solidão e do ódio. A protagonista inominada estava em busca de si mesma, entretanto, observa a impossibilidade dessa aproximação consigo diante de homens que, assim como ela, temem em mostrar sua verdadeira identidade.

Insistindo em encontrar-se, a mulher direciona-se a um zoológico, e lá tenta manter um contato com aqueles que julga ser irracionais. Para ela, os animais enjaulados expressariam o ódio que desejara ver. Decepciona-se, pois era primavera, época de procriação, e o amor estava no ar. Finalmente, encontra um búfalo e ela vê nos olhos do mesmo a solidão procurada. Assim, ela compara-se à G.H., pois ambas observam nos olhos do inumano a solidão e desejam ardentemente esse sentimento.

Os olhos do animal funcionam como espelho, entretanto este não se constitui nessa circunstância como um objeto para se para a presença consultar a aparência; trata-se de um exercício de pensamento reflexivo acerca do próprio ser-no-mundo. Nesse caso, o eu fragmenta-se em sujeito e objeto de suas inquietações. A personagem inominada experimenta 'olhar-se' nos olhos do animal como se olhasse o outro e, como se trata de 'olhar' e 'ser olhada' ao mesmo tempo, pode-se buscar a consonância entre aquele que olha e aquele que é olhado, o que significa uma tentativa de unir a aparência à essência.

O procedimento realizado pela personagem ilustra a força da inquietação que não é sufocada pela corrente impetuosa do mundo concreto. O mundo de 'dentro' passa a ser palco para vivências imprevisíveis e densas. Os olhos refletem não a imagem da mulher que se impõe para o mundo externo, mas um 'duplo' de si mesmo. Esse duplo seria não o mesmo ser refletido e sim um outro que veio de si mesmo com quem a presença mantém um fluxo de ligação. Ver a si mesma 'num outro' é ser capaz de desdobrar-se e superar os limites impostos pela realidade fática, é ultrapassar a borda do mundo físico e adentrar um nível em que a presença se encontra em interação com os objetos ao redor. O espelho propicia a saída de si e a reflexão sobre os limites do ser e do mundo externo.

Os insetos e outros animais não encontram espaço somente na ficção lispectoriana. Em *A metamorfose*, de Kafka, um inseto não identificado é usado também com o intuito de ridicularizar a existência humana e a sua alienação. Assim

como em *A paixão*, o cenário escolhido para a metamorfose da personagem principal fora o quarto, com uma diferença que na narrativa lispectoriana a metamorfose foi interior, enquanto que em Kafka, Gregor Sansa, personagem principal, a transformação é exterior.

A mudança observada em Gregor Sansa faz com que a sociedade se afaste dele. Pouco a pouco, a presença do inseto com pensamentos humanos é excluída, pois o diferente provoca repulsa: “Se fosse Gregor, ele teria há muito tempo compreendido que o convívio de seres humanos com um bicho assim não é possível e teria ido embora”. (KAFKA, 1997, p. 76). O grotesco na ficção de Kafka é utilizado como ridicularização das relações humanas que visam uma homogeneização do social, portanto, privam o homem de ser ele mesmo. Gregor Sansa, sentido o repúdio da sociedade contra a sua pessoa, entrega-se e é destruído.

Na narrativa de Lispector o enfretamento da exclusão social nos é apresentado com outra perspectiva. G.H. é quem provoca essa mudança em seu ser e, ao contrário da personagem de Kafka, o medo da opressão por ser diferente é substituído pela força da luta pela individualização. Por isso, podemos afirmar que a narradora tem uma sabedoria exposta e adquirida após o momento epifânico a fazendo conviver pacificamente com o sentimento da solidão.

Veríssimo, em *A metamorfose*, faz uma reversão da narrativa kafkaniana. Nessa história, é uma barata que se transforma em humana. Terá que fazer uma rede de adaptações: estudar, namorar, casar, ter um status social, embelezar-se etc. O conflito da antiga barata, agora humana, é colocado de uma forma em que o trágico torna-se cômico. Onde o lado humano é fortemente inferiorizado pelo inumano.

Especificamente observando o papel do bicho no romance *A paixão segundo G.H.*, salientamos no tocante à epifania, que esta é composta por vários elementos simbólicos com empregos e sentidos peculiares dentro da narrativa de Lispector. Sant’Anna chama estes elementos de “motivos recorrentes”, os enumerando em dez “mais usados e significativos para a compreensão dos problemas da escrita enquanto epifania em Lispector” (SANT’ANNA, 1990, p. 167). São eles: 1) *espelho*; 2) *olhos*; 3) *bichos*; 4) *linguagem*; 5) *família*; 6) *objeto*; 7) *jogo/rito*; 8) *pai*; 9) *eu x outro*; e 10) *epifania*.

Além desses dez motivos, o crítico ainda sugere outros, dentre os quais o *silêncio e a fala*, o *mistério e o inexplicável*, o *amor e o ódio* (Sant’Anna, 1990, p.

168, grifos do autor), que também mereceriam uma análise semelhante, mas ele se abstém nesse livro. Entretanto, considerando-se a quantidade de vezes que esses motivos aparecem nos textos, a nossa análise, bem como outras já proferidas sobre a obra da autora, volta-se substancialmente para a força e o sentido estabelecidos na narrativa que nos permitem uma interpretação qualitativa.

Longa seria nossa explanação se seguíssemos os passos do autor na análise desses motivos, uma vez que todos eles, como em um processo de interdependência, se unem e formam o processo epifânico na obra de Lispector. Por exemplo, é a barata o bicho que irá desencadear o conflito em G.H., a desestabilizando e trazendo-lhe a “graça” do momento epifânico do romance. Portanto, nos deteremos apenas no último motivo, a epifania. Conforme explicita Sant’Anna (1990), esta é expressa através de vocábulos que exprimem as ideias de tal processo, são os chamados “referenciadores da epifania”. Cita o autor: “Em Lispector a palavra epifania não aparece, mas toda atmosfera se circunscreve por outros vocábulos e pelo ritual da própria escrita. Vocábulos surgem explicitando o campo semântico da revelação [...]”. (SANT’ANNA, 1990, p. 173).

Vocábulos como *crise*, *náusea*, *inferno*, *mensagem*, *assassinato*, *cólera* e *crime* são os que desvelam para o leitor o processo da revelação no que diz respeito ao aspecto semântico. Lispector utiliza esse artifício em seus textos para manifestar o descortínio da vida. Em *A paixão*, o *crime* do aborto cometido pela personagem na sua adolescência; a *cólera* ao observar o modo como a barata a olhava, desencadeando na *morte* do inseto, e, por último, a comungação do líquido do corpo que ela *assassinara*, fazem com que a personagem entre em uma *crise* misturada com a *náusea* e sinta-se no *inferno*. Podemos então afirmar que são esses os momentos que formam a epifania no romance.

No fim da narrativa, G.H. sem compreender o porquê de sua “opção” em prevalecer na vida “desumana”, enfatiza a sua adoração diante da vida conservada por ela até o “rompimento da pele” do cotidiano:

O mundo independe de mim — esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro — — — — —. (PSGH, p. 179)

Percebemos, pois, que a narradora-personagem é posta em contato com um mundo em que o inusitado acontece e invade o dia-a-dia marcado pela banalidade e pela ilusória felicidade. Assim, desconstruindo a aparente organização do mesmo, a mulher mergulha em si mesma, descobre a inconsistência da vida pautada no bom senso considerado normal e satisfatório e se revela na sua plenitude. Novamente aparecem os seis travessões que iniciaram o romance caracterizando uma vida desenvolvida ciclicamente.

Esses travessões demonstram a incompletude que insiste em permanecer na vida de G.H. A personagem viverá sempre a procura de algo, ao mesmo tempo é submetida a vários outros momentos de elucidação. Apesar da sua coragem momentânea de enfrentar o mundo, a escultora se recompõe como pessoa, “esculpe” a sua forma e retoma seu lugar no mundo, agora com uma visão mais crítica da vida. Aliás, é justamente esse o propósito da obra de Lispector, fazer com que seus leitores enxerguem a falsa realidade que se apresenta diante dos seus olhos, e busquem conhecer a si ao outro. Dessa forma, a autora possibilita o entendimento de que o homem está em constante transformação, pois expõem que não existe um modelo definido com o qual deva se adequar e seguir porque é heterogêneo por excelência e não pode ser compreendido a partir de um esquema pré-estabelecido de valores e normas. O homem deve, pois, buscar a sua autenticidade.

CONCLUSÃO

A arte moderna expõe com recorrência os problemas vivenciados no dia-a-dia do ser humano contemporâneo, assim expõe os traços recorrentes caracterizadores do mal-estar do sujeito que convive nessa era.

A obra da autora brasileira Clarice Lispector expressa essa problemática através dos dilemas aparentemente banais vivenciados pelas suas personagens. Isso influencia para que seja considerada pela crítica, desde a sua estreia enquanto autora em 1943, como merecedora de muito respeito, portanto, se enfatiza a seu mérito na literatura nacional. Além disso, o modo particular como lida com a linguagem e expõe a realidade do ser no mundo dá a sua obra um caráter atemporal.

Lispector se apodera das experiências cotidianas e das relações pessoais e interpessoais mantidas pelas suas personagens para instigar a curiosidade e percepção de uma nova realidade pelas mesmas e pelos seus leitores. Dialogando sobre a solidão e o medo desse sentimento, a aflição e a falta de iniciativa para se lutar contra um sistema, a autora constrói em suas narrativas um retrato sobre a condição humana, daí a importância em verificar como esse diálogo é realizado em sua literatura.

Na atualidade, é grande o número de críticos que publicam suas teses e argumentos analisando as narrativas da escritora. Destarte, podemos afirmar a existência de um bom número de leitores que se deleitam sobre os encantos presentes na obra lispectoriana devido ao drama e mistério da linguagem expresso na mesma. Entretanto, cabe ressaltarmos algumas indagações a respeito das motivações de tais leituras. Afinal, quais mistérios tem Lispector, uma vez que os seus textos retratam a vida cotidiana de seres que passam por dramas existenciais em espaços inesperados e, ao mesmo tempo, previsíveis?

Os conflitos apresentados pela autora são manifestados a partir de uma linguagem que se apodera do poder simbólico das palavras para se expressar, portanto, é acompanhada de uma gama de imagens que necessitam de “pessoas de alma já formada, que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente, atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar”, como a própria autora cita no prefácio da narrativa escolhida para análise nesse trabalho, *A paixão segundo G.H.*, seu quinto romance. Então

enfatizamos: o que motiva a um sujeito ler um texto proferido com tal exigência de seu público? Se estes tratam sobre angústia, solidão, dúvidas, medos e correlatos, o que influencia a uma pessoa se debruçar sobre páginas e mais páginas de um livro carregado de temáticas consideradas “pessimistas”, banais e nauseantes?

Parafraseando Eco (1994), a ficção pode ser entendida como um jogo situado entre o passado, o presente e o futuro. Nós, enquanto leitores, e ao mesmo tempo co-autores, participamos desse jogo e temos como função a (re)significação do mundo real, dessa forma, ao lermos uma narrativa, podemos escapar da ansiedade e angústia que preservamos, mesmo inconscientemente, quando tentamos dizer algo de verdadeiro sobre nós e, também, do mundo. Constatamos, assim, que a narrativa tem como uma de suas funções consolar o homem, pois as pessoas sempre contaram e contam histórias com o intuito de justificar algo já acontecido, ou a acontecer.

Sabemos que as narrativas, bem como o conjunto de simbologias expressos nas mesmas, tem como objetivo dar uma significância as ações realizadas pelo homem no decorrer de suas experiências vividas, por isso, pensando-se nas Idades Míticas, podemos dizer que em *A paixão segundo G.H.* está implicitamente expresso um conjunto de mitos, bem como uma Idade do Ouro Primitiva, a do Paraíso, da Gênese, e de alguns elementos primordiais, tais quais: a barata, inseto que preserva as suas características há milhares de anos; o barro que, segundo a Bíblia, fora feito o primeiro homem da terra, e do qual se apodera a protagonista para realizar a sua profissão de escultora; e as formas de vida encontradas pelo homem primitivo, exemplificado pela escritora através das figuras que remetem a G.H. grafadas pela empregada. Aproveitando-se desses elementos, a autora revela para os seus leitores o quanto a literatura se apropria desses relatos para tentar explicar a realidade.

De estrutura circular, *A Paixão Segundo G.H.* não tem um início definido, mas dá a continuidade a uma vida que busca o seu significado; não termina, mas direciona o leitor para uma sucessão ininterrupta dos fatos mais corriqueiros vividos solitariamente pela personagem. Desta forma, cessa uma tradição, pois não se fazem mais necessários os problemas da *representação*, antes os suprimem com a posse de um enredo factual caracterizado pelas impressões subjetivas do ser.

Dessa forma, a própria estrutura do romance é um convite à reflexão, posto que, enquanto obra aberta, deixa algumas lacunas para que nelas o leitor “penetre”

e construa as suas imagens e percepções, compartilhe o “gosto” inusitado da paixão e carregue consigo as marcas de quem “vive” a história, de quem “constrói” as suas próprias percepções e leituras.

Esse romance é para a autora e para muitos de seus leitores e críticos sua obra prima. Foi publicado em 1964 e é o primeiro da escritora em que narrador e personagem são os mesmos. É fruto, pois, de um trabalho “maduro” e já conhecido anteriormente. Todavia, há um tom inaugural nesse momento estabelecido por alguns estudiosos como início do período da desficcionalização da obra, porque há uma desmontagem de uma lógica narrativa centrada na identidade do narrador, dos personagens, ou do leitor. O papel do leitor se desloca de simples consumidor para o de colaborador de produção. Traço já reconhecível desde o início de *Lispector no mundo da escrita*, mas que se salienta nessa narrativa.

A paixão é o sofrimento enfrentado por G.H. para alcançar a despersonalização evitada por tanto tempo. É o sofrimento de narrar essa experiência processada em um único dia, mas que se torna essencial em sua vida. A protagonista faz da barata o seu foco de meditação no momento mais solitário da narrativa, e, com tal direcionamento, busca atingir a matéria prima da vida. A reflexão instaurada no seu ser nesse momento de solidão existencial a fez acreditar que somente a destruição da G.H., mulher escultora e que fora “esculpida” pela sociedade, poderia fazê-la encontrar-se e assumir a sua própria mudez.

A ficcionista rompe com a tradição clássica e nos traz um enredo de estrutura cíclica. Narrativa iniciada e terminada por seis travessões indicadores da volta da personagem para o mundo humano após a experiência epifânica que a desestabiliza. A exposição do *descotínio silencioso* reflete a dor, o sofrimento, a solidão e a necessidade dessas circunstâncias para se efetivar o vislumbre de uma nova percepção do real. Essa estratégia usada pela autora para se iniciar o romance, demonstrando uma hesitação e postergação diante dos acontecimentos vivenciados no dia anterior por G.H., expõe também uma duplicação ao contrário, no sentido que não se trata de penetrar no espelho, mas de sair dele trazendo as suas próprias verdades e concepções do eu.

Como esta condução, a personagem é submetida a uma vida de perda, e apenas nessa situação de vazio é que se dispõe à aventura de escrever a sua experiência, portanto se dispõe a enfrentar o perigo da dimensão do olhar que se expande paulatinamente. Assim, o olhar do outro se volta sobre a escultora, a

fazendo transparecer todas as suas faces. Aos poucos, a imagem construída sobre a mulher vai perdendo sua consistência e, em um processo de metamorfose, adquire novas roupagens: deixa de ser a G.H. aparentemente plena e segura e descobre que a vida que vivera até então não lhe permitia transparecer o seu verdadeiro eu.

A mulher abandonara a organização humana para entrar na neutralidade viva e se “despersonalizara” na constituição de sua própria identidade, a qual fora renegada por tanto tempo. Esse modo como os outros observam o ser é aspecto importante e recorrente na escritura de Lispector, pois a disparidade apresentada pelas suas personagens entre a representação para o outro e ser elas mesmas as impulsionam a lutar pelo seu “eu”, assim esta é uma modalidade de acesso a um novo mundo.

Seguindo esse pensamento, a escritora evidencia através de G.H. a perda das máscaras humanas e o sentimento da solidão existencial como necessário para que se efetive a autenticidade do ser, tal qual a “solidão essencial ao escritor” para se construir a sua obra. Lispector se desvincula de uma “falsa” beleza literária exigida pelos críticos de sua época. G.H. também abdica dessas ilusórias verdades, entrega-se ao fluxo da consciência, acredita no poder do silêncio proveniente das palavras e prossegue em sua viagem (des)encantadora sem garantias de como será o seu futuro, todavia reconhecendo que a sua experiência lhe possibilitou um novo olhar sobre a vida, o mundo, o eu e o outro. Desse modo, a *paixão* de G.H. permite que seus leitores visualizem uma articulação com a experiência literária manifestada pela autora.

O drama existencial deixado de ser oculto aos leitores penosamente pela narradora é o da própria G.H. No início da narrativa, prepara os seus intérpretes para a confissão de algo chocante e aterrorizador. Confessa, pondo em uma espécie de julgamento, a sua decepção causada pela tentativa de realizar uma ação exterior, um trabalho físico que se efetivaria com a faxina no quarto dos fundos habitado durante seis meses por Janair. Não obstante, encontrando o ambiente organizado, concretizara um trabalho interior. A mulher escultora se descobre patroa na narrativa e rompe com o espaço extremamente reduzido e inexplorado de seu apartamento luxuoso no Rio de Janeiro: sai da sala em que tomava café e fazia “bolinha de pão”, atravessa o corredor escuro, enfim, chega ao quarto da ex-empregada: ambiente escuro e excluído, onde irá curtir a dor e os (des)encantos da solidão.

No quarto da empregada, G.H. tem o encontro com um mural inesperado desenhado por Janair, e esse refletia as características fúteis da patroa. Nesse ambiente, a protagonista, através de um momento de deslumbramento, se direciona a outras terras e tempos para descrever o percurso enfrentado até o momento de sua desumanização. Assim, “sai” do local real, apartamento de cobertura, para o virtual místico/bíblico, uma vez que a experiência com a barata e o ato de comer a massa branca desse inseto nos remete a eucaristia dos cristãos. Então, da emersão do inconsciente, sobressairá o espaço interno pessoal e profundo, lugar comparado ao deserto e usado como ambiente de introspecção pela personagem.

Convém ressaltarmos que o trajeto da personagem até ao momento epifânico que lhe revela um novo mundo é caracterizado pela penumbra, simbolicamente representada pela cor negra, nos revelando a solidão e a tristeza da protagonista ao deparar-se com um mundo inimaginável e apavorante, ao mesmo tempo em que tendia, por uma necessidade pessoal, a abdicar a sua (des)organização humana.

Essa perda a assusta e incomoda, ela precisa contar com a presença de alguém, pois até então o estar a sós a aterrorizara, e para isso pede a uma mão anônima que lhe acompanhe nessa narrativa. Essa companhia é a presença imaginária criada diante desse enorme desespero de não encontrar palavras para designar o que viveu. Esse interlocutor acompanha todo o desenlace da experiência da protagonista. E vai mudando de referência, ganhando intimidade. No primeiro momento é chamada de “meu amor”, referindo-se a pessoa que imagina que está lhe fazendo companhia e segurando a sua mão. Depois “Mãe/minha mãe”, direcionando-se à barata que recebe todo o seu desalento. Enfim, torna-se um “Tu”, lembrança de um homem que se fez presente e como fruto desse “flerte” lhe rendera o aborto.

Nesse momento inaugural do livro temos uma das mais belas passagens da narrativa de Lispector. Ela endereça a história a cada um de nós que a temos literalmente “nas mãos” para realizarmos o nosso papel de leitores críticos. Nos entrega tudo para que possamos encontrar uma “alegra difícil” e solitária, perdermos o medo de assumir nossos desejos, enfim, fazer ecoar a nossa própria voz.

Lispector conduz a sua protagonista a fazendo revelar para os seus leitores outra realidade, eis uma das responsabilidades lançadas ao leitor lispectoriano. A personagem se desvincula de um mundo pautado no bom-gosto, assim os “vagalhões de mudez” das palavras assumem o seu papel desmitificador de uma

“verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo” quanto os seres que nele habitam.

Concluimos que G.H. depara-se sozinha em seu mundo. Aos poucos revela a sua decepção em relação ao ambiente e as pessoas com quem conviveu durante toda a sua vida. Sem empregada, sem, amor e sem filho. Acreditava, pois, ser livre, até o instante em que reflete sobre a sua existência e descreve o quão enraizada estava a sua construção de mulher segundo os moldes patriarcais. Desilude-se, e, a partir de então, cultua a sua solidão e ruína.

Adentrar nesse mundo solitário, caracterizado pela náusea nos permite perceber a ruptura com um passado composto pelas imposições de um mundo androcêntrico, posto que o meio social habitado pela protagonista ainda é composto por uma falsa concepção de gênero. A mulher apresentada enfrenta um longo período convivendo com imposições sexistas reforçadas pelas relações que estabelece com seu amante, amado, colegas e vizinhos. Isso impede a sua construção enquanto sujeito autônomo e capaz de refletir sobre suas ações; de se auto-respeitar e mobilizar-se para respeitar o outro. Sabe-se, no entanto, que ser mulher ou homem é um constructo de uma rede de significações que perpassa desde o biológico e psicológico, até o sócio-cultural, e Lispector demonstra, em sua narrativa, a solidão e a luta de G.H. contra esse sistema.

G.H. trata-se, pois, de uma personagem que se divorcia de uma falsa moral da sociedade e busca sua própria identidade, a qual vem a custo de uma comunhão sacrílega que ritualiza o sacrifício consumado: engolir da massa branca da barata. Para ela, tudo era melhor no início, assim, a felicidade e a virtude se situavam em uma idade primitiva da natureza selvagem, por isso a personagem a ela retorna, todavia carrega da sua viagem uma visão crítica do mundo. O contexto em que habita a personagem se apresenta agora com uma organização diferente, a obrigando enfrentar uma realidade indizível. Caberá a mesma desvendar os mistérios ocultos dos pequenos episódios ocorridos nos dia-a-dia vindouros que aos olhos de nos leitores são inimagináveis.

REFERÊNCIAS

DA AUTORA

LISPECTOR, Clarice. **A Bela e a Fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.

LISPECTOR, Clarice. Ficção ou não. In: **A descoberta do mundo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, p. 286-287.

LISPECTOR, Clarice. A quinta história. In: **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. O búfalo. In: **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. O crime do professor de matemática. In: **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

SOBRE LISPECTOR

ANDRADE, Ana Luíza. O corpo-texto canibal em Clarice Lispector. In: **Anuário de Literatura**. Florianópolis: UFSC, n. 1, 1993. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5230/4659>>. Acesso em: 18 ago. 2010.

BAILEY, Cristina Ferreira Pinto. **Clarice Lispector e a crítica**. Disponível em: <<http://www.pitt.edu/~hispan/iili/IntroLispector.pdf>. Ago. 2006>. Acesso em: 25 jan. 2010.

BARRETO, I. Clarice Lispector: bem perto do coração selvagem da vida. **Revista Comum**, Rio de Janeiro: Facha, v. 10, n. 23, p. 78-90, jul.-dez. 2004.

BRANDAO, Ruth Silviano. Feminina mãe imperfeita. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, 104, v. 1, nº 1, p. 101-110, jan.- mar. 1991.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: Esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOSI, Alfredo. Clarice Lispector. In: **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.

DORLELAS, Kirlla Cristhine Almeida. Cultivando a solidão feminina e suas delicadas relações a partir dos romances de Clarice Lispector. In: **Revista Linguagens**, Blumenau, v. 1, n. 3, p. 260 - 276, set./dez. 2007

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do Conto**. 6.ed. São Paulo: Ática, 1991.

GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice**: uma vida que se conta. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.

HELENA, Lúcia. A literatura segundo Lispector. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, 104, v. 1, nº 1, p. 25-42, jan.- mar. 1991.

JOSEF, Bela. Clarice Lispector: um sopro de plenitude. In: LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**: (pulsações). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

JORDÃO, Tânia Dias. A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector: transtextualidade bíblica. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP6Z5E8N/1/pdf_tania_dias.pdf. Acesso em: 30 jan. 2010.

KON, Noemi Moritz. Clarice Lispector: certas presenças permitem a transfiguração. **Revista Percursos**, n. 21, 2. Semestre de 1998, p. 23- 33. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/percurso/main/pes21/artigo2123.htm>. Acesso em: 08. Ago. 2010.

LIMA, Luciano Rodrigues. **Clarice Lispector comparada**: narrativas de conscientização em Clarice Lispector, Virgínia Woolf, Susan Glaspell, Katherine Mansfield e A.S. Byatt. Salvador: EDUFBA, 2007.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice (sic) Lispector. In: **Os mortos de sobrecasaca**. Ensaios e estudos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p.190-192.

LUCCHESI, Ivo. **Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MIRANDA, Ana. **Clarice**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MOSER, Benjamim. **Clarice**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NOLASCO, Edgar César. **Clarice Lispector e o mal-estar na literatura**. Belo Horizonte, v. 2., p. 115-123, 1998.

NOLASCO, Edgar César. **Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2001.

NOVELLO, Nicolino. **O ato criador de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Presença/ Instituto Nacional do Livro, 1986.

NUNES, Aparecida Maria. A mulher do pós-guerra nas colunas femininas escritas por Clarice Lispector na imprensa carioca. In: **RECORTE** - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso, Minas Gerais, ano 3, nº 5, Jul. – dez. 2006. Disponível em: <http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao5/5_artigo_aparecida.htm>. Acesso em: 18/08/2010.

NUNES, Aparecida Maria. Primeiros textos de Clarice Lispector na Imprensa Brasileira. In: Seminário Nacional Mulher e Literatura, 5., 1993, Natal. **Anais...** Natal: UFRN, 1995, p. 213-218.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1995.

PERRONE- MOISÉS, Leila. A fantástica verdade de Clarice. In: **Flores da escrivaninha**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

PIRES, Miriam da Silva. Queixas de Mulher: leitura de A quinta história de Clarice Lispector. In: Seminário nacional Mulher e Literatura, 5., 1993, Natal. **Anais...** Natal: UFRN, 1995, p. 226-229.

POLI, Maria Cristina. Um estranho-feminino em Clarice Lispector. In: Congresso da APPOA, 173., 2008. Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: APPOA, 2008. p. 39-50.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp, 1999.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1993.

SÁ, Olga de. A reversão paródica da consciência na matéria viva: O signo iconizado. In: **Clarice Lispector: a travessia do oposto** São Paulo: Annablume, 2004, p. 121-155.

SÁ, Olga de. A reversão paródica da solidão na felicidade a dois: o signo banalizado/ sublimado: uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. In: **Clarice Lispector: a travessia do oposto** São Paulo: Annablume, 2004, 157-187.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Laços de família e Legião estrangeira. In: **A análise estrutural de romances brasileiros**. 7. ed. Petrópolis: Ática, 1990, p. 157-183.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. O ritual epifânico do texto. In: **Lispector, Clarice. A paixão segundo G.H.** Edição crítica. Benedito Nunes (coordenador). Madrid, Paris,

México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, São José da Costa Rica, Santiago de Chile: ALLCA XX/Scipione cultural, 1997. p. 241-261.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. In: MIRANDA, Wander Melo (org.) **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 13-30.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. In: **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: **O cosmopolitismo do pobre**. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes. In: Clarice Lispector. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 1, nº 1, p. 49-64, jan.- mar. 1991.

SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981, p. 55.

SILVERMAN, Malcolm. A ficção em prosa de Clarice Lispector. In: **Moderna Ficção Brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982. p. 70-84.

WALDMAN, Berta. Clarice Lispector. **A paixão segundo C.L.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

GERAL

ATAÍDE, Vicente. **A Narrativa de ficção**. 2. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973.

BAKTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 6. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.

BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: **A modernidade e os modernos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: PAULUS, 1990.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. 11. ed. São Paulo, 1995.

BRASIL, Assis. **História e crítica da literatura brasileira: A nova literatura**. Rio de Janeiro: Editora americana, 1973.

CANDIDO, Antônio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: **Literatura e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1976.

CANDIDO, A e CASTELLO, J. A. **Presença da Literatura Brasileira**. 8. ed. Rio de Janeiro Bertrand Brasil, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Vozes, 1994, p. 245.

CHAUÍ, Marilena. **Convite a Filosofia**. 12. ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 40.

COUTINHO, Afrânio (org.). A ficção modernista. In: **Introdução à Literatura no Brasil**. 19. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CULLER, Jonathan. Leitores e leituras. In: CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Tradução. Patícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FREUD, S. Inibições, sintomas e ansiedade. In: J. Salomão (Org.). **Edição standard brasileira de obras completas de Sigmund Freud** (Vol. XX. p. 95-203). Rio de Janeiro: Imago, 1980 (Original publicado em 1926). Disponível em <<http://search.4shared.com/q/1/freud%20vol.%20XX>>. Acesso em: 25/ 06/ 2010.

FREUD, S. O ego e o ID. In: J. Salomão (Org.). **Edição standard brasileira de obras completas de Sigmund Freud** (Vol. XIX). Rio de Janeiro: Imago, 1980 (Original publicado em 1923). Disponível em: <http://www.4shared.com/get/Ub8ZyQaM/Freud__Obras_Completas__Vol_.html>. Acesso em: 10 jul. 2010.

FREUD, S. O Mal-estar na civilização In: J. Salomão (Org.). **Edição standard brasileira de obras completas de Sigmund Freud** (Vol. XXI. p. 81-178). Rio de Janeiro: Imago, 1980 (Original publicado em 1930). Disponível em: <http://www.4shared.com/document/dS3aqTau/Sigmund_Fred__O_mal_estar_na_.html>. Acesso em: 15 jul. 2010.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. 4. Ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1994.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Márcia Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1988.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. v. 2

HISSA, Julia. Breves reflexões sobre a condição feminina ao longo dos anos. In: REIS, Livia de Freitas et al (orgs). **Mulher e literatura**. VII Seminário Nacional. V2. Rio de Janeiro: EDUFF, 1999.

HOHLFELDT, Antônio. **Conto Brasileiro Contemporâneo**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

JOUVE, Vicent. **A leitura**. São Paulo: UNESP, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Alquimia**. Petrópolis: Vozes, 1990.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KLEIN, Melanie. Sobre o sentimento de solidão. In: **Inveja Gratidão e outros trabalhos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LAJOLO E ZILBERMAN, Marisa. ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil Brasileira: História e histórias**. São Paulo: Ática, 1984.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana do mundo moderno**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

LIMA, Alberto de Castro. **Na trilha da solidão**. Rio de Janeiro: Face, 1972.

LUCAS, Fábio. O estatuto feminino. In: **O caráter social da ficção do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 35-37.

MAY, Rollo. **O Homem à procura de si mesmo**. Trad. Aurea Brito Weissenberg. 25. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

MARINE, Jaqueline de oliveira; PENA, Priscila Souza Vicente. **Da solidão à solidariedade**: uma leitura psicanalítica sobre os convites contemporâneos à prisão na solidão. Minas Gerais: UFMG, 2009. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/coloquioenriquez/tcompletos/13/Trabalho%20final%201%202009.pdf>>. Acesso em: 01 ago. 2010.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico**. São Paulo: Martins/EDUSP, 1981, v. 2. p. 27-32.

MOISES, Massaud. **Historia da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1997.

MORGADO, Belkis. **A solidão da mulher bem-casada**: um estudo sobre a mulher brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MOREIRA, Jaqueline de Oliveira; PENNA, Priscila Souza Vicente. Da solidão à solidariedade: uma leitura psicanalítica sobre os convites contemporâneos à prisão da solidão. In: Colóquio Internacional de Psicossociologia e Sociologia Clínica, 13., 2009. Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2009. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/coloquioenriquez/tcompletos/13/Trabalho%20final%201%202009.pdf>. Acesso em: 15/ 06/ 2010.

NUNES, Benedito. **Heidegger & Ser e tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1986.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**: filosofia e literatura em Heidegger. São Paulo: Ática, 1988.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e post scriptum**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

RORTY, Richard. **Ensaio sobre Heidegger e outros**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

SARTRE, JP. **A náusea**. São Paulo: Abril Cultural, 1970. Disponível em: <http://www.4shared.com/document/jbiAkVNY/Sartre_-_A_nausea.htm>. Acesso em: 20 jun. 2010.

SARTRE, JP. **O existencialismo é um humanismo**. São Paulo: Abril Cultural, 1970. Disponível em: <http://www.4shared.com/get/16363861/caaf5999/Jean_Paul_Sartre__O_existenci.html>. Acesso em: 18 jun. 2010.

SARTRE, J. P. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução: Paulo Perdigão. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1997. Disponível em: <http://www.4shared.com/get/UF3YipKU/Sartre_Jean_Paul_O_Ser_e_o_Nad.html>. Acesso em: 13 jul. 2010.

SCOTT, J, W. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Recife: SOS Corpo, 1991.

SEVCENKO, Nicolau. MetrÓpole: matriz da lírica moderna. In: **olhares sobre a cidade**. PECHMAN, Robert Moses. Rio de Janeiro: Ed. EFRJ, 1994. p. 61 -71.

SILVA, Luis Roberto do Nascimento e. A escrita das cidades. In: **Revista do Patrimônio Histórico Nacional**: Rio de Janeiro. Instituto do patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura, n. 23, 1994. p. 59 – 68.

STEIN, Emildo. **Seis estudos sobre o ser e o tempo**. Petrópolis: Vozes, 1988.

VYGOTSKY, L. s. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VERRÍSSIMO, Luiz Fernando. **A metamorfose**. Disponível em: <<http://opiusdei.blog.com/3410897>>. Acesso em: 12 abr. 2008.