

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**O REVERSO DO ÊXTASE: SILÊNCIOS E
SOLAVANCOS EM A *PAIXÃO SEGUNDO G. H.* – A
NARRATIVA AGÔNICA NA TRAVESSIA DO SER**

TESE DE DOUTORADO

Maria Edinara Leão Moreira

**Santa Maria, RS, Brasil
2011**

**O REVERSO DO ÊXTASE: SILÊNCIOS E
SOLAVANCOS EM A *PAIXÃO SEGUNDO G. H.* – A
NARRATIVA AGÔNICA NA TRAVESSIA DO SER**

Maria Edinara Leão Moreira

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do
Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em
Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS),
como requisito para a obtenção do Grau de
Doutor em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira

**Santa Maria, RS, Brasil
2011**

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo-assinada,
aprova a Tese de Doutorado

**O REVERSO DO ÊXTASE: SILÊNCIOS E
SOLAVANCOS EM A *PAIXÃO SEGUNDO G. H.* – A
NARRATIVA AGÔNICA TRAVESSIA DO SER**

elaborada por
Maria Edinara Leão Moreira

como requisito para a obtenção do grau de
Doutor em Letras.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Lawrence Flores Pereira, Dr. (UFSM)
Presidente/Orientador

Regina Silveira, Dr. (UniRitter)

Lizandro Calegari, Dr. (URI)

Rosani Úrsula Umbach, Dr. (UFSM)

Raquel Trentin, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 21 de junho de 2011.

À Adriana, porque antes de tudo e depois de tudo
somos nós mesmas e por poder contar contigo em
todas as horas, principalmente, nas de maior dor.

À Regina, pela interlocução nos anais da travessia.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador Lawrence Pereira, pela orientação segura e pelos caminhos apontados, e à professora Sílvia Paraense, pelo acompanhamento no período inicial.

Aos demais professores, pelo conhecimento.

Às colegas e amigas Priscila, Geice e Angelise, pela presença incentivadora.

Aos doutores presentes na qualificação, pela indicação de caminhos.

Ao PPGL, pelas condições proporcionadas.

*Eu estava habituada a vir para casa com um velho amigo
Que me punha a mão nos ombros. Eu raramente tropeçava
Porque dele irradiava o calor das macieiras e a paz das
Tílias. Era a árvore dos meus passos. E, regressando a casa,
Regressava à Paisagem que humana me fazia.*

Maria Gabriela Llansol

*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.*

Clarice Lispector

*Não mais serei aquela que era e se
contemplava,
Ainda dividida
E aprendia sozinha a assim deixar de ser.*

Cecília Meireles

RESUMO

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

O REVERSO DO ÊXTASE: SILÊNCIOS E SOLAVANCOS EM A PAIXÃO SEGUNDO G. H. – A NARRATIVA AGÔNICA NA TRAVESSIA DO SER

AUTORA: MARIA EDINARA LEÃO MOREIRA

ORIENTADOR: LAWRENCE FLORES PEREIRA

Data e Local de Defesa: Santa Maria, 29 de julho de 2011.

Em **A paixão segundo G. H.**, romance de Clarice Lispector, publicado em 1964, no qual se busca verificar como se dá a desintegração mimética na narrativa, ocorre uma situação cotidiana e banal – uma mulher, identificada apenas como G. H, mata uma barata –, mas esse fato adquire muitas dimensões na narração e origina uma busca existencial da personagem. Essa busca desencadeia transformações na psicologia de G. H., as quais são revistas, no estudo, à luz da teoria freudiana, principalmente, da teoria das pulsões, do elemento “estranho” e do princípio de prazer. Também se busca verificar o processo da abjeção de Kristeva, e suas correspondências na narrativa. A análise se faz pela inserção na leitura na tentativa de mostrar como acontece o desfazer-se da ilusão referencial e o fracasso da narrativa, que encontra seus limites no silêncio.

Palavras-chave: Clarice Lispector; narrativa mimética; teoria freudiana; êxtase; silêncio.

ABSTRACT

In *The Passion According to G.H.*, Clarice Lispector novel, published in 1964, to verify how is the disintegration mimetic narrative, occurs an everyday and trite situation - a woman, identified only as G. H, kill a cockroach - but this fact in the story takes many dimensions and results an existential quest of character. This quest unleash changes in the psychology of GH, which are reviewed in the study, in the light of Freudian theory, especially the theory of drive, the element "strange" and the pleasure principle. We also verify the process of abjection, Kristeva, and their correspondence in the narrative. The analysis is done by inserting the reading in an attempt to show as getting rid of the referential illusion and the failure of the narrative, which finds its limits in silence.

Keywords: Clarice Lispector; mimetic narrative; Freudian theory; ecstasy; silence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 A TRAJETÓRIA DE G. H. – AS TRÊS PARTES DA NARRATIVA ...	277
1.1 Primeira parte – a réplica da vida	333
1.2 Segunda parte – O quarto: porta de entrada para a danação	400
1.2.1 O elemento “estranho” dentro do quarto	46
1.3 Terceira parte – a narrativa agônica	48
2 OLHARES SOBRE G. H.	55
2.1 Um sujeito chamado G. H.....	55
2.2 A desrealização do sujeito.....	59
2.3 Do familiar ao estranho.....	62
2.4 G. H. sob o olhar do “outro” – o duplo.....	69
2.5 A barata – o “outro” fora da espécie	76
2.6 A mulher, a barata – a metamorfose	83
3 A PULSÃO, A CHORA E A ABJEÇÃO	91
3.1 Cultura X pulsão.....	91
3.2 A <i>chora</i> semiótica.....	104
3.3 A abjeção	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	132

INTRODUÇÃO

Se eu tivesse de dar um título à minha própria vida seria:
à procura da própria coisa. (Clarice Lispector, em **Legião estrangeira**)

Nada de grande se faz sem paixão. (Lebrun)

Este trabalho objetiva realizar uma leitura de **A paixão segundo G. H.**, escrita por Clarice Lispector, em 1964, a fim de verificar como se dá a desintegração da estrutura narrativa tradicional, na obra, até chegar ao fracasso da linguagem, no sentido convencionado por Benedito Nunes (1995). Também se busca verificar como a personagem-narradora, ao não conseguir expressar com fidelidade a experiência vivenciada, despersonaliza-se ao longo da narrativa. Tal proposta se justifica na medida em que a leitura da obra mencionada propicia uma desestabilização do lugar de leitor tradicional, que receberia um mundo completo e estável para ser assimilado. As categorias do enredo e de personagem são diluídas, no decorrer da leitura, como a divisão analítica proposta mostrará mais tarde.

Para iluminar a obra clariciana¹, lanço mão dos pressupostos teóricos da psicanálise freudiana e dos postulados sobre *chora* semiótica e abjeção de Julia Kristeva. Após trabalhar, no curso de Mestrado, com elementos líricos e aspectos de transcendência na obra **O estudante empírico**, de Cecília Meireles, optei por um trabalho diferenciado no Doutorado, sobretudo por se tratar de um gênero diverso. É importante destacar, no entanto, que essa não foi minha primeira opção. Minha ideia inicial para um projeto de Doutorado, em 2007, consistia em desenvolver uma tese em torno de Maria Teresa Horta, mantendo meu foco na lírica, porém com análise de outro tema. A mudança de projeto deveu-se às condições do curso, que não foram propícias para a implementação do inicialmente proposto. Então, como segunda ideia para uma tese, tinha em mente empreender um trabalho sobre a escritora portuguesa Fernanda Botelho. Esse projeto, que já tinha em vista a narrativa, foi renunciado, em 2008-2009, por falta de afinidade com o objeto de estudo e por ocasião da troca de orientador. Assim, Clarice passou a ocupar meus estudos acadêmicos no final de 2009. A complexidade do universo clariciano sempre me instigou, e tive a felicidade de encontrar no orientador uma sensibilidade poética, de quem não corta as asas, mas é cúmplice no voo.

¹ Encontrei as formas “clariceano” e “clariciano”, entretanto, como esta foi mais recorrente nas pesquisas empreendidas, opto pelo seu emprego em todo o texto.

Acredito, como a pesquisadora canadense Claire Varin, que não consegue trabalhar Clarice quem não partilhar de sua enigmática forma de pensar, que reúne sanidade e loucura, voz profunda e inquieta, de lucidez rara na Literatura Brasileira. Segundo Varin, “só é possível ler Clarice tomando seu lugar, sendo Clarice. Não há outro caminho” (1999, p. 29). Para confirmar sua tese, a autora cita um trecho da crônica “A descoberta do mundo”, de Lispector: “O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo em que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que, na verdade, ele, o leitor, é o escritor” (2005, p. 27).

Acredito que todos, em dado momento da vida, “clariciamos”, com ou sem o momento epifânico², entretanto, poucos de nós teríamos a propriedade linguística de relatar sua epifania, como o faz a autora. Por isso, confesso-me leitora e admiradora da literatura de Clarice Lispector, acreditando que ela cumpre com o que considero a grande missão da Literatura em todos os tempos: dizer do homem – de seus emaranhados e inconstâncias – independentemente do tempo em que viveu. Nesse sentido, não seriam o tempo ou o espaço os responsáveis pelo fato de a literatura cumprir-se como tal, mas a forma com que apreende e representa o humano. Nesse sentido, faça-se justiça a Gogol, que negociava suas “almas mortas”, não importando se esse homem habitava o campo ou a metrópole, se habitava o tempo mítico – como Eliade dedicou uma vida a pesquisar e mostrar –, ou se vive o tempo da modernidade – sólida, líquida ou tardia –, ou ainda o tempo fragmentado trazido pela pós-modernidade, em que “tudo o que é sólido desmancha no ar”. Importa em Literatura transcender a limitação do tempo e do espaço e chegar ao âmago, à questão humana, que possibilita destacar o irônico e, não sem propósito, encaixar as palavras Gênero Humano nas iniciais G. H.

Por isso tudo escolhi estudar Clarice Lispector, mesmo tendo consciência da dificuldade de analisar suas obras e de conseguir demonstrar, em um trabalho acadêmico, toda a complexidade percebida como sua simples leitora. E é como leitora da obra clariciana que percebo que ela permite ao leitor conhecer-se mais como ser humano, abrir-se ao conforto-desconfortante que é a náusea sartriana, muito bem ponderada por Benedito Nunes em sua obra, e conhecer esse copartícipe de si que é o “outro”, trabalhado por Freud, Lacan, Paz, entre tantos.

² A palavra “epifania”, *epiphaneía* (= manifestação, aparição), de origem grega (*epi* = sobre; *phaino* = aparecer, brilhar), pode ter duas acepções. A primeira, num sentido místico-religioso, a define como “aparição ou manifestação divina”, ou “festividade religiosa com que se celebra essa aparição” (HOLANDA, 1975, p. 541).

Quanto aos aspectos biográficos, podemos destacar, também, algumas características da vida de Clarice que poderiam elucidar aspectos de sua obra. Ao nascer, a escritora foi chamada de Haia, “vida”. De fato, nasceu com a “missão” de dar vida à própria mãe. Sua missão vital já é um paradoxo, como a linguagem que a privilegiará. Ao chegar ao Brasil, com dois meses de idade, seu nome, como o dos demais membros da família, foi modificado pelo pai, expressando um desejo de mudança de situação de vida: torna-se, assim, Clarice, “luzente”. (NOLASCO, 2001, p. 309)

Portar um nome é, segundo crenças milenares, estar apto a exercer a missão que o nome carrega. O nome do autor é um efeito de sentido que cria a ilusão da existência de uma origem para o que é pronunciado; assim constituído, ele apaga o rastro do interdiscurso que é parte do discurso, homogeneíza as vozes subjacentes no texto, agrupa uma gama de discursos dispersos, atribuindo-lhes um *status* diferenciado.

Embora o nome do autor seja um nome próprio, essa relação é paradoxal. O nome do autor não se refere à pessoa física, mas a um modo de ser do discurso que ganha estatuto privilegiado em uma sociedade: “Indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*” (FOUCAULT, 2006, p. 274, grifo nosso). Entretanto, devo partir da compreensão de que esta instância discursiva, que atende pelo nome artístico de Clarice Lispector, está inserida em determinadas tradições, viveu sob certas influências, apresentou origem, evolução e desenvolvimento na tradição literária brasileira, ultrapassando esse limite por meio de inúmeras traduções, e, paralelamente a isso, devo saber o que representa esse livro, que guarda especificidades em relação ao conjunto da obra. Por fim, com Foucault, devo admitir

(...) que deve haver um nível (tão profundo quanto é preciso imaginar) no qual a obra se revela, em todos os seus fragmentos, mesmo os mais minúsculos e os menos essenciais, como a expressão do pensamento, ou da experiência, ou da imaginação, ou do inconsciente do autor, ou ainda das determinações históricas a que estava preso. Mas vê-se logo que tal unidade, longe de ser apresentada imediatamente, é constituída por uma operação; que essa operação é interpretativa (já que decifra, no texto, a transcrição de alguma coisa que ele esconde e manifesta ao mesmo tempo). (2005, p. 27)

Apesar disso – e embora se escolha um autor porque “aquele” autor nos chama, nos abala e subverte nossas ordens internas, despertando-nos o desejo de trabalhá-lo mais que outros – minha opção, nesta tese, não é enfocar as especificidades biográficas ou o processo de construção textual.

No panorama da Literatura Brasileira, Clarice surgiu anônima, mas conseguiu arrancar do crítico Antonio Candido a constatação de que: “[a jovem escritora] não apenas modificava essencialmente as possibilidades da escrita literária no Brasil, mas obrigava a crítica a rever a sua perspectiva. Depois desse começo, veio felizmente toda a fulgurante carreira que conhecemos” (1997, p. 19). Comparada a Virgínia Woolf e a James Joyce, por seu estilo literário, foi da francesa Hélène Cixous que recebeu um de seus maiores reconhecimentos. Para Cixous, há uma Literatura Brasileira a.C. e d.C, ou seja, a autora representa o divisor de águas entre antes e depois no Brasil.

Nas obras de Lispector, conseguimos perceber os traços de sua personalidade apontados por Olga Borelli: “Logo descobri os traços dominantes de sua personalidade. Os mais fortes eram a inquietação, a consciência reflexiva, o impulso do dizer expressivo, o descortínio silencioso das coisas” (1997, p. 21). Ainda que, em algumas declarações, Clarice Lispector sinalize sua descrença quanto ao poder transformador da literatura, é possível contra-argumentar, afirmando que muitas de suas narrativas correspondem a esse tipo de experiência pessoal, principalmente, porque, estando o contexto ficcional ligado ao real, pode ser considerado como único e, por isso, passível de identificação.

Ao passarmos para uma leitura da crítica sobre a obra clariciana, verificamos alguns pontos em comum. Como exemplos, citam-se o escamoteamento dos acontecimentos no enredo, a comparação com escritores mais impressionistas, a complexização dos conflitos psicológicos das personagens na narrativa, entre outros.

De acordo com Santiago, a autora “inaugura tardiamente a possibilidade de uma ficção que [...] consegue alcançar a condição de excelência atribuída pelos especialistas [...]. Até a publicação dos escritos ficcionais de Clarice Lispector, as tramas novelescas da literatura brasileira estiveram a serviço dos acontecimentos” (1999, p. 13). Em outras palavras, Clarice “inaugura” a escrita das sensações e da intensidade. Com/em Clarice não há vocábulo estanque; a palavra mais simples adquire uma conotação de profundidade. Oliveira, em crítica a seu primeiro livro, escreve: “Mais do que uma mulher, mais do que um ser humano, na irmandade com as coisas, no pertencimento à natureza, ela busca ser parte de um todo”. E completa: “Essa sensualidade na escrita, que obedece ao impulso que vem do corpo,

intraduzível sem essa linguagem outra, que Clarice criou, como a transcrição de um sonho sonhado em outra vida, é a marca de sua literatura”. (1990, p. 10)

Quanto à obra escolhida para este projeto, noto que há três linhas principais nas quais se situam sua crítica. Segundo Benedito Nunes, há a questão alegórica, inaugurada por Olga de Sá, que em **Paródia e metafísica** “vê elementos parodísticos no registro da ironia, que invertem o itinerário místico de G. H” (1997, p. 31-2); a questão da epifania, explorada inicialmente por Affonso Romano de Sant’anna, em **O ritual epifânico do texto**, em que “a epifania obedece as sequências constitutivas de uma peripécia mítica” (1997, p. 32); e a questão da narrativa, vista por Olga de Sá como antinarrativa, “que recai sobre estruturas antropológicas do imaginário [...] sustentada por oxímoros e paradoxos” (1997, p. 32). Nesta tese, não tomarei nenhuma das linhas-mestras da crítica, embora, em momentos diferentes, elas aflorem para iluminar algum aspecto da análise.

Em termos filológicos, a falta dos originais do livro dificultou o trabalho, no entanto, o incansável – e até hoje o crítico que com mais propriedade se debruçou sobre Clarice – Benedito Nunes informa que: “Livro pronto, livro morto” (1997, p. 36). É certo que, em seu processo criativo, Clarice adotou um sistema peculiar – copiava várias vezes os livros e ia mudando as versões, mas, uma vez tomada a decisão de finalizá-lo e de enviar a cópia à editora, “dava adeus para sempre ao livro, desprendendo-se dele até a indiferença³. Segundo afirmou, raramente corrigia provas tipográficas, e nunca revisava suas obras publicadas”. (NUNES, 1997, p. 36)

Outra corrente crítica retoma o canibalismo, leitura interessante que se faz da obra de Clarice. Na visão de Andrade:

No romance clariciano “a vida come a vida”, mas este também é um processo de emprestar vidas ou de “dar” vida”. [Portanto,] Se existe um espelhamento canibal erótico no reconhecimento desapropriativo de “não ter” que é o amor, uma voracidade pela encarnação do “outro” dos outros leva o corpo-texto clariciano à ingestão do corpo estranho, como em **A paixão segundo G. H.** (2007, p. 106-7)

Há interessantes aspectos de crítica que sequer serão mencionados neste trabalho, pelo pouco tempo que tive para o conhecimento da teoria, da crítica e para o aprofundamento das análises. Todavia, de tudo que consegui ler, percebo que o traço distintivo da obra em estudo e da personagem G. H. em relação às demais claricianas é o motivo da ascese ao contrário, ou uma “descese”, para usar as palavras de Berta Waldman (1992), sobretudo porque, estando o contexto ficcional ligado ao real, pode ser considerado como único e, por isso, passível de identificação. Há um caminho de descida ao inferno antes da imersão no nada, e o nada aqui é

³ É interessante destacar que **A paixão segundo G. H.** foi escrita de um só fôlego por Lispector, depois de oito anos sem nenhuma produção.

a contemplação da face de Deus, para chegar ao neutro, a imersão na inexpressiva matéria viva. Nesse ínterim narrativo, ocorre o desmonte da estrutura psicológica da personagem, que segue uma trajetória em direção ao não-ser, desumanizando-se aos olhos do leitor – essa é “a paixão de G. H.”.

Antes de abrir o discurso e de passar a palavra à narradora, Clarice Lispector dirige-se aos possíveis leitores, manifestando que ficaria contente se seu romance pudesse ser lido apenas “por pessoas de alma já formada”. Segundo o Cristianismo, as pessoas nascem desalmadas, apenas com uma conexão à alma. É bíblico o “Com paciência possuireis vossas almas”⁴. Nessa projeção do desejo da autora, está implícita uma possibilidade de leitura: se somente os que têm alma entenderão o escrito, então, o livro **A paixão segundo G. H.** trata da trajetória empenhada na conquista da alma, que se faz, “gradual e penosamente, atravessando inclusive o oposto do que se vai aproximar”; ou seja, para chegar ao limiar da descoberta de si, é preciso iluminar seu inferno interior, “descer” ao reino mineral submerso, ao inorgânico de si e da natureza que habita o humano para imergir no absoluto, o neutro.

Sob o ponto de vista exterior à personagem, é possível afirmar que os questionamentos que ocorrem se equivalem à imagem de G. H. sobre si, no que se refere ao seu contexto social, o qual parece ser aceito sem contestação pela personagem, como se pode notar por alguns de seus silêncios. Li teses em que o aspecto social é trabalhado em primeira instância na obra clariciana. Para mim, é pano de fundo, mera constatação de que se habita esse mundo físico e que, portanto, o homem está inserido em uma função, desempenha um dado papel social. Quando a narradora da obra descreve, por exemplo, a personagem Janair, empregada de G. H., vai muito além da acusação que lhe imputam de demonstrar preconceito contra os “menos favorecidos”. Na verdade, almeja analisar a condição humana desse ser, o que ultrapassa sua condição social no mundo.

A linguagem usada por G. H. tem por alvo o silêncio, porque o silêncio evolui toda linguagem em potencialidade de significação. Entretanto, nesse romance, nitidamente em primeira pessoa, o sujeito tem por objetivo relatar a experiência por meio de uma linguagem escrita, por isso o texto está à procura de um modo de dizer-se, de encontrar a melhor forma, entre duas buscas: a busca interna da personagem e a busca da linguagem. Uma linguagem pode ser atraída pelo silêncio, o que não pode acontecer é o fluxo narrativo silenciar. Mesmo para dizer do silêncio, é preciso uma linguagem, uma difícil e rara linguagem que se aproxime

⁴ Conforme o Evangelho segundo Lucas, capítulo 21, versículo 19: “In patientia vestra possidebitis animas vestras”, no original em latim.

da “não escrita”. Com isso, quero dizer que é difícil localizar a origem pontual do sentido, bem como a essência que o constitui.

Em G. H., como não poderia deixar de ser, os inúmeros recursos para produzir um impacto desconcertante com relação ao mundo, às experiências, ao conflito, diante do que desconhece de si mesma, inferem uma libertação do convencional, da mesmice, do cânone cotidiano que, no caso da personagem em pauta, encontra-se vulnerável. Desse modo, em toda a narrativa, os recursos linguísticos – monólogos interiores, silêncios, mistérios, expressões que não conseguem achar as palavras exatas – fragmentam episódios cujo centro parece ser a consciência individual, estilhaçada, rompendo padrões lineares, numa tentativa de elevação. A narrativa de G. H., nesse sentido, representa uma difícil e constrangedora travessia, na qual, quando deve ser cumprida, decorrem mudanças na forma de olhar e perceber a realidade que impedem o engajamento e, ao mesmo tempo, instigam a personagem ao questionamento e a uma nova postura diante dos fatos, gerando a seguinte esquematização: 1) ordem 1; 2) fragmentação; 3) desfragmentação; e 4) “ordem 2” (pós-experiência).

Os desafios colocados à personagem são tão numerosos e frequentes quanto os motivos que tem para enfrentar o que visualiza. Se em dados momentos vai adiante, em outros, novamente, não ocorre uma sincronia entre as circunstâncias narradas.

Na obra em análise, é comum verificar contínuas reminiscências ao conteúdo bíblico, inauguradas já no título **A paixão segundo G. H.**, possivelmente configurado sobre a conhecida expressão: “Paixão de Jesus Cristo segundo Mateus” ou “Paixão de Jesus Cristo segundo João”. A narrativa da “Paixão” é uma parte dos evangelhos, em que os sofrimentos de Cristo são relatados da maneira como foram vistos ou conhecidos por seus discípulos. Em G. H., a paixão apresentada é a da protagonista, narrada por ela mesma. Sua paixão individual, porém, não se restringe à experiência vivenciada, mas abrange as mudanças de percepção do evento e da vida como um todo, decorrentes dessa experiência.

A narrativa se instaura como o espaço agônico do sujeito e do sentido, um espaço de errância, de busca e perda de si, no qual o sujeito se reencontra para tornar a se perder. Se sentirmos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte, é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos, ou uma confortadora *narrativa do eu* (HALL, 1994). O próprio texto é circular, como afirma Berta Waldman: “O processo é um circuito fechado que termina para recomeçar” (1992, p. 81). Atendendo a essa circularidade da linguagem, os capítulos se articulam de modo que cada um inicie retomando a última frase enunciada no anterior. Também concorre para essa formulação o fato de todo o

romance estar enclausurado entre travessões⁵: as pontas se tocam, e, dentro, trava-se a luta do saber-se e do saber dizer.

Essa transferência demarca o limite máximo da introspecção e da linguagem, caminho estrito para chegar ao inexpressivo, inexpressável em palavras, só tocável em estado de silêncio. Entretanto, como bem assinala Berta Waldman:

Mas como perseguir o silêncio se o romance como linguagem articulada não pode silenciar? O conflito entre o fluxo de linguagem e a atração do silêncio pode ser visto na desagregação crescente da linguagem no romance, a ponto de, no final, G. H., enredada em suas próprias palavras, não mais entender o que diz: ‘E eu não entendo o que digo. E então adoro’” (p. 175). (1992, p. 80)

É preciso ressaltar a transformação pela qual a personagem passa, ou que apenas aparenta ter vivido, no universo narrativo, inferindo à obra o resultado do itinerário percorrido rumo à despersonalização de G. H., que antecede o encontro da personagem consigo mesma. Os paradoxos e oxímoros apresentados no discurso acabam por transformar a narrativa no que é: um percurso místico, em que G. H. revela particularidades da narrativa clariciana, as quais se pode aproximar ao acontecimento epifânico. Nesse sentido, Olga de Sá afirma, corroborando essa observação, que “**A paixão segundo G. H.** é a confissão de uma experiência tormentosa, motivada por um acontecimento banal” (apud NUNES, 1973, p. 45). Tal definição, como podemos constatar, está sintonizada a um princípio de que a visão do extraordinário advém da contemplação ou da percepção do que parece absolutamente simples.

Do ponto de vista dos elementos estruturais, no que se refere ao tempo do narrado, G. H. escreve o livro um dia após ter vivenciado a experiência, portanto, ainda sob forte impacto. Por outro lado, se apenas vinte e quatro horas separam “acontecimento” e enunciação, a *durée* narrativa é contínua, imitando a vida, que não tem pausas. Protagonista de uma vida aparentemente tranquila, G. H. oculta o mundano que se vai revelando desde o primeiro momento do encontro com a barata. Vivendo uma situação estável, em um apartamento de cobertura, em um dado momento, vê-se conduzida a outro tipo de confronto: depara-se com uma situação que lhe causa desordem e desequilíbrio, aprisionando-a em um quarto. Inadvertida no próprio apartamento, do qual supunha conhecer tudo, a personagem percebe-se sacudida por várias situações inesperadas. Primeiro, a quebra da expectativa ao avistar o

⁵ O texto é estruturado sobre a forma de um grande intervalo, expresso por cinco travessões ao início e cinco ao final, sem que haja texto precedente nem posterior, ou seja, como um intervalo ao nada.

quarto; segundo, a perplexidade diante da clareza da mensagem do desenho na parede; e por último, o sobressalto diante de um organismo vivo dentro do guarda-roupa. O sentimento de extrema solidão evoca um “tu”, imaginário e monologal, mas entre o “eu” e o “tu” não é possível a identificação, porque esse interlocutor anônimo não consegue clarificar o empenho da narradora. O drama de G. H. encontra-se extremado em uma narrativa onde ocorre uma tentativa de transpor em palavras a experiência de um dia imediatamente anterior, do qual a personagem principal já está distanciada.

A experiência da personagem é fundamental para se compreender as intenções da romancista. É necessário levar em conta esse dado para não aplicar critérios impróprios à narrativa, entre os quais esperar que haja obediência a um padrão de clareza ou de expressividade direta. Considerando-se a recriação imaginária e a visão mística imbricada no encontro do real com o irreal, ou seja, da personagem principal com a barata, o texto trata de uma experiência não objetiva, uma vez que Clarice Lispector parece ter uma visão emblemática desse encontro, atribuindo ao fato a subjetividade e tudo o que dela pode decorrer, do ponto de vista semântico. Somente a partir do campo de visão do outro, é possível ter acesso à totalidade do quem somos, nossa identidade.

Em sua paixão, G. H. revela-se como criadora de si mesma, buscando, ao mesmo tempo, uma forma de dizer-se, exercício que exige sempre um novo entendimento, uma recriação. A narrativa, portanto, investe em um questionamento fragmentário da personagem, que constitui o momento em que a sua pulsão interior predomina e em que a sua leitura de mundo pode ocorrer, veiculando-a com o seu interior. O que G. H. expressa é que transforma o sem sentido em sentido, e, assim, na superposição das camadas textuais, ela tenta ressignificar o que veio antes. Em ambas as situações, os discursos devem servir para reger a formação de outros discursos.

G. H. percorre os caminhos das relações humanas, entre homem e mulher, entre cultura e natureza, entre ditos e não ditos, coisas que, segundo ela, estão escondidas em sua individualidade. Quando retiradas desse âmbito, tudo, então, salta-lhe aos olhos, tornando-se, a princípio, desvendável e passível de entendimento, o que se dá a partir da vivência, da internalização. Esse discurso serve como elemento exploratório e elucidativo das bases teóricas relativas à execução do texto ou do discurso em **A paixão segundo G. H.**, cuja personagem, em processo de autoconhecimento, se deflagra, continuamente, nas paredes do quarto que divide com a barata. Nessa condição, G. H. revela a personificação da figura da empregada recriminadora e continua a busca de sua essência primeva, valendo-se da transgressão do início ao fim do caminho engendrado.

Todavia, será preciso empreender esforço por parte do leitor, para que os objetivos estéticos possam ser efetivamente alcançados na leitura e no entendimento do romance, principalmente, a partir da ação da narradora. G. H. possui consciência dos acontecimentos anteriores ao momento enunciatório, e, ainda, aos que estão por acontecer nos horizontes do que é narrado. Por meio da linguagem que usa, a narradora apreende o que lhe permite compreender a transição da vida para o que está escrito, refletindo uma personagem que permanece sempre aquém de si mesma, em um eterno vir-a-ser.

A linguagem da narradora manifesta-se, paradoxalmente, de forma silenciosa, em curvas, em círculos, gerando sobressaltos, momentos de sensibilidade e de volta para si mesma, através de uma personagem que deseja e procura a comunhão com seus mais íntimos segredos, às circunstâncias corriqueiras da vida de todos. No entanto, em boa parte dessa interação, ocorre apenas a mudez do perplexo aprendiz. A existência refletida para a personagem confirma um caminho aberto a todas as possibilidades, aos caminhos que se escancaram para a saciedade do ser. Sob forma de monólogo, em solidão quase sentencial, G. H. oscila entre o ser e o descobrir e se faz sabedora de que não irá além de si mesma e da própria expressão, de modo que sua conversa interior é a forma adotada para encerrar certa intransitividade.

Para tratar do tema, divido o estudo em três capítulos. No primeiro capítulo, explico a trajetória da narrativa, os três momentos em que a fragmento para efeitos de apreensão e delimitação do andamento textual. Ao segundo capítulo reservo o tratamento do tema em si, a busca existencial da personagem-narradora, na trajetória em que embrenha, assim como os olhares dos outros sobre si. No III, abordo os pressupostos teóricos da psicologia freudiana, da *chora* semiótica e abjeção, formulados por Kristeva, numa tentativa de aproximação ao texto clariciano.

1 A TRAJETÓRIA DE G. H. – AS TRÊS PARTES DA NARRATIVA

Este primeiro capítulo aborda o andamento narrativo de **A paixão segundo G. H.**, delimitando, para fins de estudo e análise, três momentos distintos dentro desse processo. Pelo foco em primeira pessoa – portanto, colado à narradora-protagonista –, o leitor vê descortinar-se uma inusitada trajetória, que ora parece elevar-se a Deus, ora parece descer aos espaços inferiores da mente da personagem. A protagonista percebe sua aparente normalidade invadida por um quarto que parece se desconfigurar, um estranho mural na parede e a presença inusitada de uma barata. Esse quarto desencadeia a tensão narrativa, uma vez que é dentro dele que coisas estranhas acontecem. Por fim, a personagem diz estar entrando em um mundo regido por outras leis, a que ela chama “o inferno da matéria viva”, passando a experimentar, por meio dessa agonia, o inexpressivo, o não ser, o Deus, o Nada – através da linguagem, a qual aponta, constantemente, o limite e a diferença. No final do capítulo, detemo-nos um pouco sobre a questão temporal.

A protagonista se descobre na condição de alguém que está para conhecer um caminho, parodiando o Cristianismo – “Ninguém vai ao Pai senão por mim” –, mas alerta que sua experiência em particular não substitui a trajetória humana: “E é inútil procurar encurtar caminho e querer começar, já sabendo que a voz diz pouco, já começando por não ser pessoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos” (p. 172)⁶. G. H. dá a conhecer ao seu leitor o relato de uma difícil experiência que pode ter acontecido apenas no plano mental ou ter vivido também com o corpo físico. Sua passagem pode ser comparada à paixão de Cristo, mas num destino inverso, pois, enquanto Cristo ascende, G. H. sofre o processo de descenso ao inorgânico.

Um problema se coloca para qualquer leitor de **A paixão segundo G. H.**: como explicar a presença de pelo menos três momentos fundamentais que, constitutivamente, nas suas relações com qualquer realidade possível, apresentam proposições diferentes? Na primeira parte do romance, o estilo, o andamento da narrativa, ainda que feito através de uma consciência no mínimo extravagante, respeita certos limites espaciais, temporais e psicológicos que, se bem explorados, são desenvolvimentos miméticos do fluxo de consciência. Mais do que isso, esse mundo está demarcado socialmente: trata-se, logo se

⁶ Todos os trechos do romance citados neste trabalho são transcritos da seguinte edição: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. Assim, são mencionadas apenas as páginas onde se situam os trechos na obra.

observa pelas divagações um tanto curiosas de G. H., de um apartamento de classe média, cujo local é familiar; trata-se de uma mulher culta, que, nas horas de solitárias divagações, é levada por pensamentos e pela flutuação narcísica de sua solidão, sem saber ao certo que se gesta desde o início uma segunda experiência.

Embora o espaço em si mesmo seja demarcado sempre por uma consciência que o pensa e o fantasia, não fica a dúvida para o leitor de que tudo ali possui alguma realidade. Apesar de os pensamentos não estarem completamente coerentes com a ordem racional, o espaço é ressignificado pela rememoração do passado, evocado principalmente pelo símbolo deixado pela empregada nesse lugar que até então não habitara. Esse símbolo surge como uma “sombra” da empregada, essa intrusa cujo olhar a teria devassado sem que ela nem mesmo soubesse ao certo de sua presença. Tampouco interessa que o fosso interior do prédio apareça na forma de uma gigantesca garganta em cujo túnel ela lança um toco de cigarro, para logo recuar, como se temesse ser flagrada ao longe por algum vizinho. Mesmo que sua mensagem e suas reflexões não pertençam à ordem do meramente habitual, nessa primeira parte, não temos dúvida de que o mundo em torno é presente e que certas proporções ainda se mantêm num delicado equilíbrio na mente da personagem. A presença de qualquer coisa de uma realidade apreensível, atravessada pelos fluxos instáveis da mente da personagem, inaugura uma história que, como se sabe, irá, gradativamente, às vezes por saltos abruptos, se encaminhando para dentro de uma voragem de pensamentos, reflexões e experiências, cujo sentido mesmo hoje nos é difícil explicar.

Para fins de estudo, como já dissemos, dividimos a obra em três partes. A primeira constitui-se da descrição. Delimitaremos, para melhor compreensão do leitor, o mapa da obra, conforme se desencadeia o processo da paixão. O que chamamos “primeira parte” é a narrativa “organizada”, corresponde às margens bem delimitadas do apartamento, onde vive a protagonista, o seu universo familiar, doméstico. Em uma cobertura no Rio de Janeiro, G. H. vive bem e tem amigos. Aí também viveu os relacionamentos amorosos. No dia anterior, a empregada despedira-se. Nessa parte, a representação possui feições miméticas ainda definidas, e são descritos o sujeito e o espaço. O apartamento que conhecemos por meio dos pensamentos de G. H., agora silencioso, compõe-se de cozinha, quartos, *living*, corredor e área de serviço.

O prédio semiluxuoso, por fora era branco, liso, de mármore, representação da uniformidade, frieza, clareza. Percebe-se, surpreendentemente, o contraste com o “amontoadado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimento de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas [...]”. A miniatura da grandeza de um panorama de

gargantas e *canyons*” (p. 31). Na descrição do aspecto interno do apartamento, a mudança da perspectiva exterior/interior vem acompanhada de termos que indicam contraste com aqueles que descreviam o aspecto externo do apartamento: “amontoadado”, “enegrecimento”, “arreganhada”, “miniatura/grandeza”, vocábulos que denotam certa desordem. Essas partes intestinais são móveis e diferenciam-se do exterior estético, quadrangular que o discurso-pensamento de G. H. parece sugerir na parte da forma do prédio, onde ainda estão presentes as “esquadrias”, lembrando a estrutura física, embora já entre o foco da personagem, vivificando a estrutura, presente nas expressões “bocas olhando bocas” e “panorama de gargantas”.

Ela ainda se coloca a pensar. O corredor que dá saída para o quarto da empregada é uma passagem escura. No corredor, que finaliza o apartamento, duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto de empregada. Este é, na fala de G. H., uma parte estranha dentro da casa e, com a ausência da empregada, é agora habitado pelo silêncio. Antes de entrar no quarto, G. H. pensa que encontrará a escuridão e deseja abrir a janela para que entre ar fresco.

Na primeira parte da narrativa, G. H. segue sua cotidianidade, e, dessa forma, paredes, coisas, móveis, mundo ali estão de algum modo como em muitos outros lugares. Porém, movida por atípica predisposição, ela resolve arrumar o quarto de empregada. Ao entrar, descobre que o cômodo é de um ensolarado vibrante. É intrigante o fato de haver duas portas. G. H. pensa e põe-se a observar que há a possibilidade de escolha, ainda que mínima. Não pode passar despercebida a configuração de sentido: o quarto era “de” empregada, e não “da” empregada, o que denota uma infamiliaridade de G. H. com a empregada que deixara de trabalhar na casa.

O sujeito da primeira parte é muito focado em sua relação com os outros, alguém cujas cogitações não abandonam a curiosidade dos outros sobre si:

Joguei o cigarro aceso para baixo, e recuei um passo, esperando esperta que nenhum vizinho me associasse ao gesto proibido pela portaria do Edifício. Depois, com cuidado, avancei apenas a cabeça, e olhei: não podia adivinhar sequer onde o cigarro caíra. O despenhadeiro engolira-o em silêncio. Estava eu ali pensando? Pelo menos pensava em nada. Ou talvez na hipótese de algum vizinho me ter visto fazer o gesto proibido, que sobretudo não combinava com a mulher educada que sou, o que me fazia sorrir. (p. 32)

Um dos aspectos caracterizadores do discurso empreendido pela personagem-narradora, nessa primeira parte de sua história, é que ela deposita um valor quase obsessivo na imagem que os outros lhe fazem, marcando-lhe o narcisismo. A protagonista imagina o olhar dos outros sobre si e, com satisfação mórbida, ironiza a própria condição aburguesada. O sentir-se só no apartamento provoca-lhe a sensação de que está diminuindo, porque não é observada. Neste dia, G. H. se sente leve, ela mesma, sem o rigor da representação artificiosa ante o olhar alheio. Sua autoimagem é de alguém relativamente sincera, que omite a nobreza e a sordidez. Possui a vaidade de quem não quer ter vaidade, mas confessa que para ver-se necessita de um olhar isento, para poder “ver”. Alguém sem violência nos gestos, que nasce sem missão, organizada para si mesma e que “não suportaria não [se] encontrar no catálogo” (p. 24). Nesse propósito, a relação entre sua autoimagem e a maneira como os outros a absorvem forma uma representação exata, composta de paradoxais constatações e algumas importunas indagações.

Habituada aos próprios gestos, sempre iguais, o comportamento que se aproximava de uma felicidade morna parecia-lhe natural e saudável, e ela mesma se considerava uma pessoa realizada. No aspecto social, G. H. é escultora bem aceita, o que a deixa em situação confortável financeiramente. A condição, favorecida pela vida tranquila, permite uma relação minuciosa com os objetos, colocando-a como quem ausculta, quem retém em si algo deles e dá de volta algo desses mesmos objetos. Vive dentro de um ciclo inalterável, que ela cumpre sem saber das próprias origens, e que a deixa a ponto de se dizer vigiada por um “olho”.

Na convencionada segunda parte da narrativa, que inicia com a entrada no quarto, presenciamos que o cômodo parece reduzir suas proporções e expulsá-la, até que ela “entra” definitivamente para não mais sair. Esse é o momento em que G. H. vê o enigmático desenho deixado pela empregada na parede. Por fim, o elemento central e mais perturbador da narrativa, mais desproporcionalmente estranho: a barata.

Um dos traços desta passagem é a indefinição da protagonista sobre si mesma e de seu mundo de verdades consideradas indestrutíveis que, até então, norteavam sua vida.

Como explicar, senão que estava acontecendo o que não entendo. O que queria essa mulher que sou? o que acontecia a um G. H. no couro das valises? [...]
Como te explicar: eis que de repente aquele mundo inteiro que eu era crispava-se de cansaço, eu não suportava mais carregar nos ombros – o quê? – e sucumbia a uma tensão que eu não sabia que sempre fora minha. (p. 40)

De repente, ela, que vive em seu confortável apartamento, é assaltada por dúvidas sobre o que é a existência. No processo de perda da racionalidade, G. H. vê soçobrar suas antigas concepções sobre a vida. Tudo o que parecia claro, nítido, perde o sentido, até os sentimentos humanos, como o amor.

A sinistra experiência de G. H. no quarto de empregada a esvazia. Tal como a imagem no desenho inesperado que a empregada esboçara na parede, no qual G. H. é apenas um contorno de si mesma, sem núcleo, sem essência e sem cerne. Nesse momento, quando a visão da cópia a esvazia, ela se sente invadida pelo seu duplo encarnado, pelo olhar, insuspeitável, até então, da empregada. Janair, enquanto trabalhava, permanecera isenta, muda, sem rosto, sem corpo. Vestida sempre em tons de marrom, sua presença assemelha-se a uma sombra, da qual não se tem consciência. Não fosse a ousadia do recado na parede, um desenho-escrita, teria passado despercebida.

Na segunda parte do romance, ocorre a desordenação da narrativa, da voz da protagonista que reflete a desorganização perceptiva de seu mundo. Neste momento, a representação, até ali relativamente mimética, tende a se desfazer, a perder a base das noções espaço-temporais. Nesta etapa do processo narrativo, a personagem perde as conexões com o mundo “real”. A narração parece perder o chão e a segurança dos rumos. A experiência vivida põe a personagem num estado de desconfiança, em que o “si mesmo” já não é claro, por isso o desejo de retorno ao estado inicial – de segurança – do qual a personagem não quer sair. O aparecimento da barata no quarto também acontece na segunda parte, momento em que a personagem vai se confrontar consigo mesma e com o inseto que ameniza um pouco a secura do ambiente.

Com o sol na cabeça, G. H. experimenta a sensação de perplexidade diante de um elemento concreto, que ela já assinalara ao descrever o edifício – paredes, fachada, canos etc. – e que agora vai se diluindo e se desmaterializando perante seus olhos atordoados. Ela tem a sensação de estar no nada, ou de “não estar”, de ter permanecido do lado de fora. Também a porta do quarto começa a sofrer uma desconstrução, sendo considerada um “sarcófago”, era como se o quarto se embrenhasse num adimensionamento. O quarto, assim configurado, adquire feições de um não lugar, ou de algo em instância de deixar de ser.

A partir do contato com a barata, G. H. passa a sofrer um processo de retorno pessoal, que lhe impõe a dolorosa atitude de renúncia, uma conversão radical, que a faz abrir mão de um mundo anterior, de aparências, de falta de autenticidade. Em meio ao sacrifício, a essa paixão, sua parte mais negativa fica exposta por meio da negação e do enfoque a que sempre

insiste em retornar, quando da ausência de palavras para internalizar a realidade que a cerca. Esse “aposento todo limpo e vibrante” é metaforizado num quarto-minarete. (p. 34)

A terceira parte corresponde a uma redescoberta de si, diferente da organização inicial, mas que, nem por isso, se poderia nomear desorganização. A terceira parte transcende a condição inicial da protagonista, que é atravessada pela paixão e, deixando de ser quem era, perde configurações humanas para se fundir no “it”, ou neutro, aprende a viver numa outra ordem de coisas, e a encontrar prazer no tédio, no “deixar-se ser”, sem nada fazer. Ocorre uma aproximação ao discurso místico, mas pela via inversa, comparando ao Cristianismo, que coloca a ascensão aos céus como fim da paixão. G. H. sofre uma espécie de retorno ao inorgânico, também chamado neutro: “Desde a pré-história eu havia começado a minha marcha pelo deserto [...] até que, quase morta pelo êxtase do cansaço, iluminada pela paixão, eu enfim encontrara o escrínio” (p. 131). “E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo” (p. 171). Consegue, assim, na terceira e última parte, concernir ao que chama “matéria viva” e imergir no nada filosófico, onde a condição de ser é o próprio ser, onde vibra a coisa, por ela mesma. Na narrativa engasgada, G. H. vive a difícil experiência de atravessar seu deserto interno. Após essa experiência, G. H. não transcendentaliza, passa pela experiência do orgânico, vive processos de ascensão e descenso, perde os sentimentos, mas volta à humanidade, porque conclui que a desistência do divino, sentindo o sabor insosso do divino, é que confere ao humano humanidade.

Baseada no exposto sobre os momentos em que foram divididos a narrativa, faremos um organograma demonstrativo:

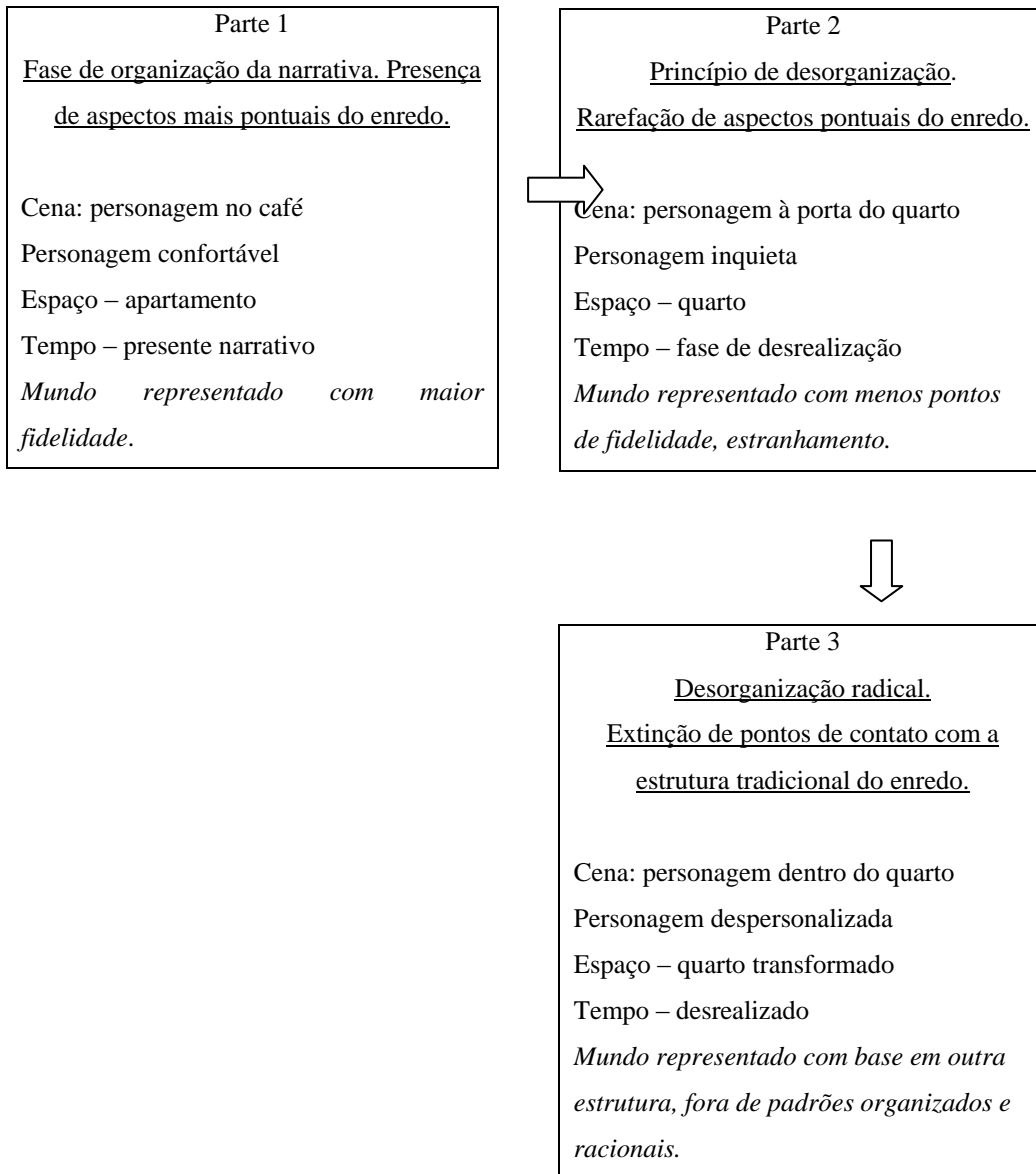


Ilustração 1 – Organograma dos movimentos da narrativa *A paixão segundo G. H.*

1.1 Primeira parte – a réplica da vida

Esta parte corresponde aos momentos em que é possível delimitar bem o espaço físico e a construção da personagem. Quando G. H., à mesa do café da manhã em sua casa, pergunta-se sobre quem seria, sua resposta é: “Quanto a mim mesma, sem mentir nem ser verdadeira [...] sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De um modo ‘como se não fosse eu’ [...] uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma

invenção' [...] [eu]'era uma réplica bonita" (p. 27). Pelo exposto, temos a ideia de um ser que tem consciência de que não se conhece e de que parece ser possuído por outra vida, alguém que participa do todo social, mas, nessa generalidade, não consegue perceber-se individual. G. H. se concebe como citação e réplica de si mesma.

A personagem tinha um princípio: uma organização que permitisse a compreensão de si, uma catalogação não somente para saber de si, mas para saber entre que circundantes estava. Havia um ciclo: o presente permeava o futuro, e um olho sabia de tudo. G. H. já não sabia se era o reflexo ou se fora absorvida por um espelho. Para ela, as coisas sempre beiravam o anticlímax, as coisas sempre pairando e morrendo antes, parando na promessa, na possibilidade de ser, incluindo a revolução e o amor. Cabe, neste estudo, a explicitação sociológica dos fatores que permitiam a G. H. continuar assim: em primeiro lugar, o ser livre, a ausência de marido e filhos, comer e dormir facilmente e a liberdade financeira. A transitoriedade de pensamento exerce, em G. H., além das desmotivações de ordem pessoal, uma capacidade bastante ampla de reflexão, ligada às relações e à individualidade. Sob esse prisma, podemos considerar que as diferentes perspectivas da protagonista relacionam-se, especialmente, à circunstância que vivencia, em alguns momentos, e que se dispersam em outros instantes.

Por isso, G. H. tarda à mesa do café e, enquanto pensa a respeito de quem é, sabe que sua existência medíocre obedece a uma rota, um condicionamento, e, dentro disso, parece localizar-se, conseguir entender-se: "Meu ciclo era completo, o que eu vivia no presente já se condicionava para que eu pudesse posteriormente me entender" (p. 25). Tudo nela responde um desejo de ordem e de vida organizada: "Há um mau-gosto na desordem de viver" (p. 24). A vida da personagem apresenta-se como que suspensa no ar. Parte desse estado de latência refere-se ao fato de G. H. não ter se casado e não ter tido filhos (p. 25). Livre e independente financeiramente, evita o pensar, e, quando o faz, pensa com as mãos, através do ofício de escultora, que, para ela, é dom, tanto quanto o dom de ser mulher.

Para essa mulher, o tempo não representava um problema, porque a correria do mundo não a afetava, vivia tranquila em seu apartamento de cobertura, tão parecido com ela, que chegava a ser um prolongamento de si. Ela era elegante e morava no último andar, "o que é considerado uma elegância" (p. 26). Além de uma elegância, um prazer, advindo, em parte, da sensação de estar no topo: "de lá domina-se uma cidade" (p. 26). Mas as semelhanças entre G. H. e o prédio são maiores e mais íntimas: "Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco, um aposento precede e promete o outro" (p. 26). Portanto, G. H., em seu habitat absoluto, reina, sem surpresas, encontra-se em si.

Detenhamo-nos um pouco no termo “umidade”. Água retida, essa é a condição do ser vivo, desde as plantas, para permanecerem vivas, dela necessitam; quando secam, acabam por morrer. G. H. vivia entre a umidade e a penumbra, seus olhos confortáveis, acostumados a pouca luz. Em termos de estrutura física, havia a sala de jantar e o *living*, e daquela já se avistavam as sombras desta, tudo em seu lugar, ao gosto da dona da casa, dentro de seus padrões de conforto, porém havia uma queixa, algo não estava tão confortável: a vida por dentro da casa, a vida que habitava a casa: “Tudo aqui é uma réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida *que nunca existiu em parte alguma*: minha casa é uma criação apenas artística” (p. 26, grifo nosso).

G. H. criara o simulacro da casa, gostava da duplicata porque a entendia, era seu espaço de segurança, uma vida real não poderia servir, porque teria que ser decifrada a cada instante, porque se descortinaria diferente, enquanto “A cópia é sempre bonita” (p. 26). Ela possui “generosidade e graça” (p. 27), sendo uma mulher que não dá trabalho, que vive o próprio tédio: “o tédio me alimenta e delicadamente me come, o doce tédio de uma lua de mel” (p. 28). Tanto na cópia como na paródia, ocorre a isenção da responsabilidade, pois o conforto da personagem é não viver, apenas deixar passar por ela circunstâncias pertencentes à vida, sem sequer tomar partido. A isso chamava viver a réplica, ser o entre aspas de si mesma: “De algum modo, ‘como se não fosse eu’ era mais amplo do que fosse – uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção” (p. 27). G. H. vestia um robe neste dia: “Apalpei os bolsos do robe, achei um cigarro e fósforo, acendi-o (p. 86); “Com a ponta do robe, enxuguei a testa”. (p. 92)

Na formulação do relato de como era, G. H. fica na dúvida se deve contar somente as verdades, ou também verdades e mentiras, mas acha difícil separá-las. Para rememorar quem era, seria necessário o afastamento de si, olhar de fora para poder ver. A lembrança de si é a soma da imagem que os outros lhe fazem e o reflexo dessa imagem que retorna. Já a existência profunda é a estrutura anterior, segura, que age como pano de fundo para qualquer reflexo externo. A utilização da metáfora da chaleira no fogo brando, em G. H., lembra a segurança que o ser precisa; não importa que a água ferva, mas que a chaleira esteja no fogo, ou seja, reunir as condições. O resto é só consequência e repercussão.

No dia aparentemente normal em que G. H. resolve arrumar o quarto da empregada, recupera o arquivo da vida pregressa, lembra a seu respeito, referindo-se a si mesma em terceira pessoa: “G. H. era uma mulher que vivia bem, vivia bem, vivia bem, vivia na supercamada das areias do mundo [...]. G. H. vivia no último andar de uma superestrutura, e, mesmo construído no ar, era um edifício sólido, ela própria no ar, assim como as abelhas

tecem a vida no ar” (p. 64). Nessa forma de ser, encanta-lhe a fotografia, porque, quando o negativo fica pronto, ali está a prova de que há o ectoplasma desse negativo. Sendo a foto o retrato da ausência, é também o indicativo de que, em algum lugar, deve estar o objeto fotografado “*in presentia*”.

A certeza que tinha a seu respeito é de que não era um ser sendo negativamente, pelo menos se contentava com a certeza de que havia o avesso de si: “Só agora sei que eu já tinha tudo, embora de modo contrário: eu me dedicava a cada detalhe do não. Detalhadamente não-endo, eu me provava que – que eu era” (p. 28). Os conceitos de sujeito e identificação não são fixos, vão sendo produzidos, encontram-se em processo ininterrupto de construção, caracterizado por mutações.

Fora isso, G. H. possuía belas feições de rosto e um corpo simples, e, por estar à mesa de refeições, vestia robe branco e usava guardanapo. A G. H. com essas características calcava-se no couro de suas valises, e, no julgamento de si, teria a aparência de quem falhara, e somente ela saberia se a falha fora necessária (p. 28). Essa G. H. desconhecida de si operava pela negação, pelo reverso de si, pelo contraste e, através de sua própria cópia, ela se sabia o duplo de si, seu próprio desmembramento.

G. H. é a própria imagem ao negativo. Como não sabia o que era, procurava saber o que não é. Reconhecível pelo avesso de si, o oposto de si era a aproximação mais possível com sua verdade – o ser pela negação do ser era uma prova da existência. Essa era a extrema ironia, a G. H. nem nas valises existia, a não ser pelo avesso de si ou pela criação estética de uma personalidade. A construção identitária de sujeito está dentro do conceito de subjetividade moderna, como afirma Bicca: “o mero ser factual de algo não é sinônimo de seu ser autêntico nem verdadeiro”. (1997, p. 182)

Quando, finalmente, termina o café, percebendo não ter mais a empregada para arrumar a casa, resolver dedicar-se à atividade, não por se fazer necessário, mas por gosto mesmo, uma vez que tinha imenso prazer em “achar a melhor forma” das coisas (p. 29). Pensou até que, se lhe garantisse outra condição financeira, teria escolhido a profissão de empregada, arrumadeira. A necessidade de organizar é, portanto, consequência do desejo de entender as coisas, de ser desprovido de uma moralidade dura, que somente admite o mundo humanizado para o mundo vivo, que age por sua própria vivacidade e sobre o qual nenhum controle é possível.

Em G. H. essa ordem exigia regulamentos e leis: “é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá a ordem” (p. 55). Em meio ao prazer de saber que agora pode assumir esse ofício na própria casa, ainda sentada à mesa, a protagonista ocupa-se

a pensar por onde começar. Já tivera, na semana anterior, saído demais de casa e desejava este dia específico, da maneira como ele veio: “pesado e bom e vazio” (p. 30). Um dia propício à arte de arrumar, e assim decidiu pelo quarto dos fundos, o de empregada, porque imaginava estar sujo, pelo fato de funcionar como guarda-entulhos e dormitório. Esse foi o plano mental. Imaginando o ponto final da arrumação, lia o seu jornal, deitada no sofá, e talvez adormecesse de cansaço. Pressupondo que o telefone poderia tocar, tirou-o do gancho, para que nada perturbasse seu dia, de passos tão bem delimitados.

Neste momento da narrativa, G. H atravessa a cozinha em direção à área de serviço, onde, ao final, encontra-se o quarto da empregada. Antevê algo, como uma intuição, a fim de prepará-la ao que viria depois, e pensa: “Como direi agora que já então eu começara a ver o que só seria evidente depois? Sem saber, eu já estava na antessala do quarto. Já começava a ver e não sabia; vi desde que nasci e não sabia, não sabia” (p. 30). Nesse trânsito, pede ajuda a alguém, que permanece incógnito até o fim da narrativa: “Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar” (p. 30). Esse é o ponto de partida, situação limítrofe entre o antes e o depois: o antes se compõe de uma organização, tudo em seu lugar, e o depois começa a partir dessa percepção de antever algo e de solicitar ajuda a alguém sem nome e sem rosto, porque a vida “estava doendo”. Esse indicativo, embora pertencente à primeira parte da narrativa, antecipa o segundo momento, porque já abre ao leitor a percepção de que não está tudo bem, de que as coisas em seus lugares não bastam para que a vida esteja sã.

Enquanto se dirige ao quarto dos fundos, para terminar seu cigarro, G. H. observa a altura do prédio – “treze andares” (p. 30) – e novamente antevê a narrativa que iria se desencadear: “Eu não sabia que tudo aquilo já fazia parte do que ia acontecer”. O prédio seria, então, cenário de algo que ainda não começou, de que o leitor, neste momento, sequer tem a mínima noção. Interessante mencionar que G. H. antecipa ao leitor que algo acontecerá no prédio, mas, naquele momento, ela não o pressente: “Mil vezes antes o movimento provavelmente começara e depois se perdera. Dessa vez o movimento iria até o fim, e eu não pressentia” (p. 30-1). A que movimento referia-se G. H.?

A pergunta permanece incógnita. E a personagem olha e descreve o prédio onde vive, personificando-o, como um construto vivo:

Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos, para os quais o meu apartamento se via como fundos. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimento de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. O bojo de meu edifício era como uma usina. A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e *canyons*: ali fumando, como se estivesse no pico de uma montanha, eu olhava a vista, provavelmente com o mesmo olhar inexpressivo de minhas fotografias. (p. 31)

G. H. começa sua descrição de um foco distanciado, do fundo dos outros apartamentos, com um olhar externo, numa tentativa de isenção. Depois, passa a observar a vista por fora do prédio, onde predominam as palavras “branco”, “mármore” e “lisura”, ou seja, ainda há uniformidade, clareza e organização. Por dentro, a vista já perde o aspecto de perfeição, de coisas no lugar, na medida em que as palavras “amontoado”, “enegrecimento”, “arreganhada” evidenciam desordem ou falta de cuidado, e a protagonista se distancia da aparência externa, com tudo liso e branco. As expressões personificadoras, “janelas arreganhadas contra janelas” e “bocas olhando bocas”, também expandem a vivacidade da descrição da narradora, pois aqui ela toma partido e participa do que descreve. Em seguida, compara o bojo do edifício a uma usina, pela multiplicidade de condutos e aberturas. Igualmente, analisa a representação em miniatura de um grande *canyon*, com suas incursões abrindo crateras na terra. Ela, G. H., fumando no local, vive a sensação de avistar a paisagem ampla do alto de uma montanha, com a isenção do olhar fotográfico; não o olhar do fotógrafo, mas o olhar petrificado que vem de dentro das fotografias. Assim percebe as coisas como se fossem capturadas por um “sinal mudo”. (p. 31)

Novamente, ocorre uma antecipação do que virá mais tarde no segmento narrativo: “Eu estava vendo o que só teria sentido mais tarde – quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido. Só depois que eu ia entender: o que parece falta de sentido – é o sentido” (p. 31). Aqui, está expressa a falta (e a busca) de algum sentido ao próprio enunciado. Na sequência da narrativa, G. H. pensa nos operários anônimos que trabalhavam, fazendo canos de água e de esgoto, “sem nenhum saber que estava erguendo aquela ruína egípcia” (p. 32). Já aí, na primeira parte – composta pelos acontecimentos antes de entrar no quarto –, se encontra uma desconexão com a realidade, uma vez que a referência ao apartamento como “ruína egípcia” não se trata de uma comparação, mas de uma denotação da realidade, de uma fuga da construção mimética. A mimese é um termo que possui múltiplos sentidos nos estudos literários, mas aqui seu emprego é usado para referenciar a aproximação com o real.

Após esses pensamentos, G. H. joga o cigarro “aceso” para baixo e, numa atitude de quem pratica conscientemente uma irresponsabilidade, recua um passo, temerosa de que seja identificada e denunciada. Quando olhou, já não havia como identificar onde caíra o cigarro, que fora “engolido pelo desfiladeiro” (p. 32). Mais uma vez, o edifício é assimilado como “desfiladeiro”, outra desconstrução mimética. Diante da hipótese de algum vizinho ter visto seu gesto, que não combinava com sua refinada educação, sorriu e dirigiu-se ao corredor escuro, e o que se segue ao corredor escuro corresponde à segunda parte da narrativa.

Esse primeiro nível, algumas vezes, irrompe na segunda e na terceira partes, trazendo a narrativa à sua realidade, como observamos no trecho:

Ah como eu estou cansada. Meu desejo agora seria o de interromper tudo isto e inserir neste difícil relato, por pura diversão e repouso, uma história ótima que ouvi um dia desses sobre o motivo por que um casal se separou. Ah, eu conheço tantas histórias interessantes. Também poderia, para descansar, falar da tragédia. Conheço tragédias. (p. 77)

O buraco aberto na narrativa revela que a protagonista não suporta o peso de continuar narrando uma estrutura que se sustenta no ar, que não progride, demonstrando seu desejo de voltar a uma narração capaz de evoluir.

Também nesse momento, há um sinal da primeira parte: “Pensei que se o telefone tocasse, eu precisaria atender e ainda seria salva! Mas, como à lembrança de um mundo extinto, lembrei-me de que havia desligado o telefone. Se não fosse isso, ele soaria, eu fugiria do quarto para atender, e nunca mais, oh! nunca mais voltaria” (p. 84). É o que observamos, ainda, a seguir: “Eu havia desligado o telefone, mas poderiam talvez tocar a campainha da porta, e eu estaria livre! A blusa! que eu tinha comprado, eles haviam dito que a mandariam, e então tocariam a campainha!” (p. 87). Essas passagens dão ao leitor a noção de quão penosa está sendo a experiência de G. H. Ela sabe que não pode sair, mas se pudesse abandonaria a trajetória.

O fato de G. H. ser fumante promove o retorno da narrativa ao seu nível mimético: “Apaguei a ponta do cigarro que já me queimava os dedos” (p. 89); “Ah, tivesse eu sabido do que ia acontecer no quarto, eu teria pegado mais cigarros antes de entrar: eu me consumia na vontade de fumar” (p. 114). O cigarro representa o mundo que lhe é familiar, mundo a que pode se referir ironicamente, porque domina suas leis.

Depois de o quarto passar por inúmeras desconstruções, G. H. ainda tem presente a primeira camada narrativa e lembra: “Se ao menos eu tivesse entrado no quarto ao entardecer – hoje de noite ainda seria lua cheia, lembrei-me disso ao recordar a festa no terraço da noite anterior – eu veria a lua cheia nascer sobre o deserto. ‘Ah, quero voltar para a minha casa’, pedi-me de súbito, pois a lua úmida me dera saudade de minha vida” (p. 103). No momento da bifurcação das camadas narrativas, a constatação e o pedido de G. H. são um lamento, a prova de que ocorre um desdobramento de personalidade, que não a impede, porém, de ver com os olhos dessa hora e com seus olhos antigos.

A cidade real onde G. H. mora é transfigurada em “uma cidade de ouro e pedra” (103), mas continua sendo o Rio de Janeiro (p. 103). Apesar da estranheza de tudo o que vê, G. H. consegue enxergar algo de familiar, a vida diária: “sei que depois saberei como encaixar tudo isso na praticidade diária, não esqueças que também eu preciso da vida diária” (p. 140).

(De uma coisa eu sei: se chegar ao fim deste relato, irei, não amanhã, mas hoje mesmo, comer e dançar no “Top-Bambino”, estou precisando danadamente me divertir e me divergir. Usarei, sim, o vestido azul novo, que me emagrece um pouco e me dá cores, telefonarei para Carlos, Josefina, Antônio, não me lembro bem em qual dos dois percebi que me queria ou ambos me queriam, comerei *crevettes* ao não importa o quê, e sei por que comerei *crevettes*, hoje de noite, hoje de noite vai ser a minha vida diária retomada, a de minha alegria comum, precisarei para o resto dos meus dias da leve vulgaridade doce e bem-humorada, preciso esquecer, como todo mundo) (p. 157).

Já no início da narrativa, G. H. tenta nomear o acontecimento *sui generis* que lhe chega como uma “desorganização”, mas diz isso para si, como quem tenta se convencer de que antes havia uma “organização”. Esse mundo organizado é o único que conhece e no qual sabe se mover – “seu” mundo, “sua” casa. Perdendo-o, perde-se num mundo “outro”, do qual não conhece limitações, nem possibilidades. Sabedora da dificuldade que será narrar o que vivera, a protagonista hesita, mas segue o intuito, na ânsia de livrar-se do ocorrido, ou na tentativa de ressignificar a experiência, cuja compreensão não tem alcance. Boa parte da narrativa lembra o procedimento psicanalítico da escuta, no qual o paciente relata uma situação dolorosa, sem intervenção externa.

1.2 Segunda parte – O quarto: porta de entrada para a danação

A construção-desconstrução do espaço narrativo em **A paixão segundo G. H.**, um dos elementos mais intrigantes na obra, começa por um espaço uniforme e bem arquitetado, passa por uma deformação e explode em diferentes camadas até a irrealização total. A análise desses dados põe em choque as representações de exterior e interior.

O apartamento é assim descrito pela narradora-personagem: “Decidida a começar a arrumar pelo quarto da empregada, atravesssei a cozinha que dá para a área de serviço. No fim da área está o corredor onde se acha o quarto” (p. 30). Com base em tal descrição, deduzimos se tratar de um imóvel de boa extensão territorial para abrigar todos os cômodos. Na parte de fora, o prédio constitui-se um todo homogêneo, porém o mesmo não ocorre na parte interna, em que a apresentação, feita através das lentes de G. H., destaca um “amontoado oblíquo de esquadrias, janelas [...]”, que configura a ideia de desordem e descuido, especialmente em: “janela arreganhada contra janela” (p. 31). A parte externa do prédio, vista do décimo terceiro andar pela personagem, é por ela comparada a uma “usina”, um “panorama de gargantas”, ou “*canyons*”, que identifica como o pico de uma montanha. Por sua vez, o interior do prédio possui uma parte escondida, física, a qual ela chama de “máquina”, eternizando a “centena de operários práticos que haviam trabalhado canos de água e de esgoto” (p. 32). Essa parte – que equivaleria a veias e nervos num organismo humano, quase imperceptível – corresponde, no prédio, à sua estrutura funcional.

Após fumar, do alto do décimo terceiro andar, a personagem admira a vista, percebendo, também, a realidade de concreto do prédio. G. H. contempla a imponência das paredes e da fachada, sentindo o privilégio visual de quem está no pico de uma montanha. Depois, decide arrumar o quarto. Ao abrir a porta e deparar-se com a claridade absoluta, que lhe parece absurda, G. H. revela a dificuldade de entrar naquele cômodo, parecendo impelida por uma força estranha, uma presença que não se mostra. Assim, estagna, atordoada.

Ao entrar no quarto, G. H. abre a janela e, nesse instante, se dá conta de que a antiga empregada sempre o fizera, mesmo sem autorização. Percebe que Janair não ocupara o local como se estivesse em um depósito onde se costuma guardar as coisas aparentemente sem uso em um determinado momento ou ocasião; muito menos o quarto seria um lugar de descarte definitivo, especialmente, porque a empregada o mantivera imprevisível, conforme descobriria a personagem principal dessa narrativa, algum tempo depois.

A personagem precisa se esforçar para lembrar que o quarto pertence à sua casa. O cômodo destoava do bom gosto que a proprietária colocara nos demais ambientes do apartamento. Com a incidência contínua do sol, o quarto parece estalar de tão seco,

contrastando com a umidade sombria do restante da casa. Sem cortinas, sem lençóis, o quarto está nu e descoberto. A perspectiva espacial do quarto de empregada, na percepção de G. H., é de que as paredes já não são mais fixas, semelhantes a uma estrutura em movimento, ou a um jogo de caixas móveis cujo fundo já não existe. A sensação é a de alguém que houvesse caído num poço distribuído horizontalmente: “como se tivessem entortado ligeiramente o edifício e eu, deslizando, tivesse sido despejada de portas a portas para aquela mais alta” (p. 41). A ruptura com a realidade era apenas o prelúdio de algo mais profundo: a ruptura interna da ordem perceptiva que se estabelece na mente de todo ser humano. Não somente o quarto se altera, alterando-se os centros mínimos de referência lógica; possivelmente, ela própria já não sente as coisas “como elas são”.

O ambiente em que se encontra é, ainda, um quarto que elimina a noção de profundidade e de lateralidade, “como se tivessem entortando o edifício”, redimensionando o objeto físico, elasticizando o concreto e rompendo com a gravidade. Cair subindo pode representar algo a ser sonhado, mas no plano da realidade esse movimento é impossível. No lugar em que G. H. está ingressando, as ordens lógicas mínimas que permitem a complexibilidade do perceber parecem não mais se encadear conforme as leis antigas, ao contrário, são intercambiáveis entre si; logo, subir pode ser descer, e o eu pode ser a barata. Desse modo, sem sair do lugar, ela parece subir a um lugar mais alto, “sobre” o quarto, como se um campo magnético de repulsão a tirasse de dentro da peça, que “não tinha um ponto que pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim. Era de um igual que o tornava indelimitado” (p. 41). Com base na descrição da personagem, perguntamos: seria esse um quarto cubista?

O cubismo trouxe a desconstrução da arte expressionista pela fusão de figuras geométrica superpostas. A implicação interpretativa dessa vanguarda artística com o quarto do apartamento de G. H. é de similitude: enquanto o cubismo trabalha a forma, destruindo a unicidade perspectívia e ampliando a universalidade da perspectiva – na qual o mesmo objeto passa a ser visto de todos os ângulos ao mesmo tempo –, o quarto se apresenta em diferentes camadas, de modo que, ao longo da narrativa, passa a ser desfiladeiro, montanha e deserto. Afinal, esse lugar que se desconstrói ante a visão humana tem ares de uma ilusão de ótica atinada no espaço vazio.

É após percorrer o corredor escuro que G. H. penetra no quarto, esbarrando, ao contrário do que supunha, “na visão de [...] um quadrilátero de branca luz” (p. 33). O primeiro sinal de desconcretude surge da ideia de que o quarto é que repelira a personagem, e não o inverso: “O quarto, com sua barata secreta, é que me repelira [...]. Depois eu fora imobilizada

pela mensagem dura na parede: as figuras de mão espalmada haviam sido um dos sucessivos vigias à entrada do sarcófago” (p. 45). O inanimado expulsa a pessoa, e não o oposto. Também a porta do quarto começa a sofrer uma desconstrução, sendo considerada um “sarcófago”, de forma a reduzir a esfera de quarto a um lugar mais intranquilo e inquietante. A sensação de estar dentro de um ataúde é diferente da de estar dentro de um quarto.

Como dissemos no início deste estudo, esse quarto, assim configurado, adquire feições de um não lugar, ou de algo em instância de deixar de ser, percepção que a personagem assim tenta expressar: “Já estava havendo, então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas [...]. O que me acontecia? [...]. É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada” (p. 40-1). O trecho citado sugere que G. H. antecipa algo, uma possível desconstrução do espaço mimético, mas como sinal, não como acontecimento, deixando-nos, portanto, a dúvida se a personagem mesma se pergunta sobre o que estaria acontecendo. A entrada no quarto assemelha-se, possivelmente, à entrada numa bolha de ar, como se o quarto não se localizasse ali, pois, ao mesmo tempo em que sabe que está em seu interior, a sensação é de não estar em lugar algum.

G. H. parece ser acometida por uma espécie de delírio quando relata a sensação espacial de estar sendo lançada em uma torre: “Como um minarete. Começara então a minha primeira impressão de minarete, solto, acima de uma extensão ilimitada” (p. 34). Esse “apartamento todo limpo e vibrante” é metaforizado num quarto-minarete (p. 34). A palavra “minarete”, ensina o dicionário do Aurélio, é de origem árabe e nos chegou através do francês: “minaret – ár. marana(t), ‘lâmpada’, ‘farol’, ‘a torre do farol’: pequena torre de mesquita de três ou quatro andares e balcões salientes, de onde se anuncia aos muçulmanos a hora das orações; almádena” (1975, p. 463) Portanto, representado dessa forma, o quarto é um quarto-minarete, vocábulo que traz, em sua etimologia, os sentidos de “lâmpada” e “farol”, associando-se à sensação de estar no topo, à ideia de dominação, de superestrutura, e possuindo uma carga religiosa. Todavia, não iremos problematizar tal questão, presente já no título do romance, tendo em vista que optamos por outros caminhos para o desenvolvimento deste trabalho analítico.

Em relação ao quarto, os sentimentos intensificam-se gradativamente. G. H. percebe que “detestava [...] aquele cubículo que só tinha superfícies: suas entranhas haviam esturricado” (p. 39). Em sua concepção inicial, o quarto não possui a dimensão de profundidade, apenas a superfície, o que lhe desperta o desejo de “achar-se” dentro dessa uniformidade absoluta. A voz narrativa manifesta seu pensamento, inclinado a tirar – em sua

fúria “arrastar” (p. 39) – todas as coisas do quarto, a jogar baldes de água até que a umidade retorne ao cômodo, destruindo o minarete ali instalado. Em outro momento da narrativa, G. H. refere que “olhava o quarto seco e branco, de onde só via areias e areias da derrocada, umas cobrindo as outras. O minarete onde eu estava era de ouro duro” (p. 89). Bem mais tarde, ela pressente que já não será possível sair do quarto e afirma que a sua cabeça está sobressaltada pela sensação de estranheza, pela via do “fatídico e inescapável”, também abordado por Freud (1996a, p. 255), como formas de manifestação do estranho.

Em determinado ponto, a narrativa passa a obedecer a uma outra lógica, e G. H., embora se encontre dentro do quarto, tem a sensação de estar numa mina desabada: “Daquele quarto encavado na rocha de um edifício, da janela do meu minarete, eu vi a perder-se de vista a enorme extensão de telhados e telhados tranquilamente escaldando ao sol. Os edifícios de apartamentos como aldeias acocoradas. Em tamanho superava a Espanha” (p. 101). Essa descrição foge completamente dos limites do possível, porque assinala o quarto encavado na rocha e depois remete ao minarete. Sabemos que entre algo soterrado e o alto de uma torre há gigantescas diferenciações geográficas que aqui não estão delimitadas.

Nessa sequência narrativa, G. H. demonstra sentir, embora sem clareza, algo mudar dentro de si, pois percebe o “cansaço” “[d]aquele mundo inteiro que [...] era” (p. 30) e o peso insuportável de sua vida. A expressão da protagonista reflete um estado de flutuação, na medida em que, ao mesmo tempo em que não sabe direito a que direção se move, consegue ver sua própria tensão diante de seu mundo, o qual começa a desabar por baixo, pelas “cavernas calcárias subterrâneas”, ou seja, pela base anterior ao esboço de vida. Essas camadas representam um fundo vital que sempre estivera ali, antes da (sua própria) vida, numa pré-vida sobre a qual se alojavam as “camadas arqueológicas estratificadas”. A sensação de desabamento que G. H. experimenta ao entrar no quarto, que “abaixava” os cantos da boca e deixava os braços “caídos”, antecipa a série de incompreensões que irão se apresentar.

Como quem procura no espaço delimitado a amplidão oculta desse espaço, a personagem continua a esgarçá-lo e a dilatá-lo à potência máxima:

Além das gargantas rochosas, entre os cimentos dos edifícios, vi a favela sobre o morro e vi uma cabra lentamente subindo pelo morro. Mas além estendiam-se os planaltos da Ásia Menor. Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos. Mais além as escabrosas cristas. Tua majestosa monotonia. Ao sol a tua largueza imperial. (p. 101)

Portanto, toda essa paisagem, composta de “rocha”, “cimento dos edifícios”, “favela”, “morro”, “cabra”, um verdadeiro “império” estabelecido, inclusive com referência a lugares geograficamente localizáveis – “Ásia Menor” e “estreito de Dardanelos” –, coube num quarto situado no Rio de Janeiro, Brasil. Salientamos, ainda, que esse espaço dilatou-se até as areias, até o deserto e “a região dos grandes lagos salgados” (p. 101).

Localizada no quarto, como se ali estivesse fixa, G. H. revive a consciência espacial adquirida desde criança, quando sabia que sua cama estava situada dentro de uma cidade, que se encontrava dentro da Terra, que pertencia ao mundo (p. 46), ou quando brincava de localizações atípicas, fingindo que estava dentro de uma casa solta no ar e em cujo interior havia baratas invisíveis (p. 46). Essas eram localizações que indelimitavam o espaço pela amplitude, mas agora lhe acontece o contrário; a personagem restringe-se a um mísero espaço físico situado entre o pé da cama e a porta do guarda-roupa. A fixidez espacial, na infância, assomava em sua noite, e agora repara, com surpresa, que não passam de dez horas da manhã. Essa aguda percepção espaço-temporal a assuta: “Eu queria fugir como de dentro de um relógio” (p. 46).

Nu, o quarto, substantivo masculino, recebe G. H., “aquela a quem [...] chamava de ‘ela’ [...], um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela” (p. 56). Nesse trecho, a protagonista sugere uma conotação sexual, porque entra assexuada no cômodo, carregando as circunstâncias de indivíduo da espécie, mas logo é identificada como “ela”, momento em que passa a assumir sua condição feminina.

Em **A paixão segundo G. H.**, por detrás da primeira camada narrativa, vão se descortinando outros espaços, outras camadas: o apartamento torna-se “desfiladeiro”, local de difícil passagem; depois se converte em “montanhas”, que inicialmente representa a elevação às dimensões superiores; e por último vira “deserto”, região seca. O deserto representa a interiorização absoluta, lugar desprovido de tudo, no caso específico da obra em análise, o lugar em que o confronto interno se dá. O que ocorre posteriormente, em termos metafóricos, é a descida aos mundos infernais, à região inconsciente, não iluminada dentro de si, para onde a protagonista é conduzida por um cavalo, que sugere o instinto. Por fim, acontece a entrada no reino dos céus, o neutro, o nada – semelhante ao nirvana dos budistas –, que constitui a terceira parte da narrativa.

1.2.1 O elemento “estranho” dentro do quarto

A convencionada segunda parte da narrativa trata do quarto, onde os estranhamentos começam a suceder. Dentro da casa, não há estranheza, porque os objetos são familiares à protagonista. Jentsch, ao estudar o estranho, avaliou que “o fator essencial na origem do sentimento de estranheza [é] a incerteza intelectual, de maneira que o estranho é algo que não se sabe como abordar” (apud FREUD, 1996a, p. 239). Assim, se a pessoa está acostumada sempre à mesma disposição dos objetos na casa, mais de imediato observará se algo está fora de lugar. No livro **A paixão segundo G. H.**, a protagonista vê ao final do corredor duas possibilidades: a saída de serviço e o quarto da empregada, o fundo – *bas-fond* (p. 33) – como o descreve. Aqui, destacamos que as palavras estrangeiras presentes no discurso de G. H. indicam seu bom nível de cultura letrada.

A primeira visão que a protagonista tem do quarto lhe é absolutamente estranha e a coloca entre a estupefação de sua expectativa contrariada e a sensação de não saber o que fazer. Mesmo atordoada, consegue pensar na “ousadia” da empregada que tomou o quarto para si, organizando-o ao seu modo e mantendo-o tão limpo quanto um hospital de loucos “de onde se retiram os objetos perigosos” (p. 34). Assusta-a essa “ordem calma e vazia” (p. 33), porém um “vazio seco” (p. 33), “seco e vibrante” (p. 73), contrasta com o resto da casa “fresca, aconchegante e úmida” (p. 33). A ordem era sua companheira, mas não a segura e a intensa claridade.

Após esse primeiro estranhamento, que cria a sensação de “oco” (p. 34), o segundo se dá com a percepção de que “o quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento” (p. 34), assemelhando-se a um minarete, torre fina e delgada da qual, do alto da mesquita, os líderes convocam seu fiéis para a oração. Comparar o quarto a um minarete, além de ser estranho, evoca o âmbito da religiosidade, uma vez que somente os muçulmanos o usavam, não apenas para a função prática de chamada à oração, mas também para fins de ostentação, denotando o poderio dessa religião em relação às demais.

O quarto em que G. H. se encontra não possui dimensões simétricas e se configura como um quadrilátero irregular, com dois de seus ângulos mais abertos. Embora essa deformação da peça faça parte da realidade, a personagem a percebe como uma distorção de sua própria visão, como se o quarto “não estivesse incrustado nem no apartamento nem no edifício” (p. 34). O quarto possui disposição cubista; há um ângulo alcançável pela visão, e outro, escondido: “Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê

porque se está vendo de frente” (p. 56). G. H. tem um sobressalto ao constatar que o sol havia impregnado o quarto por seis meses, tempo suficiente para empenar o guarda-roupa e deixar ainda mais brancas as paredes. Assim, o quarto-minarete dentro do quarto mimético poderia ter permanecido ali, sem ser visto e sem provocar estranheza, mas uma vez trazido à luz pelos olhos de G. H., já não pode ser ignorado.

Ao movimentar-se e mudar seu foco, a protagonista se depara com o objeto que causa o terceiro estranhamento: o desenho na parede, que vê como “o inesperado mural” (p. 34). Diante dele, G. H. fica pasma: nus, ali estão, em tamanho natural, os três – homem, mulher e cachorro –, contornados com carvão, definitivamente uma “nudez vazia” (p. 35). As imagens, feitas com rapidez, apenas quebrando-se o carvão, não haviam recebido retoque, como indicavam os traços tremidos que se sobrepunham a outros, com erros. Com linhas rígidas, estavam fixadas sobre a parede as “figuras agigantadas e atoleimadas”, “como de três autômatos” (p. 35).

G. H. começa a observar mais atentamente a estranha imagem e percebe que os pés não tocam a linha do chão, assim como as cabeças não tocam o teto. Estas são pequenas, e o desenho como um todo emerge do fundo da parede, como suor. As figuras são independentes e não se olham, nem mantêm contato entre si: “cada figura olhava para a frente [...] como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém” (p. 35). Ainda à porta do quarto, G. H. percebe-se petrificada tal como o desenho e, diante da ironia da situação, tenta sorrir. É então que nota que o desenho não é apenas um enfeite, mas “uma escrita” (p. 35), à qual pertence: “eu cabia na nudez neutra da mulher da parede”. (p. 128)

A G. H. o quarto parece um nada, mas um nada habitado, porque se mostra cheio o suficiente para repeli-la: “Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia” (p. 41). Eis a não pertença estabelecida: G. H. não cabe nesse espaço porque o quarto fora criado e formatado por uma forma de vida alheia a sua, cuja presença era capaz de sufocá-la. Assim, G. H. sente-se defraudada e com esforço lembra-se de que está dentro de sua própria casa, embora completamente desterritorializada: “já sentia falta de minha casa” (p. 41). Dentro do quarto, as sensações são imprecisas. G. H. parece “cair” num poço, mas não há buracos, e não é possível cair na horizontal. No entanto, a personagem relata a sensação de que “houvessem entortado ligeiramente o edifício”, como a desafiar a gravidade, de modo que fosse possível cair para uma superfície mais alta. Visto de um lado a outro, o quarto não tem início, nem fim, é de um igual “indelimitado” (p. 41), portanto, perturbador para quem pretende principiar uma arrumação.

Na busca de apossar-se um pouco do território, G. H. observa seus espaços, seus objetos e passa a mão no colchão, sentindo sua textura. Depois, pensa em lavar e encerar o guarda-roupa para amenizar sua secura e lhe dar brilho. Ao entreabrir a porta do móvel, sente o bafo que vem de seu interior e, por instantes, observa: “E, como se o escuro de dentro me espiasse, ficamos um instante nos espiando sem nos vermos” (p. 42). Além dessa sensação visual, a sensação olfativa corresponde ao cheiro de uma “galinha viva” (p. 42).

Em torno de meio-dia, G. H., que já havia perdido sua primeira camada de humanidade, consegue ver as coisas de outra forma. Pelo tempo que ficara exposta à figura, “reconhecia a familiaridade de tudo. As figuras na parede, [...] as reconhecia com um novo modo de olhar” (p. 86).

De robe, com um cigarro, G. H. reconhece a infamiliaridade do quarto (p. 86) e, somente quando uma nuvem tapa o sol, é que percebe que ele “existia por si mesmo, que ele não era o calor do sol, ele também podia ser frio e tranquilo como a lua [...] Embora [...] também soubesse que a lua fria também não seria o quarto. O quarto era em si mesmo. Era a alta monotonia de uma eternidade que respira” (p. 86-7).

1.3 Terceira parte – a narrativa agônica

A terceira parte da narrativa desconcerta o leitor diante de uma linguagem que se engasga e se repete numa circularidade incessante, revelando, na agonia da personagem, sua própria agonia. A referida parte começa quando G. H. diz estar entrando no neutro, na matéria viva, no inorgânico da natureza, um espaço que parece se situar fora do quarto, ou com ele compor outro lugar, multiplicando-o. O quarto entra no que ousaríamos denominar de adimensionamento, porque há uma ruptura brusca com a linearidade espacial. A personagem alerta que está indo para “a mais primária vida divina” (p. 56), ao encontro da “vida crua” (p. 56), do “núcleo da vida” (p. 56): “Eu chegara ao nada, e o nada era vazio e úmido” (p. 57).

Nessa escalada de G. H., o quarto deixa de ser quarto, e ela entra no que chama “nada” (p. 76), aqui interpretado como o abandono da vida personalizada, humanizada, individual, para entrar no núcleo da vida, na essência. Como indica a voz narrativa, o alargamento espacial adquire novas proporções, nesse instante: “Mas a vastidão dentro do quarto pequeno aumentava, o mudo oratório alargava-o em vibrações até a rachadura do teto” (p. 78).

O espaço dilata-se, agora, na forma de areia movediça, que vai sorvendo a protagonista. Esta mergulha no silêncio e, pela primeira vez, através da ilusão de diminuição de tamanho, que cabe dentro do desenho na parede do quarto, percebe o que poderia ser. Além dessa sensação de diminuição física, G. H. parece querer fugir de outras situações: “Mas o que minha boca não saberia entender – era o insosso. O que eu toda não conhecia – era o neutro. E o neutro era a vida que eu antes chamava de o nada. O neutro era o inferno” (p. 81).

Com essas transformações, G. H. sai do seu mundo e entra “no mundo” (p. 59). Que mundo é esse onde está situada a voz que narra? Sem obter respostas, apenas notamos que se trata de uma outra ordem de mundo. Assim, crivados de extrema solidão, foram seus primeiros passos na “outra vida”, prefigurando uma morte simbólica (p. 59). G. H. assume outra forma de vida, uma vida pós-vida, e a construção narrativa vai se apagando. Não sendo homogênea, a ordem do discurso o singulariza em cada lugar onde se posiciona.

Os saltos narrativos levam a que a narrativa interrompa seu fluxo e irrompa no meio de algo completamente diferente, de modo que o leitor se confunde quanto ao que está acontecendo com a protagonista. No caso a ser citado, G. H. estava falando da lei, mas o texto segue assim: “No jardim do Paraíso, quem era o monstro e quem não era? entre as casas e apartamentos, e nos espaços elevados entre os edifícios altos, nesse jardim suspenso – quem é? quem não é? [...]” (p. 93). Dirigindo-se a um dos seus interlocutores imaginários, a protagonista continua o seu discurso: “Não me abandones nesta hora, não me deixes tomar sozinha esta decisão já tomada” (p. 93).

Assim, a narrativa labiríntica chega ao estado de silêncio, o que demanda que a personagem abandone sua organização humana e entre na neutralidade viva (p. 94). Desse ponto em diante, não há mais evolução narrativa, e G. H. penetra no que denomina “orgia de sabá”, “experimentando no deserto o fogo das coisas: e era um fogo neutro. Eu estava vivendo da tessitura de que as coisas são feitas.” (p. 98).

Nessa parte da narrativa, encontramos o primeiro e o terceiro nível narrativo. O primeiro corresponde ao nível de realidade mimética; o segundo, ao princípio da desrealização; e o terceiro, à completa fuga da representação mimética. Quando G. H., dentro do quarto, afirma “por enquanto o sol me abrasava à janela” (p. 104), estamos diante do primeiro nível. Já, no parágrafo seguinte – “Eu iria precisar de uma perfuratriz de doze metros, de camelos, cabras e carneiros, de um veio condutor; e precisaria usar diretamente a amplidão propriamente dita porque seria impossível reproduzir, por exemplo, num simples aquário, a riqueza de oxigênio encontrado na superfície dos oceanos” (p. 105) –, podemos

perceber uma manifestação do terceiro nível narrativo, porque há um desdobramento do espaço para um outro lugar, que existe apenas na mente da protagonista.

Os níveis vão se sobrepondo, desdobrando-se na narrativa, de modo que a mente da protagonista não sabe mais como se situar. G. H., que desempenha o trabalho de escavar, com picaretas, pás, molinetes, pregos e barbantes, lembra que teria tâmaras, amendoins e azeitonas para matar a fome, referência ao terceiro nível – dos desdobramentos mais distantes comparando-se à realidade mimética – e lhe irrompe, no segundo nível, do primeiro desdobramento do quarto, em que podemos visualizar o quarto-minarete: “E tinha de saber, de antemão, que, à hora de rezar do meu minarete, eu só poderia rezar para as areias” (p. 106). Mais adiante, a personagem afirma que, ao olhar através e para além do deserto, busca alcançar a visão dos lagos: “do Mar Negro, procurei pensar nos persas descendo pelos desfiladeiros – mas também nisso não encontrei nem beleza nem feiura, apenas as infinitas sucessões de séculos do mundo” (p. 107). Aqui, temos novamente a camada narrativa do quarto-minarete, uma das primeiras desrealizações do quarto, somada a uma amplificação para o quarto-deserto. Por fim, a narrativa dá uma guinada e retorna ao estágio inicial, de quarto localizado geograficamente dentro do apartamento, ou seja, a narrativa retoma o primeiro nível: “O que, de repente, não suportei mais. E voltei-me de chofre para o interior do quarto que, na sua ardência, pelo menos não era povoado” (p. 107). Entretanto, apesar dos contínuos deslocamentos dos níveis narrativos, a protagonista não perde a noção de si, do estado da mulher G. H., e a voz narrativa proclama a seu respeito: “em tudo isso, eu não estivera enlouquecida ou fora de mim”. (p. 108)

A desrealização do tempo e do espaço gera incompreensibilidade no leitor, que já não consegue apreender o que acontece na narrativa. O trecho a seguir é exemplar no que se refere a essa questão:

Eu procurava o mais orgíaco de mim mesma: eu havia roubado o cavalo de caçada de um rei da alegria. Eu era pior do que eu mesma. [...] roubei o cavalo de caçada do rei de sabá. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. É inútil não ir. [...]. Até que de madrugada, aos últimos tambores levíssimos, me encontrarei sem saber o que fiz, ao lado da enorme e cansada cabeça do cavalo. (p. 123)

Quando a narrativa perde o rumo, o leitor não consegue identificar o que acontece, efetivamente, e as divagações da narradora passam a ocupar o texto. Nessas ocasiões, é como se a própria narrativa estivesse perdida em seu narrar, na busca de um fio condutor. Citamos uma dessas divagações: “a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que És e a

resposta é: És. O que existes? e a resposta é: o que existes. Eu tinha a capacidade da pergunta, mas não a de ouvir a resposta”. (p. 129)

Em meio a essa incompreensibilidade, G. H. descobre estupefata o tesouro e o segredo que buscava, desde o início de sua trajetória: “O tesouro era um pedaço de metal, era um pedaço de cal de parede, era um pedaço de matéria feita de barata.” (p. 131); “Um pedaço de coisa. [...] Um pedaço de ferro, uma antena de barata, uma calíça de parede [...] – e a joia do mundo é um pedaço opaco de coisa” (p. 132). O tesouro estivera sempre em sua frente, aguardando o momento de ser desvelado. A descoberta, transpassada pela não vida, compreendia a matéria da vida, as coisas que compõem a natureza da terra, o universo pulsante da coisa nela mesma, o fluir incessante da vida: “O segredo de minha trajetória milenar de orgia e morte e glória e sede eu finalmente encontrara o que eu sempre tivera, e para isso eu tinha precisado morrer antes. [...] Um pedaço de coisa? o segredo dos faraós” (p. 132). Quando G. H. encontra o enigma, para o qual não haveria resposta, um cerco se completa, e ela diz: “Quero o inumano dentro da pessoa” (p. 152). Seu pedido se justifica na medida em que o inumano permitiria que as coisas e as pessoas se assemelhassem em sua condição de seres, transpassando a questão do homem para a questão anterior e posterior, aquém e além ao humano:

Então avancei.

Minha alegria e minha vergonha foi ao acordar do desmaio. Não, não fora desmaio. Fora mais uma vertigem, pois que eu continuava de pé, apoiando a mão no guarda-roupa. [...]. Mas eu sabia, antes mesmo de pensar, que, enquanto me ausentara na vertigem, “alguma coisa se tinha feito”.

Eu não queria pensar mas sabia. Tinha medo de sentir na boca aquilo que estava sentindo, tinha medo de passar a mão pelos lábios e perceber vestígios. E tinha medo de olhar para a barata – que agora devia ter menos massa branca sobre o dorso opaco...

Eu tinha vergonha de me ter tornado vertiginosa e inconsciente para fazer aquilo que nunca mais eu ia saber como tinha feito – pois antes de fazê-lo eu havia tirado de mim a participação. Eu não tinha querido “saber”. Era assim então que se processava? “Não saber?” – era assim então que o mais profundo acontecia? alguma coisa teria sempre, sempre, que estar aparentemente morta para que o vivo se processasse? eu tivera que não saber que estava viva? O segredo de jamais se escapar da vida maior era o de viver como um sonâmbulo? [...].

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 ideia. (p. 161)

A extrema desmaterialização do espaço e a entrada em outra ordem de realidade, com acontecimentos inesperados em relação à barata, desordenam o universo tão bem estabelecido para si pela personagem, que parece embarcar na via-crúcis de sua paixão:

A via-crúcis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória própria de minha condição. A desistência é uma revelação. (p. 172)

Por fim, compete-nos assinalar que, no término da trajetória, não acontece a transcendência, ou melhor, a protagonista toca as alturas divinais e desce aos infernos abismais de si mesma, mas não fica no céu, nem no inferno, pois renuncia a qualquer condição além-aquém humana, e na desistência volta ao princípio. Em outras palavras, após viver sua experiência – embora outra, ainda humana –, G. H. regressa ao ponto de partida: “E como quem volta de uma viagem, voltei a me sentar quieta na cama” (p. 163). Depois de comer a barata, a protagonista descobre que isso já nada lhe pode acrescentar, porque a massa branca do inseto seria um acréscimo a sua natureza, e G. H. deveria apenas ser humana, compreendendo o destino humano de solidão, a capacidade humana de amar, por entender que “Falta apenas o golpe da graça – que se chama paixão”. (p. 166)

Assim como o espacial, o aspecto temporal é um elemento que se desorganiza: ora segue a ordem cronológica extrema [são dez horas da manhã, é meio-dia], ora se desloca para milênios antes, no início da civilização, ou expande-se no tempo impossível de ser medido, o “instante já”. Esse tempo do “instante já” é interpretado, nessa narrativa, como um presente absoluto, que contém em si também o passado. O importante, para G. H., é a apreensão do instante, o alastramento do tempo em um eterno agora: “Mas o que eu nunca havia experimentado era o choque com o momento chamado ‘já’. Hoje me exijo hoje mesmo [...]. A hora de viver, meu amor, estava sendo tão já que eu encostava a boca na matéria viva [...]. Finalmente, meu amor, sucumbi. E tornou-se um agora” (p. 74); “E tudo isto é neste próprio instante, é no já. Mas ao mesmo tempo o instante atual é todo remoto [...]. Por causa do enorme tamanho perpétuo é que mesmo o que existe já é remoto”. (p. 118)

A narrativa de **A paixão segundo G. H.** encontra-se demarcada pela hora precisa, pela hora suprema, uma espécie de agora eterno, intervindo no tempo com a capacidade de

absolutizar o momento presente: “São onze horas da manhã no Brasil. É agora. Trata-se exatamente de agora. Agora é um tempo inchado até os limites. Onze horas não tem profundidade. Onze horas está cheio de onze horas” (p. 76); “Agora também é no deserto, e pleno. Era já. Pela primeira vez na minha vida tratava-se plenamente de agora (p. 76); “A atualidade não tem futuro: o futuro será de novo uma atualidade” (p. 77). Percebemos, nessas passagens, a concepção de que o tempo é absoluto, que as horas não passam, que o tempo não é o mesmo marcado pelo relógio; trata-se uma outra ordem de temporalidade.

Segundo G. H., normalmente, os homens enfeitam a vida com uma redenção e uma esperança, como forma de escamotear a realidade, mas a personagem quer a redenção não como promessa, mas como parte de seu agora. Assim, esse presente impactante é a vida sendo testada. Porém, o tempo se dilata, e já não é possível escamoteá-lo, entorná-lo, deixar de vivê-lo. O tempo vem com a força de uma lança, retilíneo e plenificado, inadiável: “Quero o tempo presente que não tem promessa, que é, que está sendo”. (p. 84)

Observando o trecho a seguir, podemos notar que a passagem do tempo somente é perceptível pelas mudanças cíclicas, pela passagem das estações, pela incidência solar nos objetos, pelo crescimento das plantas, pelas rugas na pele dos humanos: “Ao sol a massa branca da barata estava ficando mais seca e ligeiramente amarelada. Isso me informava que se passara mais tempo do que eu imaginara” (p. 86). O tempo passa, mas a velocidade dessa passagem é ilusória, pois depende do valor que cada momento representa para quem o vive. Sabemos que momentos intensos, de alegria, dão a sensação de que o tempo passa rápido, já nos momentos difíceis, de dor temos a impressão de lentidão.

O elemento temporal novamente é aludido na passagem em que a personagem conta sobre um aborto que fizera: “e meu gradual enegrecimento marcava o tempo passando” (p. 88). Por estar relacionado a um momento triste e delicado, nesse relato, o tempo cronológico se mistura ao psicológico, por meio da palavra “enegrecimento”. Outra referência ao tempo, dessa vez cronológico, ocorre quando G. H., cansada de estar sentada, deita-se e dorme, e, ao acordar, levanta-se com a forte incidência do sol: “Devia ser mais de meio-dia” (p. 100). Em outra passagem, a referência a um fato passado traz no presente a certeza de que ainda se narram episódios ocorridos em um mesmo dia: “Avancei mais um passo. Mas em vez de ir adiante, de repente vomitei o leite e o pão que havia comido de manhã ao café”. (p. 160)

Saindo do tempo cronológico, após o alargamento espacial, G. H. assim assevera: “havia desencavado talvez o futuro – ou chegara a antigas profundidades tão longinquamente vindouras que minhas mãos que as haviam desencavado não poderiam suportar” (p. 102). De dentro do tempo, salta outro tempo, que está por vir, remetendo à ideia de futuro. Por meio da

fala a seguir, G. H. retoma a ideia de instante absoluto, presente que contém o futuro: “Do alto deste edifício, o presente contempla o presente”. (p. 102)

No instante narrativo que segue acontece uma viagem através dos tempos: “Há cinco milhões de anos talvez o último troglodita tivesse olhado deste mesmo ponto, onde outrora devia ter existido uma montanha” (p. 102). Já no próximo excerto, há um deslocamento para o futuro: “Daí a três milênios o petróleo secreto jorraria daquelas areias: o presente abria gigantescas perspectivas para um novo presente. [...]. Por enquanto, hoje, eu vivia no silêncio daquilo que daí a três milênios, eu já vivia hoje do petróleo que em três milênios ia jorrar” (p. 103). Há, também, nesta mesma sequência narrativa, a perspectiva da passagem do tempo, em sua descontinuidade: “Mas quem sabe, menos de um ano depois, eu faria um achado tal como ninguém e eu mesma não teria ousado esperar”. (p. 103)

No delírio da personagem, o tempo faz um processo de retorno: “há sete mil anos, eu havia lido, naquela ‘região do medo’ desenvolvera-se uma agricultura próspera” (p. 105). E já no momento seguinte, G. H. joga-se para o futuro e se questiona, com curiosidade: “O homem do futuro nos entenderá como somos hoje?” (p. 106). A personagem percebe o tempo presente como fugidio, quase inalcançável, e o futuro parece-lhe um tempo mais real, pois o presente não apreendido participa do futuro: “Eu me contorço para conseguir alcançar o tempo atual que me rodeia, mas continuo remota em relação a este mesmo instante. O futuro, ai de mim, me é mais próximo que o instante já” (p. 118). Quanto ao tempo presente, este é deslocado, como na seguinte passagem: “o tempo presente não suspeita sequer, no deserto nu, a orgiaca festa de ciganos” (p. 119). Com a perda da racionalidade temporal, retém-se o futuro, mas na falta de aceitação dessa ordem absoluta, em vez de o presente abarcar o futuro, nem ele próprio é vivido, sendo jogado para mais tarde: “Mas vejo agora o que na verdade me acontecia: eu tinha tão pouca fé que havia inventado apenas o futuro, eu acreditava tão pouco no que existe que adiava a atualidade para uma promessa e para um futuro”. (p. 141)

Nos trechos que seguem, percebemos uma diferença, assinalada pela protagonista, entre o tempo dos humanos e o tempo dos seres divinos: “Ele é, e nunca para de ser. Somos nós que não aguentamos esta luz sempre atual, e então a prometemos para depois, somente para não senti-la hoje mesmo e já. O presente é a face hoje do Deus” (p. 143); “Ele não nasceu para nós, nem nós nascemos para Ele, nós e Ele somos ao mesmo tempo” (p. 145). De acordo com G. H., o tempo de ser da humanidade e da divindade são ordens que não se fundem, porque os divinos, não sendo afetados pela lógica temporal, vencem o tempo, que nada pode sobre seus corpos: “Daí a alguns séculos ou daí a alguns minutos talvez digamos espantados: e dizer que Deus sempre esteve!”. (p. 146)

2 OLHARES SOBRE G. H.

Em **A paixão segundo G. H.**, o deslocamento do sujeito pode ser verificado, mais claramente, desde o momento em que a narradora deixa a mesa do café e se dirige ao quarto de empregada. A partir desse ponto, o discurso passa a referenciar a própria personagem, continuamente reiterada, à medida que a narrativa acompanha os seus passos, que parecem dirigir-se ao oposto das certezas que até então ela sustentava. A despersonalização da personagem a leva a ir perdendo, gradativamente, o vínculo emocional que a liga aos humanos, da mesma forma que sua identificação com o que pensava ser vai se apagando, até que ela já não se reconhece na mulher que assinava G. H. nas valises. Este capítulo, portanto, trata do sujeito G. H. e de suas desconstruções identitárias.

2.1 Um sujeito chamado G. H.

No início da narrativa, G. H. parece ter boa compreensão acerca de sua história e da realidade em que se insere, o que manifesta em conceitos calcificados, por ela traçados no intuito de compreender o que se passa diante de seus olhos e de sua vida.

No princípio da história, G. H. relata uma vida com mais fatos que vivências, o que nos permite deduzir que a vida interior, aqui entendida como os modos de conceber o mundo, os pensamentos e os sentimentos, enfim, as vivências e reflexões, tem menor importância que os acontecimentos externos, como mostra o trecho:

G. H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos. Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver logo tudo o que tivesse a viver para que me sobrasse tempo de... de viver sem fatos? de viver. Cumpri cedo os deveres de meus sentidos, tive cedo e rapidamente dores e alegrias – para ficar depressa livre do meu destino humano menor? e ficar livre para buscar a minha tragédia. (p. 21)

Por um lado, G. H. diz estar traçando intensamente o que denomina “destino menor”, uma vida na horizontal, como chamam os ocidentais, mas se dá conta de que, nesse segmento que se apressa a viver, ainda não está a vida verdadeira que gostaria de ter. A protagonista

confessa-se alguém que vive algo que não consegue assumir. G. H. tem intuições, pressentimentos – como no dia em que toma o café e vem-lhe de súbito uma vontade de arrumar as coisas –, mas não os considera importantes para caberem numa vida que se relata.

A presença da barata é o elo condutor da narrativa, situado entre o passado e o presente, provocador da despersonalização do sujeito narrativo – a personagem e narradora. Tomamos, aqui, emprestada de Morin a noção de sujeito como alguém capaz de “ter consciência de si mesmo, em conjunto com a autorreferência e a reflexividade; liberdade de escolha entre diversas alternativas e consciência da necessidade de relacionamento com o outro” (1996, p. 47). Ao lado desse conceito, coloca-se o de Touraine: “O sujeito não é uma ‘alma’ presente no corpo ou o espírito dos indivíduos. Ele é a procura, pelo próprio indivíduo, das condições que lhe permitem ser o autor da sua própria história” (1994, p. 73). Nessa busca, o sujeito empreende uma construção de si mesmo, cuja mecânica não está estruturada sobre uma engrenagem fixa, e precisa aprender a se mover, sob pena de se perder. A confrontação e a aparente perda de si remetem à imagem da barata partida ao meio, que, por sua vez, remete às *imagos do corpo despedaçado*⁷. Desde criança, o ser humano alimenta a fantasia de decepar bonecas, para compensar o desejo de furar a barriga de outrem. A satisfação desse instinto se dá por meio do desmantelamento do corpo da boneca. Assim, conforme vai crescendo, o homem vai substituindo a imagem da boneca pela do corpo, comumente o seu próprio, ou, no caso de G. H., transferindo-o ao corpo do animal.

G. H. revela ser um sujeito em busca de sua identidade. Inicialmente, informa ao leitor que é uma mulher bem-sucedida, escultora com algum valor, fato que lhe permite viver bem financeiramente e morar numa cobertura na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, sugere em seu discurso que alguns pontos de sua vida não estão bem resolvidos, como o fato de gostar de arrumar a casa, revelando que, se não tivesse boa condição financeira, teria sido arrumadeira.

Pela manhã, no conforto de seu apartamento, à hora do café, faz um grande esforço para lembrar o acontecimento do dia anterior. Tal acontecimento, que começara na simples decisão de arrumar o quarto desocupado pela empregada, revela-se surpreendente, pois a protagonista come uma barata encontrada do guarda-roupa. O que acontece nesse ínterim, dos questionamentos iniciais ao extremo dilaceramento da personalidade humana de G. H., constitui a sua paixão, motivando o difícil relato.

⁷ Segundo Lacan, “são as imagens de castração, emasculação, mutilação, desmembramento, desagregação, eventração, devoração, explosão do corpo”. (1998, p. 107)

O primeiro esforço da protagonista dá-se no sentido de descobrir quem era antes dessa experiência, para depois constatar o que se tornou. Acompanha essa necessidade de saber de si uma busca de fidelidade linguística em relação ao que viveu. Diante do caráter inusitado do acontecimento, G. H. questiona-se, desejando entender se este ocorreu de fato, no plano da realidade, ou se é apenas um conjunto de elucubrações criadas em sua mente. Diante disso, decide: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade” (p. 17). Percebemos, nesse trecho, a preocupação com a fidelidade do relato [“e sem mentir”, “mentir não”].

Diante de tudo isso, perguntamo-nos: quem é esse sujeito chamado G. H.? As referências do antes e do depois da experiência não se assemelham, vão constituindo um parâmetro para que ela perceba os opostos, o que resulta em contínuos questionamentos e em aflição interna, uma vez que a personagem não consegue descortinar seus paradoxos. Por isso é difícil autodefinir-se, o que permitiria situar-se melhor em todos os sentidos, de modo que nela vai se instalando o caos psicológico. Toda vez que G. H. tenta se lembrar de sua vida anterior à experiência, não consegue uma imagem nítida do que era e nem consegue recordar para que vivia nem o que possuía importância nessa sua forma de viver. Com esforço, no momento, relata ter conseguido se lembrar de si, do que era antes da experiência, busca um elemento de pertença a um mundo conhecido: “não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro” (p. 7). Entretanto, é certo que G. H. não quer de volta essa vida anterior para si.

Ao que parece a protagonista possuía antes da experiência verdades estáticas e conceitos definidos sobre as coisas que a cercavam, como podemos observar a seguir: “Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada. E nunca antes eu me havia deixado levar, a menos que soubesse para o quê” (p. 8). Portanto, a citação nos permite perceber um traço da personalidade de G. H., a segurança em relação às suas escolhas, aquilo que selecionava para si. Desse modo, a personagem não se deixava conduzir pelo pensamento alheio, “a menos que soubesse para o quê”, e tinha muito claro o que queria. Nesta citação, ela revela o medo do desconhecido:

Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo – quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação. Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? [...]. Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra – como antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização? (p. 9)

O que havia, segundo G. H., era o medo do desconhecido, do incompreensível. A protagonista vivia com muita segurança, mas manifestava o medo de entregar-se a coisas diferentes, de experimentá-las. À forma como organizara seu mundo com as realidades já conhecidas chamava de organização, portanto, tudo o que fugisse a essa lógica a desorganizaria, colocando em xeque seus conceitos. Ela parecia preferir sua vida assim como a estava vivendo, mesmo que isso significasse uma espécie de limitação, a que ela chama prisão: “Mas enquanto eu estava presa, estava contente? ou havia, e havia, aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira?” (p. 9). No entanto, a preferência a essa forma de vida é apenas superficial, uma zona de conforto, como podemos evidenciar quando ela própria se pergunta se estava mesmo contente ou se havia “aquela coisa sonsa e inquieta”, ou, em outro momento, “a coisa latejando” (p. 10). Por fim, G. H. parecia viver uma boa rotina, mas que a sufocava, da qual ela parecia, em alguns instantes, querer fugir.

Importante explicitarmos bem quem é o sujeito do discurso, na fase inicial da narrativa, para depois conseguirmos acompanhar suas modificações: “Preciso saber, preciso saber o que eu era! Eu era isto: eu fazia distraidamente bolinhas redondas com o miolo de pão, e minha última e tranquila ligação amorosa dissolvera-se amistosamente [...] Sou agradável, tenho amizades sinceras (p. 20)”. Essa é a autoimagem inicial de G. H., que passa ao leitor a ideia de vida tranquila e prazerosa. A protagonista parece estar bem e ser feliz.

No entanto, G. H. reúne as particularidades de seu mundo anterior à experiência e as denomina “formação humana” (p. 10). Era isso o que dizia ter até então. Quando a personagem termina seu café, dirige-se ao quarto com a decisão tomada de arrumá-lo, preparando-o para a nova empregada que virá. O desejo de arrumar – ação desnecessária, considerando a situação financeira da dona da casa – denota um aspecto importante da estrutura da personalidade da protagonista, o gosto pelas coisas organizadas, pois, segundo ela, “arrumar é achar a melhor forma”. (p. 29)

2.2 A desrealização do sujeito

G. H. fica estagnada à porta do quarto e, sentindo-se repelida por uma estranha força que parece habitá-lo, fecha os olhos, como se quisesse se proteger. Percebendo a incidência forte do sol, em certo sentido invasiva, abre os olhos e se percebe definitivamente dentro da peça. O instante em que se dá a entrada no quarto é repleto de perplexidade. G. H. fala a alguém, que recebe o tratamento “tu”, denotando intimidade:

Como te explicar: eis que de repente aquele mundo inteiro que eu era crispava-se de cansaço, eu não suportava mais carregar nos ombros – o quê? – e sucumbia a uma tensão que eu não sabia que sempre fora minha. Já estava havendo então, e eu não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas – e o peso do primeiro desabamento abaixava os cantos de minha boca, me deixava de braços caídos. O que me acontecia? Nunca saberei entender mas há de haver quem entenda. E é em mim que tenho de criar esse alguém que entenderá. (p. 40)

Ao entrar no quarto desconhecido que “vibrava em silêncio, laboratório do inferno”, G. H. “se desprega da lei” e entra, também, no “inferno da matéria viva”, “caindo na danação de [sua] alma” (p. 55). Em seu relato,

A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita, pela barata. A barata enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através do dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto – e a fenda formava como numa cave um amplo salão natural. (p. 56)

A passagem estreita para o quarto demarca a entrada no que delimitamos como a terceira parte da narrativa, em que os espaços físicos vão se desconectando completamente. A barata agora é vista pela protagonista como uma cascavel no deserto, e ao quarto, que parecia se localizar numa fenda, somente é possível chegar através de uma incisão na parede. Na deformação do espaço, ocorre a amplitude: o quarto se dilata, jogando G. H. no deserto. O deserto, em sua vastidão, abre e comprime, representando a amplitude e o vazio; é um espaço que seduz e amedronta. Seco e monótono, o deserto é a culminância da secura do quarto.

G. H., ao olhar para dentro de si, busca sua identidade:

A identidade – a identidade que é a primeira inerência – era a isso que eu estava cedendo? era nisso que eu havia entrado?

A identidade me é proibida, eu sei. Mas vou me arriscar porque confio na minha covardia futura, e será a minha covardia essencial que me reorganizará de novo em pessoa. (p. 95)

G. H. percebe a presença da empregada que se demitira. O quarto era o indiferenciado da casa, não havia sido moldado à imagem e semelhança da dona, mas da serviçal, de cujo rosto e cujo nome sequer se lembrava naquele momento. A protagonista não sabia, porém suas surpresas estavam apenas começando: G. H. avista na parede um estranho desenho de um homem, uma mulher e um cachorro, pintados a carvão. Após um momento de atordoamento, a imagem começa a fazer sentido. Ali está a sua imagem, num reflexo triplo, pois a empregada via sua cabeça como a de um homem, seu corpo como o de mulher, ao passo que a figura do cachorro permanecia como um enigma a ser decifrado. O que representaria o cão?

A protagonista permanece algum tempo nessa indagação, mas logo reage com indignação diante de tamanha ousadia, diante de uma empregada que assumira o lugar de patroa. Depois, tenta entender o que o estranho desenho revela de sua personalidade, o que nem a própria protagonista parece conhecer: ela é uma forma sem preenchimento, não há vida interior preenchendo o corpo. Assim, G. H. interpreta o desenho como um mero contorno de sua silhueta. Quando os aspectos que desconhece sobre si mesma são apresentados pela empregada, esse “outro” diferente de si, a personagem parece não mais caber em sua forma antiga. Por consequência, começa a transitar por entre a ilusória serenidade de ser, em um mundo que, por vezes, demonstra não mais distinguir. Ao mesmo tempo, algo em seu interior passa a tomar corpo, o qual ainda não sabe delimitar.

O espaço dentro-de-si se desenha pelos pensamentos próprios de uma individualidade vazia, temperados pelo diapasão de seus afetos, de maneira a se constituir a concepção do eu como um todo. Em G. H., observamos um eu que busca entender-se e que se fragmenta, na tentativa de reunir as temporalidades múltiplas e os espaços inalcançáveis dentro de si. Enfim, esse eu expandido, dentro do quarto, torna-se complexo e capaz de reviver o passado projetando o futuro, embora ainda dentro da temporalidade presente.

A narradora nos relata, durante o processo narrativo, três momentos em que sofre o embate consigo mesma: 1) ao entrar no quarto, 2) ao avistar o desenho na parede e 3) ao ver a barata. No quarto, ainda em pé, imobilizada, G. H. fecha os olhos, pois não quer ver o que acontece a sua volta. Sem conseguir compreender os fatos, pensa estar louca, até perceber que se trata da “verdade pior, a horrível” (p. 55), a verdade de “um nascimento de dentro da poeira” (p. 55). Nesse atípico nascimento, G. H. deixa de ser quem era, nasce outra pessoa. Mas não consegue assimilar o que está acontecendo, pensa estar doente e espera que a saúde volte (p. 55). Lembra-se de sua vida estranha e percebe como se sentia estranha, em sua vida anterior, ao ver fora de si o sangue que pertencia a seu corpo. Assim se perde a primeira ligação consigo mesma: “A primeira ligação já se tinha involuntariamente partido, e eu me despregava da lei”. (p. 55)

Progressivamente, acentua-se o processo de saída da personalidade humana. Dessa forma, G. H. terá de recriar sobre a vida, porque já não consegue apreendê-la, sem negar ou omitir nada. Para tanto, é preciso separar o que é do que julga ser. Os olhares de seus pares não podem repercutir dentro de si, na medida em que encerram uma verdade engastada, vencida, verdade que Janair extrapolou por enxergar além. A tentativa de autoengano da personagem, de visualizar-se de modo completo, falha, pois já não é possível voltar a ser a mesma após a experiência. Por isso, quando G. H. cai em si, isto é, quando percebe a experiência pela qual está passando, sente que é outra e apresentam-se aspectos antes obscurecidos de sua personalidade.

Em outro segmento narrativo, no qual há a confissão do delírio, G. H. aciona o sentido da visão e acredita no que vê, ainda que isso a surpreenda: “Mesmo que as evidências viessem contrariar tudo o que já estava em mim assentado pelo meu tranquilíssimo delírio” (p. 104). E, por estar dentro de um caminho, manifesta que não sabia no início do relato a linguagem que lhe seria revelada.

Um aspecto a ser também considerado no olhar de G. H. é o sentimento de quase fusão com o outro. Confusa entre o que é e o que poderá vir a ser, ela tenta conferir fidelidade ao seu modo de narrar. Nessa etapa da experiência, a pronúncia da palavra “mãe” alivia o peso que a personagem sente e põe fim ao medo e ao susto, duas emoções por demais humanas. Diante da dificuldade que perpassa a narrativa, a narradora apela a alguém que lhe dê a mão, e esse alguém poderia ser identificado como o criador. Assim, ao narrar a experiência que chama de desorganização profunda, precisa inventar uma presença, que, embora sem rosto ou voz, lhe estenda, solidariamente, a mão. G. H. inventa uma mão, que pode ser interpretada como a proteção divina, para efetuar a travessia. Em alguns momentos, a protagonista se

refere à “mão mal-assombrada do Deus” (p. 16); em outros, à de alguém a quem chama de “meu amor” (p. 78). Em outro estágio da narração, G. H. pede a ajuda dessa mão protetora, porque já não sabe se vivera a vida que imaginava ter vivido: “– Dá-me tua mão. Porque não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu – quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem?”. (p. 93)

G. H. tenta, portanto, saber a que identidade pertencia, mas, nesse processo de constantes transformações, vai perdendo cada vez mais a conexão consigo mesma. Então, demonstra uma autoafirmação do próprio ser, a despeito do fato do não-ser, e insere-se ou como parte do todo, ou como um eu individual, sentindo-se, ao mesmo tempo, ameaçada pelo não-ser. A coragem que, por vezes, incorpora em si deve ser incorporada à capacidade de ser, maior do que o próprio eu e do que seu mundo exterior.

2.3 Do familiar ao estranho

Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos. (p. 65)

A proposta de Freud, no artigo “O estranho” (“*Das Unheimlich*”), de 1919, é investigar as condições que causam o aparecimento do elemento estranho, percebendo-as como formas possíveis de retorno de um conteúdo reprimido, independentemente do afeto original. O estranho ficaria por conta do retorno em si e da familiaridade do fenômeno, indicando que este não é novo nem alheio, apenas separado da mente pela repressão. A ideia de combinar o estranho como algo inicialmente conhecido que poderia ter ficado oculto (reprimido), mas retornou, concorda com a imprecisão etimológica das palavras *unheimlich/heimlich*. Outros fenômenos poderiam ser agrupados em categorias que abrangessem um tipo de pensamento primitivo e o retorno de processos infantis reprimidos.

Esse é o artigo em que Freud mais expressa a questão estética. Segundo ele: “O estranho relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror”, também estando no campo semântico do termo “amedrontador” (1996c, p. 237). A maioria dos estudos e tratados sobre estética evidencia o lado positivo da arte, e não os

sentimentos opostos de repulsa e aflição. O estranho evoca outro nível de sensibilidade e de percepção, tendo em vista que nem tudo o que é belo provoca estranheza. Para rondar o estranho, é preciso chocar, espantar. De acordo com Freud, “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho e há muito familiar” (1996a, p. 237). No artigo “O ‘estranho’” lemos:

A palavra alemã “*unheimlich*” é obviamente o oposto de “*heimlich*” [“doméstica”], “*heimsch*” [nativo] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho. (1996a, p. 239)

A cotidianidade da parte inicial da obra vai se opor à emergência de estranheza a partir da entrada no quarto de empregada. Essa estranheza aproxima-se, em grande medida, da noção freudiana de *unheimlich*, introduzida no mesmo artigo de 1919. Em busca de respostas, G. H. sente que nunca mais repousará, pois entende que todos os dias de sua vida serão iguais e que, ao entardecer, estará melancólica. Para saber de si, a personagem – “de corpo espiritoso”, com seu robe branco, seu “rosto limpo e bem esculpido”, que “enxugava a boca com o guardanapo” (p. 28) – tenta lembrar-se do que fazia antes do acontecimento que mudaria sua vida, quem ela era, o que fazia: “Esse ela, G. H. no couro das valises, era eu” (p. 28), afirma, mas duvida: “sou eu – ainda?” (p. 28) e conclui: “Não.” (p. 28). Ainda nessas indagações, ela percebe o espaço onde se encontra: o apartamento. E sentindo o vazio, lembra o motivo do silêncio: a empregada havia ido embora.

O elemento estranho, assim trabalhado por Freud, é encontrado, em **A paixão segundo G. H.**, quando, ao entrar no quarto de empregada, G. H. tem a sensação de ter entrado no nada: “Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu fora vítima: eu não cabia” (p. 41). Embora as paredes continuem no mesmo lugar, em termos de representação mimética, a percepção da personagem é de haver dentro do quarto um campo magnético de repulsão. Para ser considerado estranho, o objeto tem de ser algo que volta, como no caso de G. H.: “A vida se vingava de mim, e a vingança consistia apenas em voltar, nada mais. Todo caso de loucura é que alguma coisa

voltou. Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes, a vida volta”. (p. 66)

Considerando que o quarto é, na narrativa, o lugar da revisão identitária, a sensação desencadeada pode se relacionar ao medo do enfrentamento, ao medo de si:

(...) eu me sentia sufocada de confinamento e restrição. E já sentia falta de minha casa. [...] A menos que tivesse havido um modo de cair num poço mesmo em sentido horizontal, como se houvessem entortado ligeiramente o edifício e eu, deslizando, tivesse sido despejada de portas a portas para aquela mais alta. (p. 41)

Freud retira do dicionário de Grim o seguinte significado: “4. Da ideia de ‘familiar, ‘pertencente à casa’, desenvolve-se outra concepção de algo afastado dos olhos de estranhos, algo escondido, secreto; e essa ideia expande-se de muitos modos...” (1996a, p. 243). Partindo dessa noção de “estranho”, podemos assegurar que as paredes do quarto formam um “como se”: “como se” outra casa se fundasse dentro da casa, tirando o elemento reconhecível. É estranha também a sensação de cair num poço sem profundidade, do edifício curvando-se, contrariando as leis da física, para que ela, contrariando a lei da gravidade, “caísse” para o andar superior, situação já referida no capítulo 1 deste trabalho, onde tratamos especificamente do quarto.

Como elemento constituinte dos processos de identificação ou de *identização*⁸, G. H. percebe, numa abrangente escala de transposição, que cada olho da barata parece reproduzir a barata inteira, tomar a feição do todo, “como se” houvesse “duas baratas incrustadas na barata” (p. 52). Esse processo somente se realiza após o estágio de espelho⁹, que permite à criança aperceber-se de si e do espaço situacional, momentos importantes na revelação da inteligência e na apropriação de seu processo de identificação.

O exercício de G. H. desvenda um movimento cíclico na busca incansável de sua identificação e totalidade individual. Para entender esse princípio, por meio da peregrinação, a narradora não se liga à extensão do espaço, mas à extensão de si mesma, de seu próprio processo de individuação. Como Brasil, podemos afirmar que: “Uma das atrações estéticas da obra de Clarice Lispector é que se relaciona com um sem número de imagens poéticas, que marcam seu estilo, dão-lhe característica inconfundível, e servem, no plano da criação, para

⁸ Termo cunhado por Melucci, em **O jogo do eu**. Dada a dinâmica na produção da identidade, o autor argumenta que essa palavra já não comporta o caráter processual da construção de nós mesmos.

⁹ Cf. LACAN, 1998, p. 96-103.

salientar o significado e a existência de suas criaturas e de seu mundo artístico” (1994, p. 150). Podemos acompanhar o processo de identificação e mergulho no silêncio, vividos pela personagem, já que o discurso se repete nos intervalos do que é narrado por G. H. E o silêncio entre o final e o recomeço, o silêncio que envolve toda a organização textual, é que conduz e possibilita a reflexão íntima e pungente que faz que emerja desse complexo uma atitude investigativa, exasperada, contundente e verdadeiramente viva para a vida. (ROSSONI, 2002, p. 178)

O “estranho” da revelação a assusta, porque G. H. não compreende o teor do que lhe está sendo entregue, sabe apenas que se trata de algo muito profundo para a espécie humana. Ao “morrer”, não compreende a morte como um fim – “De morrer, sim, eu sabia, pois morrer era o futuro e é imaginável” (p. 74) –, porque, apesar de ter sucumbido – “Finalmente, meu amor, eu sucumbi” (p. 75), – “as portas como sempre continuavam a se abrir” (p. 75). A isso associamos as ideias de Olga de Sá: “A finitude da vida, sem dúvida presente em toda a ficção clariciana, marcada por uma metafísica do mal, insere-se na visão da totalidade e unidade do ser. [...]. A morte é um instante. Sem história discursiva. Clarice dá-lhe a mão, declarando antes, em toda sua ficção, que não chegou a entender nada da vida”. (2004, p. 289)

Neste capítulo sobre o estranho da obra, não podemos esquecer o mais estranho, que é o momento flagrante do ato de ver a barata. Diante da barata, G. H não grita, mas assusta-se. Lembra-se da desinfecção da casa “contra seu nojo de baratas” (p. 43) e indigna-se pelo fato de uma ter sobrevivido. Neste momento, manifesta-se o nojo antropocêntrico pelo animal: “Pela lentidão e grossura, era uma barata muito velha. No meu arcaico horror por baratas eu aprendera a adivinhar, mesmo à distância, suas idades e perigos; mesmo sem nunca ter encarado uma barata eu conhecia os seus processos de existência” (p. 43). O estranhamento sentido deriva do fato de enxergar a barata, vê-la mais de perto, muito de perto, a ponto de enunciar caracteres de sua face de modo muitas vezes amplificado. São perpassados pelo conceito de estranho o quarto de feições cubistas e a barata. Retomamos, nesse ponto, a noção freudiana de que o estranho é o “oposto do que é familiar; e somos forçados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar” (1996c, p. 239), embora nem tudo que é novo e não familiar seja, necessariamente, assustador. Essa observação da personagem-narradora guarda o seu distanciamento em relação ao mundo do qual, fisicamente, faz parte, mas um mundo que admite temer.

A presença da matéria viva no quarto onde tudo se presumia seco e sem vida assusta a protagonista. O problema é que tudo o que chegou a pertencer à esfera do doméstico um dia, quando retorna, gera “angústia e terror”, representando o *unheimlich*, conteúdo psíquico

familiar que, recalcado, é banido da consciência, voltando de forma sinistra e estranha, “o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz”. (SCHELLING apud FREUD, 1996c, p. 242)

Ao superar o sentimento de estranheza, “G. H. rompe seu primeiro invólucro e comunga de seu duplo, de sua mais íntima estrangeira. G. H. espreita, assim, as margens do mundo pulsional, das águas que banham todas as nações e que necessitam diques para não naufragarmos nelas” (ROSENBAUM, 2004, p. 267). A partir do encontro com o elemento estranho, a vida da protagonista se modifica, na medida em que o infamiliar começa a fazer parte de seu mundo, e ela se torna capaz de estabelecer relações analógicas, até então completamente incertas, entre dados aparentemente divergentes, dissolvendo todas as fronteiras possíveis e convencionadas como intransponíveis. É “como se” a vida, em determinados momentos vista pelos olhos de outro, volte-se para si mesma, como um acontecimento derradeiro, definitivo, mas que pode reiniciar do ponto em que parou, para provocar uma metamorfose. Ao mesmo tempo, é “como se” a vontade de ver, quando quase satisfeita, se transformasse em medo de enxergar.

E assim acontece com a personagem, que constantemente “estranha-se”, sobretudo, porque entende que, no dia seguinte às visões vertiginosas que a assaltam, terá de retomá-las, sob novas perspectivas, reintegrando-se sob novas dimensões, para decifrá-las:

Eu não podia sentir o gosto da barata, pois a barata é quase a matéria da terra; a barata é tão delicada que – por minha capacidade de viver no plano de delicadeza do gosto apenas terroso da barata – eu punha minha pata humana em cima dela e quebrava a sua delicadeza de coisa viva. Porque o material vivo é muito inocente. (p. 149-150)

No decorrer desse enredo, fluxos de consciência estão continuamente presentes: “ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada – diante do ser empoeirado que me olhava. Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando” (p. 53). Nesse monólogo, a vida surge como uma espécie de enigma que, aos poucos, G. H. tenta desvendar, destinando a si mesma o lugar de sujeito que construiu ao redor de si um labirinto, cuja saída está na essência do ser, justamente o que procura compreender e encontrar por meio de um retorno ao familiar.

Paradoxalmente, em um plano metafórico, no qual as percepções sobre si coexistem, a personagem reafirma a necessidade de buscar esse caminho de retorno ao cotidiano, ao já

conhecido, para compreender sua nova configuração, porque não entende o mundo em que entrara. Nessas passagens, inaugura uma nova concepção de si mesma, tendo em vista que, antes, sua identidade se construía passivamente por outro olhar, superficial, que lhe é irreconhecível no momento. Seu próprio olhar, por vezes, parece adquirir outra dimensão, mais ativa, por meio da qual ela passa a se reconhecer, mediante indagações. Aqui, ocorre o processo de desintegração, e a personagem avança para o nada: “Meus primeiros passos hesitantes em direção à Vida, e abandonando a minha vida” (p. 77). Ou seja, por meio da negação à vida pessoal, G. H. entra na teia da vida imortal, assinalada linguisticamente na citação anterior pelo uso de inicial maiúscula: “O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo” (p. 77). Esse é o ápice da experiência, o abandono da condição inferior e banal da existência humana para entrar no plasma, vibração plena de vida, que abarca todas as temporalidades. Destacamos que, nessa experiência, a personagem sofre um processo que equivale à manifestação física da penetração em outro espaço vital, ou outra dimensão do espaço, não física, pois sente sair de si “a secura quente” e “começa a umedecer”. (p. 77)

Como já mencionamos, na tentativa de buscar conforto, a personagem inventa uma mão na qual se firma, expressando a necessidade de criar um personagem imaginário para amenizar a carência e a solidão. Ressaltamos que a mão, nesse contexto, representa algo que é infamiliar (do alemão *unheimlich*), porque efetivamente não faz parte de seu mundo, mas ao mesmo tempo, familiar (*heimlich*), por ser parte do corpo humano, da mesma natureza conhecida. A personagem imagina apenas a mão pela incapacidade de imaginar um corpo inteiro e um rosto, pela própria condição de incompletude em que se encontra e por não saber que expressão deveria dar a esse rosto que não existe. O sentimento de horror domina a personagem, provocando o espanto e colocando-a diante da responsabilidade de completar a metamorfose, e a pulsão de morte surge como um horizonte de ausência de si, de aprender os liames da condição de não existir, a qual a levaria à libertação. Assim, a possibilidade da existência somente lhe parece possível mediante o ingresso em outra vida, com um mínimo de organização.

A “casca” cotidiana e protegida representa o domesticado, o dia a dia, o casamento, as compras na feira, as visitas e os aniversários, e sempre há um fio que pode se romper. Nesse espaço, incorrem as frequentes dúvidas e subjetividades do ser. Na narrativa, embora a personagem não tenha percebido ou internalizado esta verdade, tão divergente da que experimentara até o encontro com a barata, essa casca precisa ser rompida, para simbolicamente romper com os limites e, então, recriá-los, reinventá-los.

Ao colocar em seu relato que comera a barata, considerada um animal impuro, a G. H. se atribui uma virtude, como se estivesse viva desde o princípio do mundo tendo em vista que até hoje esse inseto repugnante sobrevive, embora submetido a sucessivas adaptações. A barata representa o rompimento da personagem com valores tidos como absolutos, na medida em que somente por essa via é possível resgatar o seu estado mais autêntico, despojando-se das velhas camadas humanas que a habitavam. Conforme Rosenbaum

Seja como for, há na obra clariciana uma busca errante para reencontrar um lugar inalcançável e só mesmo na literatura a ficcionista parece abraçar o mundo do impossível, um não lugar que acolhe o estrangeiro na própria língua. O estrangeiro – mundo das pulsões sem freios e sem contorno – que para a psicanálise é o eu. (2004, p. 177)

É radical, no romance **A paixão segundo G. H.**, a transgressão da personagem, porque, além de pôr na boca a barata, um animal impuro, ela deslocará para esse inseto ínfimo e impuro a imagem de Deus, de modo que o pequeno e o finito contenham o infinito, que o impuro possa conter a pureza, e os fios que vinculam o pequeno e o grande confluam na comunhão do neutro, matéria comum a todos os seres, representada na massa pastosa da barata esmagada: “[...] quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata – mesmo que isto, em meus antigos termos humanos, signifique o pior, e, em termos humanos, o infernal” (p. 79-80). A presença de Deus é um dos aspectos mais interessantes do romance. Para Olga de Sá, “Deus é alcançado pela via da imanência e se atinge pela manducação da matéria da massa da barata. O “êx-tase” daí resultante tem todas as marcas de materialidade”. (2004, p. 283)

Assim a narradora continua seu relato:

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma [...]. Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do... divino? Do que é real? O divino para mim é o real. (p. 162)

“Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo” (p. 67). Essa passagem do romance aponta para uma proibição que atribui importância ao que é imundo, podendo arrastar o homem a uma zona de perigo. “Eu me sentia imunda como a Bíblia dos imundos.

Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? Por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? (p. 67)”. Os animais entram na obra clariciana como estruturação do mundo, e sua normatização em puros e impuros – inventariada em Levítico 11:13 – permite à autora pôr à prova a lei, em alguns textos, como no romance em estudo. Segundo Waldmann:

O animal impuro deve ser repellido, pois não haverá mundo isento de impureza se o homem renunciar à eliminação dos animais portadores da força maculante. A lição teológica está contida, exatamente, no movimento de eliminação do animal, já que macular espaços, coisas e homens reduz o lugar da divindade e, portanto, da salvação. (2004, p. 251)

Desumanizada, uma estranha para si mesma, privada do seu eu, expulsa de um paraíso em que parece procurar a raiz de si mesma, G. H. diz perfazer o caminho dos profetas no deserto. Não tendo mais nada para articular, nada para pedir e apoiada apenas nas derradeiras ruínas de um mundo no qual não é mais possível qualquer tipo de apelação, pode levar adiante a experiência vivida, para que a metamorfose se torne um processo normal, ou pode esquecê-la, como se nunca tivesse sido vivenciada: “Mas agora era tarde demais. Eu teria que ser maior que meu medo, e teria que ver de que fora feita a minha humanização anterior. Ah, tenho que acreditar com tanta fé na semente verdadeira e oculta de minha humanidade, que não devo ter medo de ver a humanização por dentro”. (p. 139)

2.4 G. H. sob o olhar do “outro” – o duplo

Os limites entre mundo interior e mundo exterior podem, às vezes, parecer tênues. O ressoo de alguma coisa diferente é percebido como estranho, alheio à personalidade. Aqui, fica demarcado o fenômeno do duplo como duplicação, divisão e intercâmbio do eu: personagens iguais, procedimentos telepáticos, mostrando a existência de vida psíquica em comum, desconfiança sobre quem é o verdadeiro eu, transferência do eu por um estranho, imagens refletidas em espelhos, aparições, almas guardiãs, fé na imortalidade da alma (primeiro duplo do corpo), temor da morte.

O duplo é criado, num primeiro estágio, para a proteção narcísica contra a morte, com o propósito de negá-la para se certificar da continuidade egoica, sendo bem-vindo por assumir o caráter de protetor. Quando esse estágio que opera como marca da imortalidade é ultrapassado, porém, sua função transforma-se no oposto. Nesse momento, rememora a noção que inspirou sua geração – a presença da morte como elemento aterrorizante, o duplo atuando como “anunciador da morte”, provoca o efeito do estranho. O estágio seguinte coloca o duplo como representação do superego na “consciência” e o dissocia do ego, fazendo a autocrítica dentro do psiquismo. Apesar de suas discordâncias, o duplo abriga ambos, ego e superego, os quais estarão, muitas vezes, em desacordo, inclusive quanto à aceitação do funcionamento mental arcaico e narcísico. Conforme Freud

Originalmente, o duplo era uma segurança contra a destruição do ego, uma “enérgica negação do poder da morte” [...]. Tais ideias, no entanto, brotaram do solo do amor próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o “duplo” inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte. (1996a, p. 252)

O duplo trabalha a ideia de projeção, que consiste em expulsar aspectos intoleráveis e transportá-los a outra pessoa, atribuindo-lhes intuítos maus, forças ocultas, ou encargos diabólicos. Em casos de loucura, a perturbação mental faz suspeitar da atuação dessas forças em sua psique, que podem ser tão assustadoras quando percebidas em outra pessoa. Além disso, tal forma de estruturar o pensamento pode elucidar as percepções anímicas sobre feitiçaria, espíritos, magia, objetos e pessoas dotadas de poderes mágicos, incluindo a incerteza em relação ao animismo de algum ser e a atitude frente à morte, que ainda é cercada de mistério, em consequência do desconhecimento e da imprecisão dos estágios iniciais, e, em razão de tudo que a cerca, inspira medo.

Existem personagens nas narrativas bastante semelhantes, mas como personagens de ficção nunca iguais que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais (1996a, p. 252). Mesmo quando não são absolutamente iguais, essas personagens têm em comum, às vezes, “conhecimento, sentimento e experiência”, mas em outras situações não se percebe com clareza essa aproximação. O certo, porém, é que há uma identificação desse sujeito com a outra pessoa, “de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui seu próprio eu por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e

intercâmbio do eu (*self*)” (FREUD, 1996a, p. 252). Em **A paixão segundo G. H.**, uma estranha escrita na parede evoca a presença de quem a escrevera, a empregada, cujo nome, num primeiro instante, sequer é lembrado, visto que esta se situa como o oposto da protagonista: pele escura, roupas em tons de marrom, quase invisível, gostava de ambientes claros e secos. A empregada era seu duplo pelo oposto de si, pela negatividade, tudo o que negamos em nós é o que sou em maior grau, em síntese. G. H. era Janair.

G. H. esforça-se para lembrar o rosto da pessoa que tivera a ousadia de deformar o ambiente úmido da casa, deixar o sol entrar em profusão alucinatória e traçar um desenho na parede, imagem que, quando vista pela primeira vez, correspondera a um soco em seu estômago – “como se nunca tivessem olhado para o lado e não soubesse que ao lado existia alguém” (p. 35) –, destituindo num golpe qualquer possibilidade de comunicação entre as figuras – “e as três não formavam um grupo” (p. 35) –, estacionadas e emblemáticas, duras e rijas – “A rigidez das linhas incrustava as figuras agigantadas e atoleimadas na parede, como de três autômatos [...] três aparições de múmias”. (p. 35)

“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” (p. 36). O acontecimento narrativo demonstra uma oposição muda entre classes sociais, entretanto, o enfoque, em nosso entender, é do confronto humano, e não entre pobre e rico, ou seja, é deixando de ser, abandonando a forma anterior, despida e reduzida a uma forma na parede, que G. H. entra no quarto. O caso é de outra espécie de pobreza, a pobreza física de Janair e o despojamento espiritual de G. H., espécie de ascese invertida. A personagem somente consegue descer aos mundos infernais dentro de si depois que cumpre as etapas de assimilar a forma de pensar de Janair e de ter entrado no quarto. O confronto com a pobreza material vista no quarto e representada pela empregada funciona como uma estação da via-crúcis, parada obrigatória no caminho que a personagem segue – do abismo à ascese.

Segundo Freud, “normalmente, nada nos é mais certo do que o sentimento que temos de nós mesmos, de nosso próprio eu. Este eu nos parece independente, unitário, bem distinto de todo o resto” (2010, p. 44). Ao realizar o desenho na parede, através de um traçado oco, Janair consegue impactar a patroa, causando-lhe, essa estúpida invasão a sua individualidade, o efeito de uma bofetada. É aí que está capacidade do duplo, de mesmo invisível, agredir e forçar a uma reflexão. Nesse momento da narrativa, há uma mudança de posições, na medida em que Janair passa a ser a dona da situação, levando a patroa a perceber o vazio que constitui a sua existência: “Eu sabia que nunca passara daquela mulher na parede, eu era ela” (p. 60).

A densidade do desenho leva a que G. H. perceba as figuras petrificadas como os verdadeiros habitantes do quarto, o que explica sua sensação inicial de que não caberia naquela peça da casa. No entanto, a mudança de perspectiva da personagem, sentindo-se apenas figura e, portanto, vazia, faz com que ela “caiba”.

O carvão usado para a construção do desenho, muito mais que os contornos de uma mulher, um homem e um cão, demarca uma posição: a posição do “Outro”, e não um outro submisso, mas um “Outro” forte, com olhar aquilino e juízo severo. Uma vez que ninguém gosta de ser invadido e ser posto nu à parede, ao defrontar-se com o desenho, a primeira reação de G. H. é de raiva. O desenho a deixa incomodada, pois a obriga a analisar-se, sabendo que outros olhos, antes dos seus, a haviam observado.

Incomoda-a esse primeiro olhar não advindo de seus pares, incomoda-a o fato de ter sido observada, num gesto que considera invasivo e petulante. Em face disso, G. H. sente-se forçada a reconhecer a existência de Janair, o “outro” da espécie. Abrimos, aqui, um pequeno parêntese para dizer que a esta análise não interessa a questão social, senão o aspecto psicológico do reconhecimento de si no outro, por contraste e posterior aproximação. Todavia, parece-nos pertinente compartilhar o registro de Berta Waldman:

(...) a oposição proposta no romance é clara. Enquanto G. H. mora num apartamento de cobertura, sua empregada [...] ocupa um espaço ínfimo do mesmo apartamento, mas nos fundos, cubículo esturricado pelo sol. A relação patroa-empregada reproduz no interior do apartamento a natureza hierárquica da sociedade brasileira e a inibição da comunicação entre classes sociais distintas. (1992, p. 74)

Diante de tais descobertas a respeito de Janair, G. H. fantasia que a empregada apresentava certa altivez, apesar da fragilidade aparente e, sobretudo, do papel que desempenhava, e essa divergência representa o antagonismo que garante a relevância do discurso da protagonista. No pequeno espaço do quarto, em que permanece a presença da “outra”, G. H. recupera, pelas vias da memória, a imagem da mulher que era, em um discurso desenvolvido a partir de hipóteses, mas com base na inesperada organização do local, o qual pensava estar muito sujo, sendo a moradora quem era.

Perturbada, G. H. não esconde seu desgosto em relação à ousadia da empregada, que a deixara “remota” de sua própria casa. Lembra inicialmente o nome, “Janair”, e, olhando a hierarquia do desenho, ocorre-lhe que a empregada a odiava. Janair marcara sua passagem através do mural na parede, onde deixara “expostas e abertas as palmas das mãos vigorosas”

(p. 36), como um recado “bruto” para a patroa, que um dia haveria de abrir a porta. G. H. pondera que, enquanto esteve na casa, a empregada perambulava muda, sem ser vista, e percebe que sua vida fora analisada, censurada e julgada em silêncio.

Ferida em seu narcisismo, no amor próprio, juntamente com a sensação de ter sido julgada, brota-lhe o ódio da empregada, um ódio que mistura indiferença e misericórdia. Vem-lhe, então, à mente o rosto de Janair, mulher quieta e preta, de pele opaca, sobrancelhas bem desenhadas, traços finos e delicados (p. 37). Depois de algum tempo, G. H. conclui, contrariada, que eram traços “de rainha”, numa postura “de rainha”: “o corpo ereto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas” (p. 37). A empregada não era vista, a proporcionalidade de seus atributos físicos e o escuro da pele faziam com que passasse despercebida: “Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença” (p. 37). Ser sem presença, sua assinatura não era vista no desenho-escrita.

A lembrança e a percepção da invisibilidade levam G. H. a apreender, com surpresa, que aquele outro ser, diferente de si, que a servia, nebulosa e incógnita, era de tamanha perfeição que parecia não existir: “Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam” (p. 37). Freud afirma: “Forma-se ali, lentamente, uma atividade especial, que consegue resistir ao resto do ego, que tem a função de observar e de criticar o eu (*self*) e de exercer uma censura dentro da mente, e da qual tomamos conhecimento como nossa ‘consciência’” (1996a, p. 253). Alcançando esse grau de abstração de si, de autocrítica pelos olhos de seu duplo, no caso a empregada, G. H. somente poderia ver nos outros o que era essencial. Assim, por achar-se vazia, só vira o contorno do desenho, e nesse contorno, ironicamente, reconhecia-se.

Em seu discurso, G. H. demonstra apego a seu aspecto físico: amava demais sua silhueta e sua personalidade para ver-se “enfeitada” à parede, “atoleimada”. Por isso, sente-se defraudada pelas estranhas figuras que lhe representavam, além de desnorteada, por não ter o que arrumar no quarto. A cama está sem lençol, e no colchão G. H. enxerga poeira, manchas desbotadas de suor e sangue, algum fio de cabelo espetado, tudo muito seco. Encostadas na parede, as malas empoeiradas com as iniciais “G. H.” não perturbam o vazio do quarto. Avista o guarda-roupa: estreito, uma porta só, altura de uma pessoa, gretas e farpas que abriam do sol, indicando que a janela permanecia continuamente aberta. Nesse momento, a descrição dá espaço ao sentimento de inveja da personagem quanto ao aproveitamento da vista que a empregada tivera: “Aquela Janair nunca, pois, havia fechado a janela?”. (p. 38)

Há no quarto uma marca de passagem, de dessemelhança, pois esse cômodo parece pertencer a outra casa: “era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido na porta”

(p. 38). Entretanto, essa peça, mais do que diferente, era o oposto do restante da casa, destoando na forma – tão cara para G. H. – de dispor os móveis, na “suave beleza” que dispunha em seu talento de arrumar e até na sua “ironia serena”: “era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio” (p. 38). O quarto, portanto, feria sua conformação, pois violentar suas aspas significava obrigá-la a “ver” outra disposição, outra “forma” que a desgostava. Como se alguém tirasse o véu que carregara consigo e a desnudasse diante de si, sem ser a citação de si, o que seria agora, na fome do quarto? Como enfrentar esse estômago vazio, estando ela mesma vazia?

Se antes da experiência G. H. era sacudida por estranhos e inquietações várias assaltavam sua consciência, no momento da experiência, vê-se obrigada a olhar-se e a descobrir aspectos até então obscuros de si mesma. Contrariando sua hipótese, percebe que o quarto parece a própria morada do sol, imagem que poeticamente assim compõe: “uma dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra. Tudo ali eram nervos seccionados que tivessem secado suas extremidades em arame” (p. 38). A dureza e secura do lugar, ressaltadas pelas palavras “secado” e “arame”, incomodam a protagonista, que se irrita até mesmo com o som que não ouve, ao perfazer mentalmente o barulho do carvão e da unha riscando o nu da parede e cortando o silêncio do quarto. Enfim, é extremamente perturbadora a rememoração da mulher que transformara a casa num espaço seu, para G. H., “um país estrangeiro”. (p. 39)

A mulher, a “outra”, a empregada é agora vista como “rainha africana”, como “a estrangeira”, “a inimiga indiferente” (p. 39), cuja inquietante presença é forte mesmo na ausência. O desconforto advém do descobrimento do outro, encoberto por G. H. durante o espaço de tempo de seis meses: “Perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado – ou se fora eu que, sem sequer a ter olhado, a odiara”. (p. 39)

As figuras expostas no mural faziam-lhe uma crítica muda: “você não enxerga ninguém a sua volta”. G. H. daria fim a tudo isso, raspando à faca o cachorro, apagando as palmas expostas e, por fim, a cabeça da mulher, “pequena demais para o corpo” (p. 40). Destruindo a “cabeça pequena”, a protagonista anseia livrar-se da crítica a seu modo de viver, tão abertamente exposta no mural. G. H. olha o guarda-roupa e deseja “ingurgitá-lo num afogamento até a boca”, até a madeira começar a apodrecer; na cama, sobre o colchão de palha “seca”, deseja colocar seu lençol “mole, lavado, frio” (p. 40) suas iniciais com bordadas. Assim, teria de volta um cômodo de “sua” casa: “depois de transformado em meu e

em mim” (p. 40). Apesar do alívio que sente ao imaginar essa modificação, demonstra que sua revolta somente será extinta ao matar algo ali.

Aparece-lhe, de súbito, a vontade de matar, como vingança em relação ao quadro estranho que assiste, “em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*” (FREUD, 1996a, p. 258). De acordo com essa interpretação, o retorno equivaleria ao desejo de ser a pessoa que cometera esse ato infame (ao qual não poderia nem mesmo revidar), a pessoa que ousara afrontá-la no silêncio (e que nenhuma represália poderia sofrer). Dessa raiva advém o desejo ancestral de matar, senão o próprio alvo, um substituto, vivo ou inanimado.

Assimilada ao desenho da parede – “eu me incrustava no desenho da mulher [...] eu sabia que nunca passara daquela mulher na parede, eu era ela” (p. 60); “Tão dentro dele como um desenho há trezentos mil anos numa caverna” (p. 61) –, a protagonista pergunta-se: “Quem, como eu, sabia que nunca havia mudado de forma desde o tempo em que me haviam desenhado na pedra de uma caverna? e ao lado de um homem e de um cachorro” (p. 92). Aqui, identificamos, por trás da superfície narrativa, a inveja da protagonista em relação à coragem de sua ex-empregada, pois talvez quisesse trazer para si a ousadia desse ser quase mudo, que deixara gravada na parede a mais genuína das mensagens.

Em **A paixão segundo G. H.**, deparamo-nos com uma personagem que é para si mesma o reflexo do olhar do outro. Os olhares fundem-se reflexivamente, e cada uma das partes envolvidas representa, ao mesmo tempo, o agente e o paciente do olhar recíproco: “O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas” (p. 62); “A vida se me é e eu não entendo o que digo” (p. 175).

Como manifesta Benedito Nunes, o principal crítico de Clarice Lispector, há na obra da autora o “motivo do olhar”: “o olhar no espelho já assinala o desdobramento do sujeito, que se vê como um *outro*, objetivo e impessoal” (1995, p. 107). Somente é perceptível a presença do ser quando há um distanciamento deste ser, quando não aparece o ser, ou, em outras palavras, quando não há ser, que se apresenta de modo desconfigurado. A consciência não pode ser definida pelo homem, e quando uma consciência de ser paira sobre o mundo, ela se isenta de todas as noções mundanas, inclusive códigos de moral; ela se despe; ela é.

O “outro” se manifesta por meio do vazio deixado pelo desdobramento do “eu”. Um é o outro, pela flexibilidade expressa pela pronominalização “se me olha”, “se me é”, da mesma forma que o pronome “mim” demarca a sinalização da identidade do sujeito e do outro: “Eu não sou Tu, mas mim és Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir direto: porque és mim” (p. 126). Na paixão do momento, a narradora declara que, nesse fruir, não há piedade.

Para ela, portanto, é inútil procurar sua identidade, na medida em que o único caminho que parece existir é entregar-se à própria mudez e aceitá-la como a única linguagem possível de que dispõe o ser humano. Em silêncio, G. H. tem sempre a plenitude da palavra, uma voz que parece vir do outro. Após o devaneio, no quarto, percebe que algo ali dentro escapa à sua limitada compreensão, sem saber se o silêncio significa mesmo falta de voz, ou “uma voz alta que é muda”. (p. 40)

Por fim, entendemos que a sensação do vazio existencial e a comprometedora falta de identificação empobrecem a vida da personagem, mas lhe despertam o desejo de ser sujeito, de engendrar um “eu” que age e reage em face de um “outro”. Essa falta de saber de si, ou a descontinuidade do ser de G. H., é que gera a tensão narrativa. Janair, com toda sua diferenciação e estranheza, representa o “outro” dentro da mesma espécie, ao passo que a barata representa o “outro” fora da espécie, como veremos a seguir.

2.5 A barata – o “outro” fora da espécie

No momento em que G. H. revela seu encontro com a barata, dá-se a representação do “outro” fora de sua espécie, e a situação narrativa aumenta em dramaticidade. O instante em que a barata aparece é carregado de tensão, pois G. H. se assusta quando a vê ao fundo do guarda-roupa instalado no quarto da empregada.

O impacto do instante em que a barata se torna visível é tão forte que a protagonista refere que seu coração embranquece de susto. O vocábulo “embranquece” forma uma imagem metafórica de apreensão e retenção do tempo: “De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito” (p. 43). Aqui é demarcado o instante da percepção visual, quando a barata aparece delimitada linguisticamente: não se tratava de “uma” barata, era “a” barata. O susto abafa o grito, que ficara sufocado na ausência da corrente de som.

Em meio a tais pensamentos, ainda parada no quarto, G. H. ouve a estranha movimentação da barata, começando pelo “tremor das antenas”, até que consegue vê-la: sua cor é parda e seu movimo, lento como o de quem carrega sobre si um pesado fardo. Nesse momento, G. H. é tomada por uma alegria de quem percebe a coragem dentro de si, advinda,

talvez, do próprio medo. Ela sente dentro de si a força do instinto “ruim, total e infinitamente doce” (p. 49), sente o ódio e vem-lhe, de sua própria natureza, o desejo de matar. G. H. sente-se eufórica diante do ato que começa a praticar:

Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é um mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era – só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata – – – – – (p. 49).

O inseto, que surge inesperadamente, desperta na protagonista o desejo de matar, uma fúria reprimida em razão da sociedade. E, no avanço narrativo, processa-se um febril ritual de sedução: “Eu estava sendo seduzida [...]. A barata é pura sedução” (p. 56). Fúria e sedução, repulsa e fascínio são sensações ambíguas que a barata aviva em G. H.; avançando para a barata, a mulher quer estabelecer um vínculo com suas raízes, quer saber de si através do outro. Não conseguindo matá-la, é obrigada a olhar a barata, pela qual vai crescendo uma admiração, que aumenta e se transforma numa aceitação silenciosa, quase num pacto. O fato de a barata continuar viva dilui a resistência da protagonista, e ela se entrega à vertigem de viver o inusitado e disforme. Vive sua paixão, a via-crúcis do abandono e da dissolução para, num momento posterior, reencontrar dentro de si mesma o gênero humano: “era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade” (p. 53); “Para ter chegado a isso, eu abandonava a minha organização humana – para entrar nessa coisa monstruosa que é minha neutralidade viva” (p. 98).

A presença da barata acentua o drama de consciência vivido por G. H. nesse que é um tipo de “rito de passagem”, o qual costuma sempre vir carregados de crises. Os ritos de passagem associam-se mais ao olhar antropológico, que poderia trazer outra iluminação ao dilema existencial vivido pela personagem, confirmando a experiência como uma superação de etapas, baseada na causalidade do antes e do depois. Isso posto, talvez possamos nos referir tanto à barata quanto ao quarto da empregada como instâncias espaciais desse rito: “A passagem estreita fora pela barata difícil, e eu me havia esgueirado com nojo através daquele corpo de cascas e lama [...]” (p. 61). A barata, embora represente o “outro”, o “estranho”, contém em si algo que habita G. H., a “matéria primordial”, o “elemento vital que liga as coisas”, o “inexpressivo”, o “neutro”, pois “o que nela [na barata] é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado”. (p. 73)

G. H. perfaz um caminho oposto ao da cultura. Entre o nojo e o encantamento, a personagem consegue identificar em si uma força primeva que alimenta o humano que somos, e é nessa direção que ela se move, buscando reunificar o sujeito às forças míticas da natureza. No momento em que ingere a barata, funde-se com o mundo primário, que, segundo afirma, incorpora as temporalidades das civilizações passadas, desde que os grandes sáurios se extinguiram, abrindo espaço para os mamíferos (FREUD, 2010, p. 49). Ao longo dos séculos, a barata não sofreu mutações, ela se conserva a mesma espécie desde o tempo extinto dos sáurios. De acordo com Nunes, “(...) a barata “real”, o mero inseto doméstico – *Periplaneta americana* (Linneus), do gênero dos ortópteros e da família dos blastídeos [...], o inseto do romance de Clarice Lispector nada possui de alegórico”. (1995, p. 60)

A partir do contato com a barata, G. H. passa a sofrer um processo de retorno pessoal, que lhe impõe a dolorosa atitude de renúncia, uma conversão radical, tendo de abrir mão de um mundo anterior, de aparências e de falta de autenticidade. Em meio a esse sacrifício, a essa paixão, percebendo que as palavras falham quando tenta expressar o que vive, G. H. passa por momentos de grande inquietação. Assim, ela parece entrar em outra forma de vida – “eu já entrara a tal ponto na natureza da barata” (p. 82) –, em que a identidade é desconhecida, provocando algo de estranhamento, uma liberação da moralidade, para entrar em algo que não sabe o que é. Bessiere refere que

aquilo que fala de alguma coisa deve ser uma coisa distinta daquilo de que fala. E, no entanto, a partir do momento em que fica fora do enunciado de realidade, a obra fala de fato de alguma coisa e é aquilo de que fala. É um processo que se finaliza e se funda a si próprio; tematiza alguma coisa diferente de si ao mesmo tempo que a si própria. (1995, p. 389)

Por fim, a protagonista acaba por ceder a essa realidade impessoal, conforme assinala Berta Waldman: “Assim, o papel que a barata desempenha é o de desmoronar o sistema dentro do qual a narradora vive” (1992, p. 76). G. H. vai percebendo a estrutura interna da barata, as camadas e cascas de que é composta. À medida que a barata perde a casca, expelindo a branca secreção, parece ficar mais aparente para a protagonista a sua própria essência, contrapondo, em certo sentido, a renúncia ao próprio ser e a entrega imediata ao silêncio. Desde que vê, subitamente, a barata saindo do armário, G. H. sente uma náusea, mal-estar que a motiva a avaliar a vida de que tanto cuidara: uma vida óbvia, difícil, obscura. Ver a barata no quarto representa o momento de iluminação, o que a faz sentir-se outra:

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremeando e se mexendo. (p. 61)

Essa metáfora simboliza o motivador de uma longa e difícil avaliação da existência e mostra que a narradora não se considera, pelo menos até esse instante, alguém tão inconsciente da própria solidão, uma condição que tem em comum com a barata. O horror que mostra pelo inseto a desafia, obrigando-a a vencer o nojo e o susto para dele aproximar-se. Prestes a ruir no silêncio petrificado, no ato de entregar-se ao outro, de render-se à massa branca do inseto, a protagonista entra em comunhão consigo mesma. Porém, na experiência de G. H., “a manducação da barata, protótipo da matéria-prima do mundo, produz pelo mesmo efeito de transformação, mas invertido, a redução da personalidade de G. H. ao nível da pura matéria viva” (SÁ, 1988, p. 217). A partir dessa provação, enxerga-se, percebe sua náusea física e existencial que resulta em uma revelação: “De nascer até morrer é o que eu chamo de humana, e nunca propriamente morrerei”. (p. 61)

A barata concentra o que há de mais repulsivo ao ser humano, é uma larva que se pisa sem remorso. “Olhei: a barata era um escaravelho. Ela toda era apenas a sua própria máscara. Através da profunda ausência de riso da barata, eu percebia a sua ferocidade de guerreiro. Ela era mansa mas sua função era feroz” (p. 112). Entretanto, passada a primeira impressão, G. H. redescobre a barata como um ser que habita o quarto potencialmente vivo, uma barata “imemorial” (p. 43), que habitava a terra mesmo antes dos dinossauros. Segundo a narradora, as baratas são as testemunhas do carvão às geleiras e representam a resistência:

Eu sabia que baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água [...]. E que, mesmo depois de pisadas, descomprimam-se lentamente e continuavam a andar. Mesmo congeladas, ao degelarem, prosseguiram a marcha. Há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas. (p. 44)

Não se sabe por que o animal escolhido para mover a paixão de G. H. é a barata, o que a narradora mostra na condição da barata é anterioridade à espécie humana, gerando um supremo contraste: a barata, aparentemente frágil, diante da mulher, se fortalece, enquanto a mulher, aparentemente forte, capaz de matar, se fragiliza diante da ancestralidade e do poder

de sobrevivência em condições totalmente desfavoráveis do inseto. A barata é o elemento iniciador, que vai permear a experiência da protagonista. Inicialmente, obriga-a a olhar para dentro de si, desestabilizando seu cotidiano. Assim, mostra a desordem, e G. H. caminha sem saber aonde chegar. O primeiro passo desencadeado na narrativa é o laço que a personagem firma com o inseto: ela “sai de si” para unir-se à barata, culminando no ato proibido de comer o imundo, absorvendo a massa branca. A fusão momentânea com o corpo da barata assinala uma incorporação de outra espécie de matéria, que vai ser assimilada no estágio da consciência de si.

Segundo narra, G. H. continua em frente à barata, percebendo-a como um organismo vivo, organizado como uma pessoa. A personagem havia entrado no território da desorganização, que agora denomina “identidade”. Entretanto, entrar nesse estágio de conhecer-se a ponto de saber quem é demanda coragem, artifício que ela não possui, e por isso confia na covardia como forma de voltar à sua reorganização, conforme consta no início da narrativa. Para a protagonista, a covardia será o antivalor que a conduzirá à salvação. Eis aí não o reflexo, mas o antirreflexo da sociedade, uma espécie de representação pela negação, porque a sociedade valoriza a coragem, e a trajetória da personagem mostra a desrealização da coragem.

À luz do sol, G. H. agora vê a barata como um animal feio, com sua boca sem dentes. Ninguém, que não fosse também uma barata, teria prazer em estar na presença de uma barata. É o que a personagem pensa para, depois, questionar quem a quereria naquele momento, em que se revelava a mesma figura desenhada na “pedra de uma caverna” (p. 92) com um homem e um cachorro. A circularidade da linguagem diz respeito a esse instante em que tudo serve, uma vez que nada em definitivo pode servir: “Dentro dos sons secos de abóbada tudo podia ser chamado de qualquer coisa, porque qualquer coisa se transmutaria na mesma mudez vibrante” (p. 92). A comunicação não se efetiva porque se chega ao momento do retorno à natureza, em que as coisas são em seu absoluto, são um estágio anterior à cultura e, por isso, a escapam. Freud, ao abordar a questão da cultura, refere “o sentimento de culpa como o problema mais importante no desenvolvimento da cultura [e de demonstrar que] o preço do progresso cultural é pago com a perda da felicidade devido à intensificação do sentimento de culpa”. (2010, p. 163)

No entanto, apesar de todo nojo ancestral de baratas, quando penetra no fundo infernal de si mesma, G. H. confessa: “Estou somente amando a barata. E é um amor infernal” (p. 111). Como efeito da minuciosa observação, superado o nojo, G. H. passa a amar a barata, e nem mesmo a própria personagem entende como se deu essa transformação: “compreende-me

porque eu não estou me compreendendo” (p. 111). A incompreensão faz com que perceba coisas mudando dentro de si: “perder os invólucros da lagosta faz frio” (p. 111). Cada um tem seus processos internos, seus medos, seus invólucros, suas camadas e camadas de casca, das quais é doloroso sair. Dói romper com a zona de conforto, onde as coisas estão ajustadas, e descortinar o novo, com todos seus riscos, onde “faz frio” e se perde o aconchego.

Ainda que a protagonista houvesse matado a barata, morte de inseto não é considerado crime para os humanos, apenas acelera a percepção, para nós leitores, do instinto mais brutal do homem. G. H. vê irromper dentro de si uma força desconhecida, um impulso assassino e se coloca diante de outra lei, a lei da matéria viva, segundo a qual matar um inseto pode, sim, ser considerado crime, porque matar a barata é subverter a ordem da vida, é uma transgressão contra a lei. Não obstante, havia a necessidade de manter a ordem e de redimensionar o sentido da palavra “amor”, possivelmente, o sentimento da barata em sua luta pela vida, enquanto estava presa no armário.

Assim, G. H. confessa estar abandonando o que a liga à antiga humanidade – a esperança, a beleza, a redenção – e conclui que a vida estava desde sempre no neutro, o que inspirava medo¹⁰. Não apenas a raça humana sente medo, mas somente ela possui medos imaginários. O medo é considerado comum entre os humanos e, por causar desconforto à pessoa, torna-se indigno deste ser. Afastado como um sentimento medíocre, não traz qualquer retorno positivo ao indivíduo, deixando-o de mãos vazias, lastimoso e sem consolo. Segundo Santiago, “o medo se exprime pela oferta fraudulenta ao solicitante de algo que, acredita, lhe é exterior, embora a raiz mais poderosa cresça no seu íntimo. O medo é decepcionante e autodecepcionante” (2004, p. 206). O medo congrega a experiência de rejeição e de autorrejeição, podendo ter efeito devastador no homem, tanto na recusa interna em aceitar a coisa errônea quanto no movimento externo de remessa incorreta da coisa solicitada. Portanto, “o medo é o elemento imobilizador do delírio ficcional na escrita audaciosa. Funciona de maneira semelhante ao borrifo de gás imobilizante, de que se vale o assaltado diante do horror que o assaltante lhe inspira”. (SANTIAGO, 2006, p. 174)

No quarto, o espaço e o tempo desarticulados pressionam G. H., sem lhe dar passagem livre, e o sol lhe provoca ardência nas têmporas. Destacamos que o fechamento em torno da personagem é expresso pelas palavras “canto”, “encurralladas”, “fechar”, “formo” “recuou” e “irremediável” (p. 46). Assim se firma a consciência do perigo, o perigo invisível que permeia a condição de existir, e que a personagem fingira, pela vida inteira, não ver, mas

¹⁰ O tema do medo é o mote usado na análise que o crítico Silviano Santiago faz sobre Clarice Lispector.

agora “tinha a responsabilidade alucinada de ter de saber disso” (p. 47). Redobrou a atenção, porque a atenção acompanha a vida e, nos atos de espera, acentua-se. G. H. constata, ao olhar a vida da barata, que a barata vive seu tempo com a máxima atenção; na barata, o estar atento é o único “sentimento”; a barata vive com o único objetivo de se manter viva.

Nesse momento de progressão da experiência da sua paixão, G. H. já não pode voltar atrás – é “o medo de quem já entrou” (p. 91) –, tampouco sentir o medo humano: “era medo da minha falta de medo” (p. 91). Todavia, há o pressentimento de estar sujeita a algo terrível. Diante disso, ela pede que não a deixem presa no quarto com a barata, porque retrocede e já não quer “as outras espécies!” (p. 91), somente as pessoas. Eis aí mais uma tentativa de fuga. A sequência da narrativa comprova que qualquer tentativa de mudança é impossível, pois, quando a personagem arrisca voltar atrás, o oratório aumenta de intensidade, impedindo o movimento. Em outras palavras, a narrativa se petrifica, tanto quanto a atuação da personagem: “sem tentar mais fazer um movimento para me ajudar. Eu já havia abandonado a mim mesma” (p. 91). A essa altura, a personagem já está distante do seu corpo, sequer ouve a si mesma, embora ainda não tenha se desligado completamente dele.

G. H. olha a barata, sabendo dela muito mais do que antes sabia. Lembra-se do episódio narrativo do deserto da Líbia e pensa na antiguidade do inseto como habitante do planeta: “A barata que lá me precedera de milênios, e também precedera aos dinossauros. Diante da barata, eu já era capaz de ver ao longe Damasco, a cidade mais velha da terra”. (p. 109)

Quando refere pela primeira vez o desejo de comer a barata, a personagem – “a barata é comível como uma lagosta, a barata era um crustáceo” (p. 109) – a questão do nojo vem à tona. Sentimos nojo do desconhecido, do estranho e alheio a nós. De modo geral, tal sensação também serve para nos proteger dos perigos, atuando como uma barreira de proteção: “o nojo me guia e me fecunda” (p. 109). O nojo, uma das reações mais ancestrais do homem, revela sua primitividade, “está dentro” desde sempre, participa do espaço semiótico. Liberto o desejo de morte, a pulsão – elemento universal entre os humanos – faz da escultora de classe média-alta uma vivente comum, dotada da mesma estrutura de que são feitos os mortais.

A narradora traz o drama da personagem na delimitação de seus universos, situação suscitada pelo encontro com a barata, um inseto sem mistificação nem alegoria. Essa experiência infernal terá sido para G. H. um processo de transformação interior consumada, o segredo revelado da consciência solitária, entre um período de ruptura e um período de retorno, intercalado por silêncios, paradoxos, metáforas na busca do autoconhecimento. Desse modo, ao provar a massa branca da barata, G. H. se submete ao sacrifício máximo, de

modo a experimentar a purificação. A falta de condições de constatar o “neutro” a leva a rejeitar a massa branca do inseto: “(...) comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu cuspi a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda”. (p. 167)

Ao cuspir a massa branca da barata, G. H. parece negar a própria essência, demonstrando compreender sua limitação. Entretanto, ao unir-se à barata, vive a entrega ao mundo desconhecido: “A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta” (p. 174). O termo “deseroização”, criado pela autora, agregando à palavra herói o prefixo “des”, traduz outra face da personagem, na medida em que apresenta o herói pelo avesso. No caso de G. H., há, ainda, a busca por uma “neutralidade” dos próprios sentidos, revelada no campo semântico de palavras como “neutro”, “atonal”, “insosso”, “inexpressivo” e “silêncio”.

2.6 A mulher, a barata – a metamorfose

Na narrativa, G. H. revela, inicialmente, sua condição existencial, referindo ser, antes de tudo “mulher”; depois, assume-se como mulher frente à barata – ela e o outro remoto de si –; por fim, após a metamorfose com a barata, sintetizando o drama simbólico da própria existência, permanece mulher. Nessa estranha peripécia, procura algo, em um ritual que assinala a própria metamorfose, de uma condição para outra, que pode ser interpretado como de borboleta a crisálida, tanto quanto de crisálida a borboleta. Também é possível conferir à personagem a renovação da existência, oriunda da necessidade de mudanças, de caráter orgânico ou psicológico, que qualquer pessoa pode sentir. No momento em que vivencia a transposição, G. H. parece experimentar uma catástrofe, visto que se permite ter acesso ao avesso, à contraditoriedade, à decomposição. Eis, portanto, coerentes justificativas para seu enjoo e – por que não? – seu nojo diante de alguns aspectos relacionados à vida.

Com o corpo já transformado em barata, G. H. degusta o silêncio dos séculos, como um silêncio de barata que olha, sentindo o mundo: “O mundo se me olha” (p. 62). O mundo dá e recebe este olhar: “Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem

as coisas” (p. 62). Há, nessa expressão, complementaridade no mundo da matéria viva e o saber de quem vibra no outro sua intensidade vital.

G. H. não consegue prever onde vai dar sua transformação: “É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou” (p. 63). Como nos revela o trecho, a protagonista sabe que já é algo diferente de sua anterior formulação, mas não sabe ainda o que pode vir a ser.

Enquanto usa como veículo o corpo da barata, G. H. diz estar deixando o espaço do quarto para seguir por desertos e lugares cada vez mais longínquos. O espaço refrata-se mais uma vez, e a personagem vê desabar seu edifício de estrutura pesada. Assim, ela, pessoa, não mais em corpo de barata – “G. H. até nas valises” (p. 65) –, assiste toneladas caindo dos escombros sobre areias. E nisso há júbilo: “As coisas haviam voltado a ser o que eram” (p. 65). As coisas voltam a sua vida anterior, e G. H. pensa que “todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta” (p. 66). Nesse trecho, recorrente em nossa análise, notamos que o recalque de alguma coisa incompreendida e não assimilada é que traz à tona a loucura: “E isso parecia o inferno, essa destruição de camadas e camadas arqueológicas” (p. 66). O inferno de G. H. seria, pois, a desumanização, a perda do sentimento humano.

Uma vez operada a separação entre G. H. e a barata, ambas mantêm sua individualidade: “Sem um grito olhei a barata. Vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas joias. É toda rara, parece um único exemplar. Prendendo-a pelo meio do corpo com a porta do armário, eu isolara o único exemplar” (p. 67). Nessa passagem, a barata deixa de ser abjeção transfigurada em objeto raro, de luxo, e presa pelo meio do corpo, lembra a situação da mulher. Presa e desprovida de seus direitos pela condição sexual, tem de carregar sua insígnia: “pois o que é esmagado pela cintura é fêmea” (p. 89). G. H., contudo, continua a rejeitá-la: “Eu, porém, não queria a parte que me coubera” (p. 67). A ideia de uma barata que segrega a dona da casa, ainda que no plano de construção metafórica, é, no mínimo, intrigante. Afinal, seria tão fácil eliminá-la. Mas “esta” barata não é apenas “uma barata”; ela nomeia a representação simbólica de algo que submerge por detrás do animal que se arrasta.

A metamorfose prescinde da morte, de modo que algo deve se extinguir para operar-se a transformação: “E via, com fascínio e horror, os pedaços de minhas podres roupas de múmia caírem secas no chão, eu assistia à minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas. E um ventre todo novo e feito para o chão, em ventre

novo renascia” (p. 71). Assim, G. H. deita-se na cama e a barata passa a olhá-la de cima para baixo.

Na expressão da narradora, “a barata é pelo avesso. [...]. O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado” (p. 73). Tal revelação denota que o encontro de G.H com a barata a faz ver o reverso de si, e, sendo seu reverso, a barata seria também o seu espelho invertido. A barata mostra, então, o que a protagonista não desejaria ser, mas que a habita desde as profundezas do eu.

Há um limite difícil de ser mensurado entre G. H. e a barata: “Eu talvez já soubesse que, a partir dos portões, não haveria diferença entre mim e a barata” (p. 77). Diante dessa dificuldade, G. H. decide ficar no “dentro do que é” (p. 78), porque sabe que transcender transgride sua condição humana, porque a ultrapassa: “transcender era antigamente o meu esforço humano de salvação [...] Mas ficar dentro do que é, isso exige que eu não tenha medo”. (p. 78)

Nesse instante narrativo, G. H. e a barata estão em nível de quase-igualdade: “Ah, pelo menos eu já entrara a tal ponto na natureza da barata que já não queria fazer nada por ela” (p. 82). Como sinal de libertação de conceitos antigos, por parte da protagonista, há um princípio de aproximação física entre ela e a barata: “A barata me tocava toda com seu olhar negro, facetado, brilhante e neutro. E agora eu começava a deixá-la me tocar [...]. Com nojo, com desespero, com coragem, eu cedia. Ficara tarde demais, e agora eu queria”. (p. 84)

Surge, nessa etapa narrativa, o reconhecimento da vida da barata na vida de G. H. e vice-versa, situação identificável pelo pronome “se”, presente na passagem a seguir: “E também reconhecia a vigília da barata. A vigília da barata era vida vivendo, a minha própria vida vigilante *se* vivendo”. (p. 86, grifo nosso)

Em **A paixão segundo G. H.**, por um lado, a barata é comparada a uma pessoa: “E não apenas viva – como estava apenas viva aquela barata primariamente monstruosa – mas organizadamente viva como uma pessoa” (p. 95). Por outro lado, também a protagonista compara-se ao inseto: “Então, com cuidado como se já tivessem em mim partes paralisadas, fui-me deitando no colchão áspero e ali, toda crispada, adormeci tão imediatamente assim como uma barata adormece na posição vertical” (p. 100). Aqui há a ressalva de um “como se” para a metamorfose, mas, na sequência imediata da narração, encontramos uma definição definitiva: “minhas patas curtas se haviam agarrado, eu estremeci agora de frio. (p. 100)

Investida de barata, G. H. passa por muitas metamorfoses:

Eu crescera, e me tornara tão simples como uma rainha. Reis, esfinges e leões – eis a cidade onde vivo, e tudo extinto. Sobrei, presa por uma das pedras que desabaram. E, como o silêncio julgou a minha imobilidade como sendo a de uma morta, todos esqueceram-se de mim, foram embora sem se retirarem, e, julgada morta, fiquei assistindo. E vi, enquanto o silêncio dos que realmente haviam morrido ia-me invadindo como hera invade a boca dos leões de pedra. (p. 102)

Esse retrocesso a um tempo e a um espaço imemoriais denuncia uma tentativa de recompor os processos da barata, cujo corpo fora tomado por G. H. para empreender sua viagem. Assim, a protagonista pode fazê-la “com a falta de compromisso de quem não vai contar nem a si mesmo” (p. 102), sabendo-se “(...) talvez a primeira pessoa a pisar naquele castelo de ar [...], e que depois, erosada, se tornara uma área vazia onde depois de novo se tinham erguido as cidades que por sua vez se tinham erosado. Hoje o chão é amplamente povoado por diversas raças” (p. 102). Portanto, constatamos, por meio do trecho, que sobre os escombros das raças findas outras se formaram e também se extinguíram.

“De pé à janela, às vezes meus olhos descansavam no lago azul que talvez não passasse de um pedaço de céu” (p. 103). Para manter-se em pé à janela, G. H. habita, nesse momento, o corpo da barata, estando, pois, metamorfoseada em animal. Voltando à forma humana, senta-se novamente à cama e olha a barata, que “sabia de muito mais” (p. 108), haja vista o alcance de seu olhar. Eis, então, que o instinto sufocado retorna: “Eu estivera o tempo todo sem querer pensar no que já realmente pensara: que a barata é comível como uma lagosta, a barata era um crustáceo” (p. 109). Um instinto que volta várias vezes expõe um recalque e retoma à idéia do infamiliar exposta pro Freud.

Agora, G. H. identifica-se com a barata, falando por sua boca: “se tu puderes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado, sem antes teres que ser bipartido pela porta de um guarda-roupa [...] então aprende de mim, que tive que ficar toda exposta e perder todas as minhas malas com suas iniciais gravadas” (p. 111). Vemos, aqui, a identidade de G. H. assimilada à da barata: “perder os invólucros de lagosta faz frio [...] compreende-me porque eu não estou me compreendendo [...]” (p. 111). G. H., formatada como barata, diz: “Se eu não disse, não foi por avareza de dizer, nem por minha mudez de barata que tem mais olhos que boca” (p. 113). Aqui a narradora antecipa algo que precisa externar, mas depois retrocede, confusa entre quem é o sujeito que fala, a mulher ou a barata, abreviando, assim, a dissociação da barata: “Oh, mas é a barata que vai morrer, não eu! não precisa desta carta de condenado numa cela...” (p. 113).

Há um momento que demarca a confusão entre os seres de G. H. e da barata. A primeira converte-se na outra para fazer a revelação crucial de toda uma vida: “Se eu não disse, não foi por avareza de dizer, nem por minha mudez de barata [...] Se eu não disse é porque não sabia que sabia – mas agora sei” (p. 113). A barata não revela o seu sentir por meio do recurso da fala, e sim pelos olhos, seu contato mais próximo com o mundo. Contudo, G. H. recua diante da revelação, que está latente em si. A barata, antes da morte, confessa: “Vou te dizer que eu te amo [...]. Estou precisando te dizer antes que eu...” (p. 113). Ao mesmo tempo em que, na pele da barata, faz essa afirmação, a protagonista tem um lapso de realidade, constatando que não quem morre é a barata, e não ela própria. Ambas se debatem, a barata entre a vida e a morte; G. H. entre o que era e o que está se tornando.

Todas as vezes em que se assume como pressuposto a ocorrência de um desdobramento entre a personagem que se depara com a barata e uma outra, ocorre uma sequência de acontecimentos e questionamentos, na busca de compreensão, de internalização do verdadeiro eu de um ser frente ao inusitado. É como se estivesse a narradora-protagonista em seu estado de perda, de desconforto, obrigando-a ao vacilo diante da própria história, de suas bases culturais, principalmente, de sua consistência psicológica até então vivenciada. Somando-se a isso, valores, conceitos e lembranças pessoais lhe causam uma crise de silêncio e de paradoxos.

Desfeito o limite entre G. H. e a barata, ambas vivem o que chamam de intervalo: “Nesses intervalos nós pensávamos que estávamos descansando de um ser o outro. Na verdade era o grande prazer de um ser o outro: pois assim cada um de nós tinha dois” (p. 115); “A barata e eu aspiramos a uma paz que não pode ser nossa [...] E porque minha lama é tão ilimitada que já não é eu, e porque ela está tão além de mim” (p. 118).

No trecho a seguir, podemos observar que o humano constitui o máximo grau de prazer da natureza: “E eu dera o primeiro passo: pois o humano é uma sensibilização, um orgasmo da natureza [...]. Uma barata é maior que eu porque sua vida se entrega tanto a Ele que ela vem do infinito e passa para o infinito sem perceber, ela nunca se descortina” (p. 122). Num extremo sintoma de desagregação da personalidade, G. H. diz: “Eu não sou Tu, mas mim és Tu. Só por isso jamais poderei Te sentir direito: porque és Mim” (p. 126). E assim a própria protagonista sintetiza suas ações:

Eu fora obrigada a entrar no deserto para saber com horror que o deserto é vivo, para 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. Eu tivera que não dar valor humano à vida para poder entender a largueza, muito mais que humana, do Deus. Havia eu pedido a coisa mais perigosa e proibida? arriscando a minha alma, teria eu ousadamente exigido ver Deus? (p. 129)

Lemos, em **A paixão segundo G. H.**, que a secura escaldante do deserto abrigava formas diferentes de vida, a vida pré-humana, anterior ao sentimento humano. Por isso G. H. se contorce em seu questionamento, quase súplica: “O que fizeste sou eu? e não consigo dar o passo para mim, mim que és Coisa e Tu. Dá-me o que és em mim. Dá-me o que és nos outros, Tu és o ele, eu sei, eu sei porque quando toco eu vejo o ele [...]. Eu, pessoa, sou um germe” (p. 133). Nessa intertroca, G. H. sente-se o germe que é a barata e a barata se reveste de características humanizadas.

Segundo Freud, “o escritor criativo pode também escolher um cenário que [...] difere do mundo real por admitir seres espirituais superiores, tais como espíritos demoníacos ou fantasmas de mortos” (1996a, p. 267). Nesse sentido, G. H. é uma personagem que oscila entre mundos de natureza supra-sensíveis, que evocam o espiritual.

Há um momento em que a tensão narrativa leva G. H. a perceber que o ato insano de comer a barata seria sua única forma de redenção: “É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata” (p. 159). Apesar disso, ela não consegue reunir a coragem necessária para fazê-lo, como evidenciam os trechos a seguir: “desiludida comigo mesma, espantada com minha falta de força de cumprir o gesto que me parecia ser o único a reunir meu corpo à minha alma” (p. 160); “O que era pior: agora eu ia ter que comer a barata mas sem a ajuda da exaltação anterior, a exaltação que teria agido em mim como uma hipnose; eu havia vomitado a exaltação”. (p. 160)

Mais adiante, a personagem repensa sua falta de coragem, dando-lhe outra interpretação:

Não. Eu não precisava ter tido a coragem de comer a massa da barata. [...] Entendi que eu já havia feito o equivalente de viver a massa da barata – pois a lei é que eu viva com a matéria de uma pessoa e não de uma barata. Entendi que, botando na minha boca a massa da barata, eu não estava me despojando [...], mas estava de novo querendo o acréscimo. (p. 165)

Ao perceber que fora longe demais e vendo ruir sua estrutura psicológica, G. H. quer fazer o caminho de volta à sua vida humana, desejando esquecer o acontecido:

A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si [...] as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve um momento em que vi a barata e a barata é a barata de todas as baratas, assim quero encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. [...]. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens. (p. 170)

Sua experiência é a mais radical das experiências, pois o contato com a realidade se dá por meio da ação de comer uma barata, ato que a devolve ao início da civilização, onde já não é possível continuar sendo réplica de si, porque a realidade é ordem imperativa. A contradição essencial dessa narradora pode ser constatada em sua aspiração ao silêncio, pois sabe que jamais poderá atingir o paradoxo de sair por um lugar que não tem saída.

Salientamos, a seguir, a fala de G. H. sobre o que considera purificação antes e depois de viver a experiência:

Antigamente purificar-me significaria uma crueldade contra o que eu chamava de “eu”, sem saber que “eu” era um acréscimo de mim. [...]. Mas agora, através de meu mais difícil espanto – estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização. (p. 169)

Notamos que, após empreender sua viagem aos universos do dentro de si, usando como veículo a barata, G. H. chega a uma conclusão inesperada:

O mundo independia 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 eu 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 entendo o que digo. E então adoro. – – – – –. (p. 175)

Após a fusão da protagonista com a barata, a narrativa não consegue expressar o que acontece, apenas oferece pistas de uma compreensão diferente da habitual: “Porque a coisa nua é tão tediosa. Ah, então era por isso que eu sempre havia tido uma espécie de amor pelo tédio. [...]. Porque o tédio é insosso e se parece como coisa mesmo. E eu não fora grande bastante: só os grandes amam a monotonia” (p. 136).

Mudam o enfoque e a percepção, e o sentido circula o dito. Para além da manifestação, a impossibilidade de dizer é confessada: “– Ah, não sei como te dizer, já que só fico eloquente quando erro, o erro me leva a discutir e a pensar. Mas como te falar, se há um silêncio quando acerto? Como te falar do inexpressivo?” (p. 137). Assim, se dizer com a força do vivido não é possível, a protagonista nos desvenda a possibilidade de viver experiência similar pelas vias da arte e do amor físico: “Às vezes – às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, em amor de corpo também – manifestar o inexpressivo é criar”. (p. 137)

3 A PULSÃO, A CHORA E A ABJEÇÃO

Neste capítulo, pretendemos estudar a escrita clariciana à luz dos enunciados de Freud, no artigo “Além do princípio de prazer” (1920) e no livro **O mal-estar na cultura** (1930), e de Kristeva, em **Os poderes do horror** (1982). A vasta obra de Freud, o pai da psicanálise, permite ao ser humano compreender os mecanismos que atravessam sua própria interioridade para situar-se no mundo exterior, onde se desenvolvem os fenômenos culturais. Neste trabalho, retomamos as noções freudianas que tratam sobre identidade, pulsões e cultura. Já no que se refere à filósofa búlgaro-francesa Kristeva, interessam-nos seus estudos acerca da *chora* semiótica e da abjeção.

3.1 Cultura X pulsão

Em **O mal-estar na cultura**, Freud faz, inicialmente, uma distinção entre civilização e cultura¹¹, definindo esta última como “a soma total de realizações e disposições pelas quais a nossa vida se afasta da de nossos antepassados animais, sendo que tais realizações e disposições servem a dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação das relações dos homens entre si” (2010, p. 87). Em outras palavras, a cultura abrange tanto o controle que o homem exerce sobre a natureza, como o conjunto de regulamentos que regem as relações humanas. Nesse sentido, o ser humano se vê exposto a uma série de policiamentos, e essa alienação diante da repressão inibe seu desenvolvimento. Relacionando os conhecimentos acerca desse conceito com a obra **A paixão segundo G. H.**, podemos perceber que a personagem possuía uma civilização anterior, a que abandonara para seguir uma outra forma de vida, na qual não se reconhece mais:

¹¹ Embora retomado nesta obra, o conceito fora originalmente apresentado por Freud em **O futuro de uma ilusão**.

É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo. Toda uma civilização se havia erguido, tendo como garantia que se mantivesse que se misture imediatamente o que se vê com o que se sente, toda uma civilização que tem como alicerce salvar-se – pois eu estava em seus escombros. Dessa civilização só pode sair quem tem como função especial a de sair: a um cientista é dada a licença, a um padre é dada a licença. Mas a um a mulher que nem sequer tem as garantias de um título. E eu fugia, com mal-estar eu fugia. (p. 59)

No trecho, podemos analisar, também, as funções sociais nessa civilização: o cientista e o padre, porque tinham “títulos”, funções específicas, poderiam sair, ao passo que ela, a mulher, nada possuía que contasse a seu favor, por isso carregava o mal-estar social de sua falta de função, e, sem a devida licença para sair, só lhe restava a fuga. O ato de fugir sugere que a situação de escombros não é nada confortável. A sociedade é, em si mesma, repressiva, o que impede o homem de ser livre e feliz. Num primeiro momento, parecem simples, mas os mecanismos coercitivos controlam o ser humano de tal forma que, dificilmente, ele consegue liberar a energia instintiva e, por conseguinte, encontrar possibilidades de concretização da felicidade, “de salvar-se”.

O mal-estar é produzido, no homem, pela própria impossibilidade humana de transpor o antagonismo entre as exigências da pulsão e as da cultura. Por isso, a cultura e o desenvolvimento do indivíduo necessitam, de certo modo, do controle e da imposição de regras sociais. O indivíduo é sacrificado pela sociedade, porque precisa renunciar à satisfação pulsional (o sexo e a agressividade), a fim de permitir as condições ao desenvolvimento da cultura.

Em **A paixão segundo G. H.**, quando vê o quarto fragmentar-se diante de si, a personagem diz:

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim foi reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário [...] na era primeira da vida. (p. 65)

Nesse trecho, há um embate entre civilização e cultura, pois G. H., através da sua própria despersonalização, vê acabar-se, ruir sua antiga civilização humana, a civilização histórica, na qual havia se transformado em apenas um dado histórico. Por isso a personagem afirma estar entrando numa ordem actancial de coisas, no nascedouro de outra forma de vida – a que denomina “primeiro plano primário”, ou a “era primeira da vida” –, sujeita a outros

processos e a outras leis, onde G. H. vai viver sua experiência. Na opinião do biógrafo Moser (2009, p. 385), o que morre em G. H. é a “civilização”.

De acordo com Freud, a vida é regida por dois princípios conflitantes: o princípio de prazer e o princípio da realidade. O primeiro – pulsão de vida, Eros – ancora-se na interação humana, na relação em comunidade, de modo a aproximar as pessoas; o segundo – pulsão de morte, Thanatos – age contra a cultura, liberando a energia agressiva do ser humano, em busca da liberdade. Na obra em estudo, a agressividade da personagem é verificada quando, sentindo-se ameaçada pela presença de uma barata no quarto de empregada, vem-lhe o desejo de matar o inseto, um instinto primário cuja manifestação não havia percebido dentro de si até então. Após esmagar a barata contra a porta do guarda-roupa, G. H. se questiona: “Não, não se tratava disso. A pergunta era: o que matara eu?” (p. 51). Tal questionamento descortina um ser que se coloca frente a um acontecimento aparentemente novo, diferente, mas que, na verdade, sempre existira, ainda que nunca tenha sido ponderado. Trata-se, pois, de um “flagra” de si mesma, em que um cotidiano praticamente robotizado emerge. Desse modo, quanto mais perto da barata estiver G. H., mais possibilidades terá de encontrar a si mesma, em seu estado mais primitivo. A porta do guarda-roupa, porém, insurge-se na narrativa: “[...] vi a porta agora fechada do guarda-roupa. E vi a metade do corpo da barata para fora da porta”. (p. 50)

O biógrafo americano Moser assim aborda esse fenômeno na obra: “G. H., com seu enredo breve, esboçado, é na verdade o clímax de uma longa busca pessoal” (2009, p. 380). Segundo o autor, “pela primeira vez ela capta a plena violência, a repugnância física, de seu encontro com Deus” (2009, p. 380). Moser compara o livro de nosso estudo com **A maçã no escuro**, apontando duas diferenças cruciais entre ambos: neste, a autora expõe “Como se faz um homem”, e em **A paixão segundo G. H.**, “Como se desfaz uma mulher”; Martim, em seu suposto assassinato da esposa, inventa Deus, G. H. vai ao mais repulsivo e inumano (como diz no prefácio: “atravessando o oposto daquilo que se vai aproximar”) para “encontrar Deus”.

Para nossa análise, é importante diferenciar os termos “pulsão” e “instinto”. Segundo Freud, este se distingue daquele por se referir mais ao comportamento e por ter natureza agressiva. Em razão disso, para se libertar de um sistema repressor, o instinto tende a destruir o próprio meio. Fundamental para a presente leitura e pelo papel central que ocupa nos estudos freudianos, o conceito de “pulsão”, por sua vez, tem origem no termo *trieb*. Definido, em 1905, em “Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, este se refere a uma energia ou excitação que impele o organismo à descarga. Diferentemente do instinto (*Instinkt*),

responsável por determinar e fixar um comportamento hereditário para todos da mesma espécie, a pulsão teria origem nas fontes somáticas, escolhendo objetos e alvos variáveis, de modo a construir pessoas únicas a partir de histórias singulares. Freud sempre foi dualista na teoria das pulsões. Inicialmente, concebeu as pulsões sexuais em contraposição às pulsões do ego (chamadas também de autoconservação), sendo essas últimas responsáveis pelas funções de sobrevivência do indivíduo. Desde o início, a noção de conflito é básica, pois as pulsões do ego teriam o encargo de se defender da sexualidade. Em 1920, no ensaio “Além do princípio de prazer”, o dualismo se modifica, na medida em que Freud contrapõe as pulsões de vida (Eros) às pulsões de morte (Thanatos), incluindo as sexuais e de autoconservação na região de Eros.

O conflito psíquico se mantém: de um lado, forças pulsionais de atração; de outro, as de repulsa e rejeição. Entretanto, o ponto crucial da pulsão de morte é que ela “representa a tendência fundamental de todo ser vivo a retornar ao estado inorgânico”, desintegrando as ligações existentes e levando cada indivíduo a reencontrar uma estabilidade anterior (FREUD, 2010, p. 55). Se toda pulsão, segundo Freud, encaminha-se para o retorno a um estado anterior, a pulsão de morte – e seu estado regressivo – seria a pulsão por excelência, na qual o autor vê o sinal do “demoníaco”, devido à sua independência do princípio de prazer e ao seu aspecto autodestrutivo¹². Para G. H., “o demoníaco é *antes* do humano. E se a pessoa vê essa atualidade, ela se queima como se visse o Deus. A vida pré-humana divina é de uma atualidade que queima” (p. 97). Assim, o demoníaco, nessa narrativa, está relacionado ao primitivo, à ancestralidade, ao instante da premente atualidade.

Nas suas últimas teorizações, Freud afirma sobre o princípio de coesão de Eros e a força destrutiva de Thanatos:

O objetivo [de Eros] é estabelecer unidades cada vez maiores e assim preservá-las – em resumo, unir; o objetivo [de Thanatos], pelo contrário, é desfazer conexões e, assim, destruir coisas. No caso [de Thanatos], posso supor que o objetivo final seja elevar o que é vivo a um estado inorgânico. (2010, p. 161)

Em **A paixão segundo G. H.**, o leitor é levado a perfazer, juntamente com a personagem, um contínuo processo de perda das faculdades humanas: “Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irreduzível, também eu tinha milhares de

¹² Conforme os verbetes “pulsão”, “pulsões de morte” e “pulsão de vida”. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001).

cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura” (p. 56-7). Interpretamos o que ocorre no trecho como a transformação de G. H. num protozoário, ainda que tal transformação não alcance a condição formal, que fique apenas no plano do sentir eliminar de si a condição humana. G. H. é uma personagem que se embrenha numa viagem de descoberta ao mais primitivo do seu ser, por meio de um processo de retorno, usando o corpo da barata como veículo.

Segundo Freud, amor e morte são questões indissociáveis, uma vez que as duas pulsões, de vida e de morte – Eros e Thanatos –, não trabalham separadamente, uma necessitando da outra. Tratam-se de exceções casos isolados, de pura violência, em que a pulsão de morte trabalha sozinha: “não posso mais entender como foi que pudemos ter desprezado a ubiquidade da agressividade e da destrutividade não eróticas e falhado em conceder-lhe o devido lugar em nossa interpretação da vida” (FREUD, 2010, p. 142). Podemos observar, também, na elaboração da experiência vivida pela personagem, um ritual de encantamento erótico, expresso na palavra “sedução”: “A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz”. (p. 57)

No mesmo sentido, explica Varin:

A barata imunda aparece explicitamente como o único meio de nascer. Uma única passagem estreita dava acesso ao quarto: “pela barata”. [...]. Isso a fim de mostrar que não haveria forma de avançar no mundo e no não mundo que abdicasse da barata, a barata estava no meio, no lugar intermediário. Mas sua ousadia maior é arriscar uma interpretação pessoal, a partir dos dados biográficos da autora, comparar com a mãe da autora, que também agonizou, após ter sido ferida na região central do corpo: “A barata esmagada pela porta do guarda-roupa é descrita como ‘presa pela cintura’, uma alusão à localização do ferimento da mãe de Clarice: “O que é esmagado pela cintura é fêmea”. Como Mania Lispector, a barata está paralisada, esperando a morte. [...]. A barata, a mulher e a mãe compartilham a vida orgânica que é a parte mais essencial de qualquer criatura. No nível do sangue e das vísceras, elas são uma coisa só. (apud MOSER, 2009, p. 387-8)

A pulsão de vida e a pulsão de morte estão permanentemente em conflito, do qual decorrem várias associações, como, por exemplo, a relação entre amor e dor. A procura da satisfação para as necessidades pulsionais gera esse conflito, que, apesar de não estar relacionado de forma direta às forças de repressão, como a moral, a repugnância e a vergonha, ao embate entre os altos ideais do superego e a gratificação das pulsões, fica demarcado, pois um superego com níveis elevados de exigências culturais, sociais e morais será terminantemente severo com o desejo que possa desviar o indivíduo de seus ideais de

sublimidade. Por conseguinte, tudo o que o indivíduo consegue é viver momentos de satisfação temporária, que são consequências das pulsões.

O amor está associado a Eros e se manifesta através do desejo e da sexualidade, enquanto a dor está relacionada a Thanatos, manifestando-se pela agressividade decorrente da insatisfação e da não realização do desejo. O sentimento amoroso atua beneficentemente na realização dos desejos, porém a ausência desse sentimento, ou a não satisfação do desejo, provoca dor. Freud associa a dor à moral. Segundo ele, a dor física é originada no corpo e existem os remédios químicos para combatê-la. No entanto, a dor moral decorre de relações desajustadas entre as pessoas na busca pela felicidade. Quando o almejado não acontece, seja no caráter afetivo, seja por insatisfação da pulsão, desencadeia-se o processo da dor, porque o indivíduo sente-se ferido. Vamos observar na obra em estudo que a protagonista, ao perder suas camadas humanas, da mesma forma que a barata também vai perdendo suas camadas, sofre um processo de dor:

A desumanização é tão dolorosa como perder tudo, como perder tudo, meu amor. Eu abria e fechava a boca para pedir socorro mas não podia nem sabia articular. [...]. É que eu não tinha mais o que articular. Minha agonia era como a de querer falar antes de morrer. Eu sabia que estava me despedindo para sempre de alguma coisa, alguma coisa ia morrer, e eu queria articular a palavra que pelo menos resumisse aquilo que eu morria. (p. 70)

Como meios de burlar a dor, Freud apresenta a desistência do desejo; a procura do prazer alternativo para saciar a ausência (a neurose); uma espécie de sublimação que abrangeria o rompimento com a realidade e a canalização da pulsão para atividades artísticas ou científicas (a psicose); o rompimento da realidade através do refúgio na loucura (o eremita); a criação de um universo íntimo, que pode acarretar uso de drogas. As forças pulsionais representadas por Eros e Thanatos, apesar de trabalharem juntas, não mantêm a mesma intensidade, sequer a mesma quantidade, por serem variáveis por natureza. A maneira como atuam depende da forma pela qual o conflito de forças antagônicas se estabelece, podendo acarretar uma desordem em relação aos processos de constituição e subjetivação civilizatórios.

Na trajetória de G. H., a pulsão inicial a ser desencadeada é a de Thanatos, o desejo de matar o inseto, isto é, de dar fim ao elemento que causa desordem em sua vida confortável. Entretanto, num segundo momento, a personagem tem o ímpeto de fundir-se à barata, sente-se

enredada por sua beleza, chegando a dizer que a barata é joia rara: “Vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas joias” (p. 67). Nesse ponto, opera-se uma mudança de Thanatos a Eros na forma de G. H apreender a barata, pela qual passa a desenvolver um sentimento de amor. Tal sentimento provoca em quem o manifesta o desejo de permanecer ao lado do ser amado. Logo, a dor representa a sensação desagradável advinda da frustração de uma relação interpessoal não correspondida. O amor de meta inibida funda laços sociais, ao passo que o amor sexual plenamente realizado não cria laços sociais fora do casal. Por isso, Freud assevera que a cultura ameaça o amor.

Segundo Freud, o projeto de atingir a felicidade é irrealizável, por outro lado é também impossível abandoná-lo. Os caminhos do homem passam por três tipos de vínculos: afetivo, satisfação narcísica e realização pela ação concretizada. Em caso de neurose, os sintomas são satisfações substitutivas, um caminho que é perpassado pela atividade criadora, e cada um indica o caminho à sua maneira, pois o paciente neurótico inventa um pouco os próprios sintomas. O desencadeamento de processo neurótico nada mais é do que uma resposta negativa às exigências culturais. No trecho da obra em estudo, evidenciamos a confusão mental da personagem como uma espécie de neurose:

O que foi que me sucedeu ontem? e agora? Estou confusa, atravessei desertos e desertos, mas fiquei presa sob algum detalhe? como debaixo de uma rocha.
 Não, espera, espera: com alívio tenho que lembrar que desde ontem já saí daquele quarto, eu já saí, estou livre! e ainda tenho chance de recuperação. Se eu quiser.
 Mas quero? (p. 63)

Com seus sintomas, sua confusão diante dos fatos e o delírio, o neurótico está dando um “basta” à realidade, porque sua suportabilidade à frustração exigida pela cultura, em lugar dos ideais não concretizados, está esgotada. No trecho, podemos nos perguntar: 1) em termos espaciais, a personagem está no deserto, no quarto ou embaixo de uma rocha? Em termos de estado da personagem, ela está presa ou livre? De que ela se recupera? Ela realmente quer o que diz querer?

A sublimação é um dos destinos da pulsão e, por sua vez, exerce um grande papel na economia psíquica individual e na própria civilização, pois sem a sublimação pulsional não haveria civilização, nem cultura, conforme afirma Freud, ao longo de sua obra. No superego estão os níveis mais elevados a que homem aspira, e ele também exerce as funções de auto-observação e de consciência moral (voz da consciência). O superego é o depositário do

complexo de Édipo, ligação que se processa a partir das identificações com os pais e da interiorização das exigências e das interdições dos familiares.

Mais além da solução neurótica para o mal-estar humano, está a solução radical representada pela psicose. Diante do exposto, percebemos a personagem em estado neurótico:

Vê, meu amor, vê como por medo já estou organizando, vê como ainda não consigo mexer nesses elementos primários do laboratório sem logo querer organizar a esperança. É que, por enquanto, a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar em pé diante de um susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta, com os seus planetas e baratas. (p. 63)

Podemos observar que a personagem é assaltada por dúvidas cruciais acerca da existência, no entanto, continua com a vaga noção de quem é. Ela organiza dados de sua psique, percebe que está se transformando em um ser diferente, contudo não há dissolução; este ser é ela, continua sendo ela, por isso seu estado não configura quadro psicótico. A psicose organiza na mente sua própria solução para a fuga da realidade, e o psicótico perde a noção de quem é. Um quadro psicótico poderia representar o momento posterior, logo após a personagem ter vomitado o café da manhã, pelo mal-estar causado no quarto:

Eu já havia abandonado a mim mesma – quase podia ver lá no começo do caminho já percorrido o corpo que eu havia largado. Mas eu ainda o chamava por momentos, ainda me chamava. E era por não ouvir mais a minha resposta, que sabia que me havia abandonado já para fora de meu alcance. (p. 91-2)

No trecho, contatamos a configuração de um quadro psicótico, na medida em que a personagem abandona a forma anterior, e já não há conexões seguras entre o que era e o que deixa de ser – “De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse: no quarto seco se podia, pois qualquer nome serviria, já que nenhum serviria”. (p. 92)

Não obstante a pertinência das noções freudianas, devem ser ressalvadas as devidas proporções, pois não seria justo responsabilizar a cultura por todos os males da civilização, até porque esta tem as funções de proteger o homem da natureza e regular suas relações em sociedade. Se o conflito entre pulsão e civilização não será resolvido, é certo também que,

desde o tempo das cavernas, o homem percebeu que a sobrevivência da espécie passava pela vida em comunidade. Uma vez que a pulsão é, por característica, de ordem estrutural, gera desarmonia nos vínculos sociais. Em relação ao instinto, podemos afirmar que não há no ser humano um “saber” inscrito no corpo ou nos genes, capaz de ser utilizável de modo imediato, tal qual uma caixa de ferramentas, como acontece com os animais.

A salvação pessoal, um processo solitário, muito difícil de ser atingido, é lenitivo para quem o consegue. No entanto, é aparentemente impossível libertar as massas da sensação de infelicidade, insatisfação das pulsões, privação da liberdade (de locomoção, ação, pensamento e sentimento). Conforme a protagonista de **A paixão segundo G. H.**, “transcender era antigamente o [seu] esforço humano de salvação” (p. 78), dando a entender que a transcendência corresponderia à capacidade de elevar-se do humano. Entendemos que a protagonista a carregava como sonho de salvação no passado e que no presente narrativo esse sonho já não faz sentido; salvar-se para G. H. passara a prescindir do ato de transcender. Segundo Freud, os que conseguem vencer a tempestade de suas vicissitudes em busca da salvação ficam responsáveis por mostrar o caminho aos demais, os quais se guiam por eles, em meio a dúvidas, tirando algum proveito de seus sentidos e percepções: alguns se salvam sem muita dificuldade da confusão em que os sentimentos os colocam, mas a maioria tateia até o fim de sua vida.

Para que haja uma civilização, um fator decisivo consiste em abdicar voluntariamente do poder individual em benefício do poder da comunidade. É preciso, ainda, criar uma sociedade de direito, atendendo à primeira exigência da civilização: a justiça. Apesar disso, a civilização não deixa de ser uma das maiores responsáveis pela frustração humana, uma vez que, para sobreviver, é necessário abrir mão dos instintos, que são, muitas vezes, responsáveis pelos relacionamentos sociais. Algumas pessoas, prevendo, através do amor, a possibilidade de terem incertezas e decepções, refugiam-se da perda desse sentimento, voltando seu amor para toda a espécie humana. Freud não analisa essa perspectiva com bons olhos, pois crê haver aí um fundo de desvalorização, pela injustiça que faz ao objeto amoroso, diminuindo a ênfase dada à vida sexual, utilizada como meio de alcançar prazer e felicidade.

Como nos explica Freud, civilização pode ser assimilada como controle da natureza – seja ela pulsional ou civilizatória. O processo de civilização manifesta sua violência e sua perversidade, sendo capaz de gerar uma espécie de requinte da violência, inimaginável ao gênero humano, porque nem mesmo os animais mais selvagens são simples. Eles, no entanto, não sofrem de personalidade duplicada ou de desintegração do eu, manifestações humanas na

tentativa de atenuar o impacto com a cultura, adaptando-se aos padrões, sofisticados demais para o seu mecanismo intelectual e psíquico. (FREUD, 2010, p. 94)

No artigo “Além do princípio de prazer” (1920), Freud trata do dualismo pulsional, isto é, da existência da pulsão de vida e de morte em todas as pessoas. Ele descreve essa pulsão como detentora de um caráter conservador e uma tendência à repetição, com o objetivo de reconduzir o ser vivente a seu estado inorgânico. Freud coloca a pulsão de morte como um entrave para a cultura, e essa tendência à agressão, que supomos haver nos outros, pode ser percebida dentro de nós, como o elemento que mais prejudica as relações com o próximo e impõe esforços à civilização.

O conteúdo do dualismo pulsional está relacionado ao movimento do retorno ao estado anterior, à restauração de um estado de coisas, à pulsão ainda em estado de latência, à presença do princípio da constância. Segundo Freud, existe um tipo de identificação primária, anterior ao complexo edípico e, portanto, à escolha objetal. Esse artigo freudiano é de natureza metapsicológica e elabora considerações sobre o amor, o ódio, o sadismo, o masoquismo. Nele, a questão dos estímulos e energias na substância viva é assim abordada:

Esse pequeno fragmento de substância viva acha-se suspenso no meio de um mundo externo carregado das mais poderosas energias, e seria morto pela estimulação delas emanadas, se não dispusesse de um escudo protetor contra os estímulos. Ele adquire este escudo da seguinte maneira: sua superfície mais externa deixa de ter a estrutura apropriada à matéria viva, torna-se até certo ponto inorgânica e, daí por diante, funciona como um envoltório ou membrana especial, resistente aos estímulos. (1996d, p. 38)

Os fatores inerentes à vida e à morte são colocados lado a lado, em uma relação complexa, evitando o simplismo da oposição. Para elucidá-los, Freud lança mão da metáfora da vesícula de substância viva e das relações da cápsula que a envolve com o seu exterior e interior, evidenciando, em síntese, que a vida está protegida pela morte. Os estímulos externos são recebidos com o objetivo de impedir uma exposição excessiva do psiquismo às altas intensidades energéticas provenientes do mundo externo. O fato de a experiência consciente ser temporalizada decorre da intermitência que protege, interrompendo ritmicamente a recepção, dando tempo ao organismo para se recompor do impacto. A intermitência amortece a estimulação externa. Já na estimulação interna, a vesícula não apresenta a mesma proteção. As estimulações internas, quando excessivas, e por não haver uma barreira que proteja, podem provocar perturbações. No caso de haver uma estimulação intensa proveniente de

“dentro”, em contrapartida, deve haver uma estrutura interna correspondente que permita os acúmulos e descargas de energia livre; deve existir certa proporcionalidade entre as energias liberadas e as forças de resistência e absorção dessas energias. É necessário contê-las.

A energia contida é formada pela energia quiescente e está relacionada ao processo primário. Assim, o que ocasiona a dor física é a perda de proteção em uma área da barreira, fonte de energia livre desprazerosa, e toda energia existente precisa se mobilizar para conter tal perda e fazer a ligação entre elas. O excesso de energia vai ser convertido em reserva, e o aumento proporcional dessa reserva aumenta a capacidade de ligação, a qual permite à energia livre circular, acumular, escoar, descarregar. As ligações se fazem por meio da energia livre, quando há risco numa certa parte do sistema. É necessário que a obra de ligação esteja sempre em curso, o que não impede que, por algum tempo, ela seja desafiada, podendo acarretar sua destruição pelas energias livres. Consequentemente, altas cargas de energia conduzem a proteção psíquica, ou a consomem, e a energia livre é liberada no sistema, juntando-se com à energia quiescente, silenciosa. Essa energia quiescente parece ter elementos da energia livre, constituindo o idêntico prazer-desprazer. Assim, o trauma advém não do rompimento, mas da liberação de energia. Observamos que a tolerância à repetição do desagradável sustenta-se na esperança de uma redução progressiva do que provoca desprazer.

O excesso de energia livre faz transbordar a capacidade estruturante da energia em repouso, nesse caso a tarefa de ligação é fundamental e a tendência à repetição aparece nitidamente. Tal fato nos mostra a falta de ligação em algumas experiências infantis, que excedem e solicitam amarração. A morte é um horizonte da vida, e a vida é adiamento da chegada da morte. O aparelho mental serve, entre outras coisas, para ligar as pulsões sexuais que se abatem sobre ele e para substituir o processo primário pelo secundário, convertendo a energia livre em energia domesticada. Para que as ligações possam ser feitas, é preciso tolerar o desprazer. Nessa tarefa, as ligações agem como redutoras da intensidade do prazer e do desprazer. As perspectivas não são excludentes: a repetição constitui uma compulsão ou um prazer, ela se situa aquém ou além do princípio de prazer. As ligações são em si fontes de prazer, e a vigência do prazer, a morte. Repetição e prazer se entrelaçam como que a formar um jogo.

O narcisismo leva o indivíduo a rejeitar ou restringir a aceitação da inclinação do homem à maldade, à agressividade, ao espírito destruidor e à crueldade: “Recordo minha própria atitude defensiva quando a ideia de uma pulsão de destruição surgiu pela primeira vez na literatura psicanalítica, e quanto tempo levou até que eu me tornasse receptivo a ela” (FREUD, 1996d, p. 142). Apesar disso, Freud constrói uma espécie de mitologia, com base na

seguinte afirmação: “A morte é companheira do amor. Juntos, eles governam o mundo. Essa é a mensagem do meu livro ‘Além do princípio de prazer’” (1996d, p. 92). Nesse texto, embora Freud afirme ter dado vazão à consideração por tanto tempo reprimida, provoca uma revolução no campo teórico, pois insere o aspecto de uma força silenciosa como fator clínico importante. O escrito freudiano transgride todas as ordens do discurso humano, mantendo-as à margem ou desestruturando-as, mas colabora na formação de novas composições, o que denota a existência de “um aquém” que se expressa para “além”, com uma frequência e obstinação que ultrapassa qualquer sistema ou princípio, seja ele de prazer ou de realidade.

Segundo Freud, “o princípio de prazer decorre do princípio de constância; na realidade, esse último princípio foi inferido dos fatos que nos forçaram a adotar o princípio de prazer” (1996b, p. 19). A constância, em G. H., é viver no neutro, não temer o ócio que produz a estagnação; no neutro as coisas são, é esse nada que as mantém em sua própria natureza.

De acordo com Rosenbaum, “o caos que caracteriza as pulsões de morte em sua desagregação, em sua potência destrutiva de quaisquer ligações estabelecidas, não permite nenhuma forma de domesticação” (2004, p. 273). A pulsão de morte assusta porque não há conluio possível com a cultura; ao contrário, por quebrar as relações já institucionalizadas, são forças anticulturais, provocam a ruptura da “paz da morte”, a emergência de novas formas, ao recusar a conservação das uniões, as quais representam o domínio das pulsões de vida, que tendem a manter e unificar. Continua Rosenbaum, ponderando que “as pulsões de morte rejeitam o edifício bem construído, a casa limpa por fora, elas são o grito vivo da geleia primária, magma informe de onde emergimos para o mundo das formas caiadas de branco”. (2004, p. 273)

Explicitando o conceito de pulsão da teoria freudiana, o filósofo Luiz Alfredo Garcia-Roza afirma:

O conceito de pulsão nos remete a uma região do campo psicanalítico que está além da ordem. Esse campo poderia ser pensado como sendo composto por duas grandes regiões: uma compreendendo aquilo que Freud designou de aparelho psíquico (ou “aparato anímico”, como ele preferiu posteriormente) e que abarca o inconsciente e o pré-consciente/consciente; e uma outra região, para além do princípio de prazer, que seria o lugar próprio das pulsões. (1990, p. 127)

Portanto, haveria dois lugares distintos: o da ordem, que seria o mesmo princípio da realidade e ligado ao princípio de prazer, que possui uma rede de significantes; e o do acaso, que seria o da pulsão, que se caracteriza por se encontrar além da ordem e da lei, infringindo a rede de significantes e estando além do princípio de prazer e do princípio da realidade, inclusive além da linguagem. A absoluta dissolução ou mesmo a “despersonalização” de G. H. apontaria, a nosso ver, para o caráter regressivo, caótico e turbulento da pulsão.

Freud, ao final de sua vida, mostrou-se amargo em relação à possibilidade do triunfo da pulsão de vida sobre a pulsão de morte. Mesmo no artigo “Além do princípio de prazer”, afirma que alguns dos organismos que compõem o corpo humano não seguem a evolução deste até a morte natural. Nas células germinativas, haveria uma propriedade capaz de conservar a estrutura primitiva da célula viva e de promover a separação do organismo total, acompanhada da conservação de todos os dispositivos herdados e adquiridos.

Transportando os estudos freudianos para a obra em estudo, G. H. adia uma situação de desprazer quando reluta em testemunhar a própria experiência, continuando de olhos fechados: “Eu não queria reabrir os olhos, não queria continuar a ver” (p. 55). Notamos, aqui, uma tentativa de amenizar a situação negativa quando há a negação de encará-la de frente. Também vamos verificar na personagem a tendência à força de Thanatos no processo de desestruturação da sua personalidade. G. H. assim explicita sua teoria sobre a morte: “É como na agonia da morte: alguma coisa na morte quer se libertar e tem ao mesmo tempo medo de largar a segurança do corpo” (p. 142). Ela sabe que “a primeira ligação já se tinha involuntariamente partido” (p. 55), que já se “despregava” da lei, que estava entrando no “inferno da matéria viva”, que “tinha que ir”, que tinha que cair na “danação de sua alma” (p. 55). Nesse momento da narrativa, se faz notar na protagonista a força de Thanatos, que introduz a desagregação representada pelo campo semântico de “partido”, “despregava”, “inferno”, “cair” e “danação”. G. H. percebe um desdobramento de si, vê que algo se desconecta definitivamente e começa a vivenciar um processo interno de morte, como alguém que, ao começar a viver, ingressa no caminho da morte.

Em seu “Além do princípio de prazer”, Freud assim se manifesta:

Se tomarmos como verdade que não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões internas, tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que “o objetivo de toda vida é a morte”, e, voltando o olhar para trás, que “as coisas inanimadas existiram antes das vivas”. (1996d, p. 49)

Com base no escrito freudiano, apreendemos que o inorgânico esteve na origem e atua, também, na instância última de uma vida, como portal de chegada. Assim, a “volta” ao inanimado é a própria paixão de G. H.

O complexo libidinoso de Édipo aflora como amparo contra pulsões libertinas e destrutivas. Para processá-lo, são necessários movimentos de união e separação, e fluxos distintos precisam ser diminuídos: amor e ódio em relação a ambas as figuras parentais, o sentimento amoroso que deixa a volúpia sexual para se transformar em ternura, a proibição da prática de incesto e o sexo além das fronteiras familiares. A castração como percepção da própria finitude, uma aproximação à morte, o contato com o incompreensível, a ausência sempre presente, o risco permanente forçam ao desenvolvimento do ser humano, possibilitando-lhe suportar a falta de sentido que se refugia na ilusão da vida.

3.2 A *chora* semiótica

Uma das mais importantes contribuições de Kristeva para a Literatura é a proposição do par semiótico/simbólico. A semiótica está intrinsecamente associada à fase pré-edipiana, aos ritmos, tonalidades e movimentos das práticas significantes: o elemento semiótico constitui a pulsão corporal que é descarregada na significação, uma pré-forma, que, em **A paixão segundo G. H.**, aparece como um pano de fundo para a narrativa como um todo. A referência a seguir ilustra essa formulação:

De que sou eu a semente? Semente de coisa, semente de existência, semente desses mesmos vagalhões de amor-neutro. Eu, pessoa, sou um germe. O germe é apenas sensível – esta é a única particular inerência. O germe dói. O germe é ávido e esperto. Minha avidez é a minha mais inicial fome: sou pura porque sou ávida. Do germe que sou, também é feita esta matéria alegre: a coisa. Que é uma existência satisfeita em se processar, profundamente ocupada em apenas se processar, e o processo vibra todo. (p. 134)

No trecho, é possível observar o questionamento derivado de um estado premente, que reflete a anterioridade da coisa e da própria personagem, uma espécie de volta ao estado germinal, estado puro, num ininterrupto universal que vibra. O conceito de *chora* semiótica

trazido do grego por Kristeva significa a representação anterior à formulação simbólica da língua, representados, entre outras formas, pelos gestos e pela entonação. Por exemplo, um bebê dá recados diferentes a sua mãe, dependendo da entonação do choro, ou, quando imita as ações dos pais, o faz dentro do ritmo dos discursos do imitado, de acordo com seu poder de assimilação. Neste momento, cabe uma ressalva em relação ao termo “semiótica”, transposto diretamente do grego “σημεῖον = marca, distinção, traço, índice, sinal precursor do sinal, da prova, gravado ou escrita, impressão, traço, figuração” (KRISTEVA, 1984, p. 25). Ou seja, o aspecto semiótico compreende o que está “abaixo da superfície” do discurso.

Na teoria de Platão, o termo *chora* significa

(...) um receptáculo móvel de mistura, da contradição e do movimento, vitais para o funcionamento da natureza antes da intervenção teleológica de Deus, e que corresponde à mãe [...]. O sujeito em processo está representado pela *chora*, lugar da renovação perpétua no processo da significação (seu ser e o devir). De fato, não podemos supor que o tema é criado por uma divisão (a censura) que restaura seu aspecto fechado. Mais que isso, a *chora* que organiza o processo do sujeito é o lugar de onde o descanso se reitera. É um espaço caótico que é e se converte em uma condição prévia para a criação dos primeiros corpos mensuráveis. (1977, p. 57)

Ancorando-se nos movimentos pulsionais/unidades, completa Kristeva: “[é] uma multiplicidade de ex-pulsões, assegurando sua renovação infinita” (1998a, p. 134). A teoria rejeita “a dissolução do sujeito como objeto significante, rejeita qualquer partição no que o sujeito poderia refugiar-se com o fim de constituir por si mesma” (KRISTEVA, 1998a, p. 134). Uma espécie de “corpo de baile” (de *khoreia*, do grego, que significa “baile”), a *chora* semiótica está em movimento perpétuo.

Segundo Kristeva, a família e as estruturas sociais impõem certos confinamentos ao corpo, que vai desprendendo quantidades discretas de energia em relação ao assunto da fala. As movimentações, que são as cargas da energia, como também as marcas físicas, constituirão o conceito de *chora*, assim exposto por Kristeva: “uma totalidade inexpressiva dada pelas movimentações e por seus estádios em movimento que estejam tão cheio do movimento como é regulado” (1984, p. 25). A significação primeira por ele atribuída – “espaço, receptáculo do universo” – é equivalente a um grito, ao inominável ou que precede o que nomeia: “Ah, o amor pré-humano me invade [...]” (p. 112); “e aquilo era inegavelmente uma verdade anterior a nossas palavras” (p. 115). Kristeva, ao referenciar o termo, já o faz com vistas a um ambiente físico da criança em relação ao corpo da mãe, associando-o à

identidade pessoal. Em **A paixão segundo G. H.**, a personagem faz referência ao leite materno, da seguinte forma: “E o leite materno, que é humano, o leite materno é muito antes do humano, e não tem gosto, não é nada, eu já experimentei” (p. 138). A referência a algo sem a intervenção humana, “muito antes do humano”, é que exemplifica esse espaço a que Kristeva chama de *chora* semiótica, uma espécie de âmago primordial, depositário de tudo em estado de repouso, antes de vir a ser. É nesse espaço que a criança experimenta suas movimentações, e vai testando seus sentimentos e instintos, longe da mãe.

É frequente em Kristeva a associação de *chora* a grito, criando a expressão “os gritos semióticos”, porque partindo do grito, ainda não cerebrizado, é que é possível pensar em significado semiótico. Os ritmos e a entonação que o bebê usa marcam sua conexão com o mundo. Diferentemente do psicótico, que perdeu esta habilidade, o adulto pensa usar a língua o mais denotativamente possível. Os gritos semióticos podem, também, estar presentes em uma comunicação simbólica. A *chora* é um espaço que existe “primeiro”, é algo indestrutível, envolve a percepção do sentido, e dele saem todas as coisas que vão se constituir. No **Timeu** (do grego Τίμαιος)¹³, está escrito: “Nós olhamo-lo como em um sonho quando nós dizemos que tudo que existe deve da necessidade estar em algum lugar, em algum lugar e em ocupar algum espaço”. (PLATÃO, 1977, p. 52b-c)

O *chora*, para Platão substantivo masculino, não é um espaço passivo, o receptáculo de algo que vai tornar-se outra coisa, comparado a uma mãe; o *chora* é o próprio receptáculo, no qual prefigura o nascimento de algo novo. Contudo, como mãe, o *chora* não apresenta nada de si, deixa-se preencher por algo que lhe toma, de onde deriva seus poderes. Kristeva argumenta não estar reivindicando para si o termo de Platão, mas “pedindo-o emprestado”. Enquanto Platão coloca o *chora* como algo amorfo, maleável para o que o absorve, Kristeva parte à valorização da mobilidade do *chora*, da sua capacidade de movimento espontâneo, pois quer ver o *chora* gerando energia, a energia capaz de intervir no processo de significação. Nesse espaço rítmico, que não apresenta tese nem posição, a significância é construída.

¹³ O diálogo platônico **Timeu** pertence ao grupo dito “*da velhice*”, em que as ideias de Platão são apresentadas por inteiro. Nele, o filósofo apresenta sua Cosmologia, sua teoria sobre a origem e a formação do mundo natural. As ideias desenvolvidas têm sequência em outro diálogo, **Crítias**. Para Platão, a ordem e a beleza que vemos no Cosmo resultam de uma intervenção racional, intencional e benigna de um divino artesão, um “demiurgo”, que impôs uma ordem matemática a um caos preexistente e, assim, produziu um Universo divinamente organizado, a partir de um modelo eterno e imutável (1977, p. 26a). Nesse diálogo (e também no **Crítias**), Platão mencionou o célebre Mito da Atlântida, que fascina tanto os eruditos como os leigos, até hoje, e que, ao longo dos séculos, inspirou numerosos textos e filmes de ficção. A visão platônica da origem do universo também teve enorme influência na filosofia, especialmente na *neoplatônica*, no ocultismo e na teologia desde o século IV até nossos dias. A cena se passa no dia seguinte da conversa descrita no diálogo **A República**. Os personagens são Sócrates, Timeu de Locri, Hermócrates e Crítias. Traduções para o português: Carlos Alberto Nunes (1977).

Analisando a *chora* semiótica presente no livro **A paixão segundo G. H.**, percebemos que a obra toda se situa num espaço indeterminado. Na superfície textual, a autora usa a desconstrução espacial para remeter ao que a personagem, no fundo, quer dizer e que não é possível ser transposto em palavras. Uma vez que a *chora* semiótica é um conceito que pertence ao campo da percepção, não do entendimento, podemos associar o espaço da *chora* ao neutro, ao inexpressivo, presentes na obra em estudo.

A personagem G. H. vive seu drama existencial, perdida dentro de si mesma, entre a pessoa “realizada” e vazia que era e o “preenchimento” que passou a ter, depois de dois choques contrastantes que mudaram sua existência: o deparar-se consigo mesma, através do desenho na parede, sinal incontestado de que havia o “outro” em sua própria espécie, e o extremo choque de deparar-se com o nojo do abjeto, sua própria ancestralidade, representada pelo encontro com a barata, através do qual a personagem repensa e modifica suas estruturas psicológicas e, por que não dizer, antropomórficas.

G. H. perpassa e cede à atração da realidade impessoal, por um contato físico de todo o seu corpo, um conhecimento participado, até sucumbir ao êxtase que a integra à exterioridade da matéria viva. A personagem dessa narrativa está diante de um impasse, está dividida entre o desejo de seguir o apelo do mundo abismal e inumano, onde vai perder-se, e a vontade de conservar sua individualidade humana (NUNES, 1973, p. 46). Essa desordem e esse desequilíbrio constituem uma espécie de comunhão com o primitivo, um espaço que foi trabalhado por Julia Kristeva, como a *chora* semiótica. Percorrendo o mundo que ela própria determinara, é como se G. H., que nada sugere e, ao mesmo tempo, se completa na aflição diante do nada em que parece estar imersa, tivesse desmoronado de algo superficial, em contato com a realidade nua e crua, onde é necessária a aceitação do próprio vazio existencial para proceder à mudança que a situação exige.

É precisamente aqui que encontramos os rituais de corrupção e seus derivados, que, com base no sentimento de abjeção e convergindo para o maternal, tentativa de simbolizar a outra ameaça ao assunto – a de ser tragado pela relação dual –, põe em risco a perda não de uma parte (castração), mas da totalidade da sua vida. A função desses rituais religiosos é a de afastar o medo do sujeito de sua própria identidade, afundando irremediavelmente na mãe. (KRISTEVA, 1984, p. 71)

O estado chamado *chora* semiótica compreende a noção pré-lingüística. Na obra em estudo, G. H. esforça-se em tentar absorver o ilimitado universo da palavra. Entretanto, esse universo revela-se escorregadio, de modo que de nada parece adiantar esse esforço, já que a explicação foge a todo o momento, dando à personagem a sensação de que o vivido não

passou de uma ilusão. Na sua visão, fica nítida a estagnação da existência, conforme a incidência sobre o objeto observado, sobre o tempo vivenciado entre um dia e outro. Por analogia, é possível classificar entre denotativa e conotativa a impressão sobre os dias vivenciados pela protagonista, não necessariamente nessa ordem, na medida em que um deles implica a existência de um sujeito limitado à aparência externa das coisas percebidas e a conotação inferida ao ato de investigação do ser. G. H. consegue aproximar a capacidade de ver e prever e formula possibilidades, pois compreende que o previsível decorre da paradoxal, mas contínua, confirmação de um mundo que se institui, organizadamente, para mudar sem deixar de fazer, a cada dia, o mesmo sentido, frente à ideia de que o que era a mantinha verdadeira e absoluta perante si mesma.

Essa constatação está relacionada à pessoa que, ao perceber a alteração em sua maneira de lidar com os acontecimentos, passa a se vislumbrar sob uma nova perspectiva, reforçando a ideia do discurso como elemento-chave, exercício no qual o emissor, no caso G. H., busca reinventar os atos, redimensionando-se, por força da ocasião, como indivíduo. Por isso, ela se escreve e descreve, na tentativa de traduzir o silêncio, e, através desse, a mesma descoberta, vista de outra forma, para levar adiante o movimento condutor da personagem, em direção ao mistério, percorrendo o espaço entre a necessidade de retenção e a quase obrigação de agregar novos sentidos à experiência. A internalização do que é experienciado permeia o indizível, finalmente, como se fosse a posse do silêncio pela linguagem. Da mesma forma, a consciência demonstrada por G. H. revela sua lucidez, em relação ao que decorre da realidade por ela descrita e na qual se insere: “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”. (p. 175)

A representação do real pode ser empreendida de maneiras diferentes, ainda que tal objeto não possa ser totalmente definido, diante do conflito pelo qual a personagem passa. A enunciação pressupõe, por parte da narradora, um esforço de memória, indicando um afastamento temporal muito significativo, de modo que, em seu processo de produção textual, G. H. se coloca como autora de si mesma, que converte em outro, rompendo as fronteiras do próprio eu. Isso ocorre por meio de reflexões, como elemento intrínseco desenvolvido no texto, diferenciando-a do indivíduo enunciador e relacionando-a às investigações possíveis na esfera do sentido, sob o objetivo de estabilizar sua busca existencial. Na narrativa, verificamos, também, a noção da linguagem como veículo de trânsito que carrega a palavra, que enuncia a busca que G. H. assume: “Sei – por meu próprio e único testemunho – que no

início desse meu trabalho de procura eu não tinha a mais fraca ideia da espécie de linguagem que me seria revelada aos poucos até que eu pudesse um dia chegar a Constantinopla”. (p. 104)

G. H., em sua metamorfose, já consegue perceber o abismo que separa a palavra e o que tenta expressar. “Eu sabia que estava me despedindo para sempre de alguma coisa, alguma coisa ia morrer, e eu queria articular a palavra que pelo menos resumisse aquilo que morria (p. 70). A protagonista entra no terreno da palavra, mas percebe que ele falha: “Mas agora ‘recusa de baratas’ eram meras palavras, e eu também sabia que na hora de minha morte eu também não seria traduzível por palavra” (p. 74). De fato, a palavra torna-se opaca na hora de exprimir a força de uma ideia: “Nunca antes soubera que a hora de viver também não tem palavra” (p. 74). A questão nominativa é, igualmente, questionada e reiterada como uma das preocupações da narradora, quando diz: “e vejo que há alguma coisa mais séria e mais fatal e mais núcleo do que tudo o que eu costumava chamar por nomes. Eu que chamava de amor a minha esperança de amor” (p. 84). Na obra, as palavras não correspondem à realidade das coisas, de maneira que o dizer “amor” não significa saber ou sentir o significado da palavra “amor”.

Frente ao que se descortina, G. H. pondera, articula, desarticula, questiona e acaba investindo em uma rede de metáforas que lembra a realidade, um universo verossímil, capaz de somar a complexidade da experiência mística àquilo que é contrário a esse simbolismo. Nesse processo, as palavras antitéticas “sim” e “não”, assim como “vida” e “morte”, mais do que opostos, tornam-se dialéticos. Dante Alighieri, no clássico **A divina comédia**, lembra que, quando os anjos entram no inferno, os demônios fogem aterrorizados, dizendo que ali há demônios. Da mesma forma, em G. H., a palavra “inferno” recebe nova conotação: “E o inferno não é a tortura da dor, é a tortura de uma alegria”. (p. 98)

Como sugere G. H., a palavra vem “de dentro”, na tentativa de evocar o fato vivido: “Cada palavra nossa – no tempo que chamávamos de vazio – cada palavra era tão leve e vazia como uma borboleta: a palavra de dentro esvoaçava de encontro à boca, as palavras eram ditas mas nem as ouvíamos” (p. 115). Embora “leve e vazia”, constatamos que a palavra não consegue impregnar-se da alma das coisas. Além disso, as palavras não ouvidas, mas percebidas são as mais claras a quem consegue interpretá-las, como é o caso da difícil apreensão da palavra “amor”: “pois amor era então o que eu entendesse de uma palavra” (p. 112). Temos, então, a revelação de que o sentimento é anterior à palavra: “eu não sabia que o amor estava acontecendo muito mais exatamente quando não havia o que chamávamos de amor” (p. 114). Como evidencia G. H., ao refletir sobre a dor, no caso das sensações também

é difícil a fusão entre a palavra e seu significado: “A dor não é o nome verdadeiro disso que a gente chama de dor [...] eu sabia quietamente que [...] dor não era dor” (p. 113). Portanto, para a protagonista, dor é algo indizível com palavras, de modo que somente a sabe aquele que a sente, uma vez que a sua intensidade não pode ser medida.

Na obra em estudo, os acontecimentos têm um valor especial, porque poucos fatos ocorrem na realidade ficcional. Sendo assim, a narrativa, quase em sua totalidade, demarca um intervalo na vida anterior da personagem: “Estou falando é de quando não acontecia nada, e a esse não acontecer nada chamávamos de intervalo” (p. 114). Esse intervalo tem como ponto culminante – e elemento centralizador de toda a narrativa – o momento em que a protagonista come a barata viva, absorvendo a massa branca, o plasma da vida. Comer a massa branca é, pois, assimilar o outro da espécie, é enriquecer-se da substância inumana, é trazer o neutro para dentro do corpo: “– Então, pela porta danação, eu comi a vida e fui comida pela vida. Eu entendia que meu reino é deste mundo”. (p. 115)

Em sua linguagem, G. H. reflete o vislumbre das coisas como um caminho a ser descoberto, definido, embora não encontre soluções para seus enigmas. Nessa singularidade, não consegue obter as respostas, nem ultrapassar o próprio instinto a que estava até então submetida, e que, de quando em quando, a mantém refém: “Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa” (p. 134). Percebemos tal ideia também em: “Até que me seja 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 o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu” (p. 171). Para G. H., a palavra apresenta duas formas de apreensão, a via sensorial e a significação, sendo esta última compreendida como o “orgasmo”, o instante máximo, conforme a citação a seguir: “Ou tudo isso é ainda eu estar querendo o gozo das palavras das coisas? ou isso é ainda eu estar querendo o orgasmo da beleza extrema, do entendimento? (p. 137)

Já neste segmento, verificamos outra forma de percepção sonora: “O contato com supersom do atonal tem uma alegria inexpressiva” (p. 136). Uma vez que os ouvidos humanos não têm capacidade de escutar o supersom, ele passa à ordem do inexpressivo, aquilo de que não temos compreensão para transpor em palavras, e quando a palavra esgota, o paradoxo assume a linguagem. Assim, sentir uma “alegria inexpressiva” é paradoxal, no sentido de que a alegria é uma das maiores formas de expressão do ser humano, uma emoção totalmente expressiva.

Apesar disso, em outro momento da narrativa, a protagonista revela que nomear recebe a conotação de apropriar-se da linguagem:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (p. 172)

A questão de atribuir um nome perde a importância, quando o valor principal está em perceber o que não pode ser nominado, algo que seria uma espécie de aura do sentimento, da percepção ou do objeto, o que fica evidente em: “Eu me aproximava do que acho que era – confiança. Talvez seja este o nome. Ou não importa: também poderia ser outro”. (p. 174)

Embora G. H. não tenha a intenção de ironizar ou ridicularizar, sob o prisma do burlesco, sua experiência repugnante pode ser considerada irônica, uma vez que a narrativa nos abre brechas, frequentemente, para tal leitura. Nas repetições, constituídas como um dos recursos estilísticos dessa narrativa, evidenciam-se as limitações da personagem, no impacto de estranhamento causado pelo paralelismo discursivo:

Ou tudo isso é ainda eu estar querendo o gozo das palavras das coisas? Ou isso é ainda eu estar querendo o orgasmo da beleza extrema, do entendimento, do extremo gesto de amor? Porque o tédio é de uma felicidade primária demais! E é por isso que me é intolerável o paraíso. E eu não quero o paraíso, tenho saudade do inferno! Não estou à altura de ficar no paraíso porque não tem gosto humano! (p. 137-8)

Percebemos, assim, um discurso persuasivo, não no sentido de conduzir o destinatário à aceitação passiva de definições, mas que convence quanto às limitações do ser humano, diante de uma situação inusitada.

3.3 A abjeção

O ser humano tem prazer estético ao contemplar imagens penosas, de cadáveres e bichos, e desprezíveis, e quanto mais perfeita for a imagem, maior o deleite.
Aristóteles, na **Poética**

A representação da abjeção inicia-se com a tragédia, de onde vem a depuração catártica das emoções de piedade e terror. O “*movere*” ou abalo decorrente das cenas chocantes poderia provocar prazer e ser útil ao ouvinte. A História nos mostra que no século XVIII, alargando o conceito renascentista do império do belo nas artes, passa a exercer domínio a tríade Verdade-Bom-Belo. A crise do império do belo foi resultante de longo processo e estendeu-se até a chegada do Romantismo. Depois disso, começa a entrar em voga a teoria do sublime, mais voltada para a recepção da obra de arte, abolindo um pouco a ideia de “*inventio*” da arte para dar espaço à ideia dos meios em que são concebidas as modalidades artísticas da psicologia da recepção. Nesse novo período, o estímulo e a emoção do espectador têm mais valor que as relações de imitação e semelhança (SELIGMAN, 2005, p. 32). Assim, nesse momento histórico, acontece a virada do racionalismo para a emotividade, sendo essa a mudança de mentalidade que possibilita o surgimento da representação da abjeção em obras de arte.

De modo sistemático, a análise das experiências-limite, em **Poderes do horror** (1980), introduz na crítica o conceito de “abjeção”, examinando-o em suas significações bíblicas e antropológicas, com referência a autores fundamentais da modernidade literária (Proust, Joyce, Borges, Artaud), particularmente, a Luis Ferdinand Celine, em cujo universo literário o livro é uma detida análise semiológica. Em **Poderes do horror**, o olhar analítico recorre às formas e espaços do sujeito em crise, que são o asco, a dor, a impureza e o horror. A literatura moderna, em especial, a obra de Celine, permite a Kristeva estudar os mecanismos e as formas discursivas por meio das quais a abjeção se enuncia e se mascara.

O escritor sugere a ideia de que a literatura é o significante privilegiado da abjeção, a teórica intenta mostrar que, distante de ser uma margem menor de nossa cultura, a literatura do abjeto reflete nossas crises e nosso desassossego. A prática psicanalítica permitiu a Kristeva prosseguir a investigação dessa subjetividade em processo, que se pode captar seguindo a trama secreta dos deslocamentos, rupturas ou recomposições figurativas da

linguagem. Trata-se da escuta de “outra cena” do discurso, na qual o sonho e o desejo tecem alianças, como podemos ver em sua análise do discurso amoroso. Das considerações em torno do discurso do abjeto ao estudo do discurso amoroso, Kristeva encontra o mesmo sujeito polimórfico que se revela nas gretas da linguagem, nas fissuras que o semiótico abre sobre o simbólico.

Tanto o sublime como a abjeção estão ligados à “falta” na condição de fundadora do ser; ambos nos assustam, provocando a ausência de limite, mas, diferentemente do sublime, representa esse não limite, é o oposto do sublime, ou sua imersão. Enquanto, no século XVIII, o sublime proporcionou a migração de elementos à estética da teologia, que já mostrava na época sinais de decadência, o abjeto aponta para o anterior, o negativo, o pré-significado. No entanto, apresenta diferenças: o sublime remete ao espiritual; o abjeto relaciona-se ao corpo. Esses conceitos marcam-se pelo caráter ambíguo com que nos afetam, ressaltando que o abjeto nos remete para baixo, que, na representação de Kristeva, localiza-se na figura do cadáver.

O abjeto tem seu núcleo no discurso do simbólico¹⁴, razão pela qual, segundo Kristeva, a arte pode ser uma forma de purificá-lo, bastando que seja trabalhado artisticamente para ter sua força reduzida ou controlada. A linguagem artística contempla o abjeto, além da pele, dos orifícios do corpo e dos excrementos – suor e fezes –, considerados espaços privilegiados dessa arte abjeta. O corpo é, inegavelmente, um campo semiótico, dividido em zonas – a base sobre a qual se desenvolveu e se assenta o discurso simbólico da linguagem.

O abjeto está relacionado à reação humana a algo nojento, abrangendo desde o espanto diante do horror inesperado até manifestações físicas, como a náusea e o vômito. O abjeto desconecta assunto e objeto, de modo a provocar universalmente a mesma reação, na mesma espécie. Um dos exemplos mais clássicos de abjeção é o defunto, que, segundo Seligmann, em seu ensaio “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo”, é relacionado à finitude da matéria humana. Olhar o defunto e provar de sua existência como tal é a certeza de que ele é, no presente, a nossa condição no futuro, e nos assusta o fato de que seremos forçados pela natureza a um dia abandonar nosso corpo físico.

O termo “abjeto”, de acordo com Kristeva, significa exclusão radical, momento que já não necessita formulação de significado. Desse modo, o abjeto está situado na instância anterior ao desenvolvimento de qualquer processo de significação, sendo anterior à

¹⁴ Conhecido inicialmente como *Shoah*.

explicitação da ordem simbólica. O processamento da abjeção é imediato, não exige estrutura mental de pensamento, nem formulação precedente, e ao mesmo tempo, prescinde do significado, tal a força com que vem impregnado. A abjeção “não é objeto nem assunto”: “a abjeção preserva o que existia no arcaísmo do relacionamento pré-objetal, na violência imemorial com que um corpo se torna separado de um corpo afim”. (KRISTEVA, 1982, p. 10)

É importante esclarecermos que existem graus diferentes de abjeção entre uma ferida com sangue e pus; mau cheiro, seja de doença, de suor ou de deterioração; e a mais radical delas, a morte. Em graus menores de abjeção está o suor, um dos líquidos mal-cheirosos do corpo. A esse respeito, concebe G. H.: “E nós somos salgados pois que suar é a nossa exalação” (p. 110). Mais adiante, ela reforça:

e a raiz de meus cabelos amolecia àquela coisa viscosa que era o meu suor novo, um suor que eu não conhecia e que tinha um cheiro igual ao que sai de uma terra ressecada às primeiras chuvas. Aquele suor profundo era no entanto o que me vivificava, eu estava nadando lenta no meu mais antigo caldo de cultura, o suor era *planctum* e *pneuma* e *pabulum vitae*, eu estava sendo, eu estava me sendo. (p. 160)

No caso do terror abjeto representado pela morte, o ser humano reage negativamente ao deparar-se com um defunto, assim como ao cheirar os líquidos putrefatos do corpo e a merda, embora isso seja suportável. Mas, na morte, o homem está à beira de sua condição, como ser vivo (KRISTEVA, 1982, p. 3). O defunto é usado como exemplo para distinguir “assunto” e “objeto”, termos importantes quando se trata do estabelecimento da identidade e da conseqüente entrada na ordem simbólica. O traumático para o ser humano, ao ver o defunto de um amigo ou membro da família, é que o horizonte do possível e distante é trazido para a realidade imediata, tornando palpável, ao alcance da vista, a possibilidade da morte.

As marcas do abjeto são “uma repressão primal”, anterior ao estabelecimento da relação do assunto com seus objetos de desejo e da relação consciente/inconsciente (SELIGMANN, 2005). A memória arcaica demarca o esforço do homem para separar-se do animal, o que se dá no mesmo momento de nosso desenvolvimento psicossocial, quando ocorre a separação da cultura e do anterior à cultura. As sociedades primitivas baniram uma área interessante de sua cultura para não correrem o risco de serem ameaçadas pelos animais e pela animalidade, tidos como representantes do sexo e do assassinato (KRISTEVA, 1982, p. 13). No humano, essas marcas abjetais ocorrem por ocasião da separação da mãe, momento

em que é possível distinguir a linha divisória entre o “mim” e o “outro”. Por isso, “o abjeto é uma pré-condição do narcisismo”. (KRISTEVA, 1982, p. 13)

O abjeto pode vir disfarçado de desejo e associado à fobia. De forma mais específica, o pré-linguístico confronta-se com o abjeto, e os desejos decepcionados ou desviados de seus objetos tornam-se objetos fóbicos (KRISTEVA, 1982, p. 35). O abjeto ameaça o significado e reage restabelecendo nossa “repressão primal”. O abjeto tem a ver com “o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita beira, posições, tréguas” (KRISTEVA, 1982, p. 4). O abjeto em si não representa nada além de sua própria coisa, nítida e escancarada, por isso sua anterioridade à coerção social; o abjeto não pode ser regrado, dominado, por isso provoca toda sorte de acontecimentos nefastos ou simplesmente desagradáveis, porque incontroláveis, como por exemplo: se alguém, assistindo a um concerto de piano, precisa vomitar, ali mesmo o fará, independentemente do desagradável que isso seja.

Kristeva associa o abjeto à entrada do real na percepção humana. Segundo ela, o abjeto representa uma resposta pré-lingual, a rejeição à materialidade da morte. A autora diferencia o conhecimento a respeito da morte e o significado da morte em si, e a dificuldade em confrontar-se com a experiência traumática que é deparar-se com sua própria morte. (SELIGMANN, 2005)

“O escritor, fascinado pelo abjeto, imagina a sua lógica, se projeta nela, introjeta-a, e como consequência perverte estilo e conteúdo da linguagem” (KRISTEVA, 1982, p. 26). No livro em análise, percebemos que G. H. fica pasmada diante do inusitado da visão da barata viva, onde não esperava ver vida alguma. Dessa situação narrativa decorre a constatação de um mundo vivo que leva à necessidade de admitir-se também viva, com a consciência da vida interior e exterior. G. H. avista a barata: “Então, antes de entender, meu coração embranqueceu, como cabelos embranquecem. [...]. De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa” (p. 43). O que se seguiu depois foi um grito que não saiu, ficou espremido no silêncio. “Até que ponto vou suportar nem ao menos saber o que me olha? a barata crua me olha, e sua lei vê a minha” (p. 93). O silêncio justifica-se porque essa visão incompreensível e assustadora é difícil de ser representada. Segundo Bessiere, “a denotação nula não exclui uma forma de referência, da mesma maneira que a representação que não pode ser representada é contudo representação” (1995, p. 387). Assim, o susto de G. H. não pode ser compartilhado pelo leitor com toda nuance de seu estupor, pois a concomitância de sensações e sentimentos é indescritível.

Em meio ao emaranhado de sensações experimentadas como consequência do ato de ver a barata, a protagonista tenta acalmar-se: “Não, não era nada. Era uma barata que lentamente se movia em direção à fresta” (p. 43). Enquanto fala consigo mesma, pergunta-se como o quarto poderia ter escapado à dedetização. Afinal, havia desinfetado “minuciosamente” a casa, como explicita: “contra o meu nojo de baratas” (p. 43). E, encarando o inseto, começa a descrevê-lo: “Pela lentidão e grossura, era uma barata muito velha. No meu arcaico horror por baratas, eu aprendera a adivinhar, mesmo à distância, suas idades e perigos” (p. 43). Assim como, em **Os poderes do horror**, Kristeva coloca a questão do nojo, a personagem G. H. o manifesta em relação ao contato com a barata. O nojo necessita um sinal de manifestação, “ele suplica uma descarga, uma convulsão, um grito”, mesmo o grito contido da personagem (KRISTEVA, 1982, p. 11). Sem dúvida, a barata era uma abjeção: “Um enorme aparecimento súbito de estranhamento, que, familiar, uma vez que poderia ter sido numa vida opaca e esquecida” (KRISTEVA, 1982, p. 11). Em **A paixão segundo G. H.** encontramos esse nojo em várias passagens, marcando o encontro com o abjeto: “Procurei raciocinar com o meu nojo. Por que teria eu nojo da massa que saía da barata? não bebera eu do branco leite que é líquida massa materna? e ao beber da coisa de que é feita minha mãe, não havia eu chamado, sem nome, de amor?”. (p. 159)

G. H. se surpreende ao descobrir que há vida no quarto, posto que ali estava uma potência vital, uma possibilidade de vida, portanto, nem tudo estava seco. Havia a barata “imemorial”. Não havia como estimar seu tempo de vida, eram seres “obsoletos”, pois não se sabe para que servem as baratas. Porém, estavam em todo lugar, mantendo sua atualidade (p. 43). Anteriores aos dinossauros, cobriam, desde o princípio dos tempos, a nudez da terra, eram elas as grandes testemunhas das catástrofes, representavam “a resistência pacífica”: “resisitiam a mais de um mês sem alimento ou água”. Freud lembra que o crocodilo permaneceu para lembrar os sáurios extintos, dos quais resultaram os mamíferos de hoje: “talvez a analogia seja muito remota além de padecer da circunstância de que as espécies inferiores sobreviventes não são, em sua maioria, os verdadeiros antepassados das atuais, mais desenvolvidas” (2010, p. 49). No entanto, as baratas permanecem quase inalteradas, alimentando-se até de madeira. E o mais curioso é que, quando pisadas, descomprimem-se e voltam a andar; quando congeladas, passado o efeito, tornam à vida normalmente.

G. H. confessa sua inserção no terreno do crime: “– Mãe, matei uma vida. Interrompi uma coisa organizada, mãe, e isso é pior que matar [...] pior que a morte, que me mostrou a vida grossa e neutra amarelecendo” (p. 90). De acordo com Kristeva:

Abjeção, no cruzamento da fobia, obsessão, perversão e ações no mesmo regime. O ódio que é implícito em não assumir o aspecto da conversão histórica; o último é o sintoma de um ego que, sobrecarregado por um ruim “objeto”, se afasta dele, limpa-se dele, e o vomita. Na abjeção, a revolta é completamente dentro do ser. Dentro do ser da linguagem. Contrariamente à histeria, que traz, ignora, ou seduz o simbólico, mas não consegue produzi-lo, o tema da abjeção é eminentemente produtivo da cultura. (1982, p. 55)

Ainda segundo a teórica, “a autoridade materna, que se distingue das leis paternas, é o curador do mapeamento da década de autolimpeza e do próprio corpo, a partir do que, com a fase fálica e a aquisição da linguagem, o destino do homem vai tomar forma” (1982, p. 80-1, tradução nossa). Na obra em estudo, a autoridade materna perverte a condição materna, o que podemos observar no seguinte trecho: “saber isso espalharia a vida-morte, e um filho no meu ventre estaria ameaçado de ser comido pela própria vida-morte”. (p. 120)

A abjeção pode ser representada, conforme Kristeva, por “delírio de um item de comida, um pedaço de lixo, resíduos, ou esterco. Há espasmos e vômitos que me protegem. A repugnância, a náusea que me empurra para o lado e me desvia da contaminação, esgoto e lixo” (1982, p. 11). Isso é visível na narrativa, no trecho em que, no quarto, era a barata “a gota virulenta” (p. 44), o abjeto. No entanto, a barata evoca um terror advindo da infância de G. H., a qual lembra que, embaixo do colchão onde dormia, “havia o negror de centenas e centenas de percevejos, conglomerados uns sobre os outros”. Suas memórias vão à extrema pobreza de sua convivência com “percevejos, goteiras, baratas e ratos” (p. 44), representando seu passado pré-histórico ao lado dos primeiros bichos da terra.

Encolerizada, G. H. pergunta-se quantos desses bichos haveria no quarto, e sua hostilidade cresce. Mais uma vez, percebe-se expelida pelo quarto, como quem não avista um oásis, senão o próprio deserto, que também dá a sensação de secura e prolongamento sem fim de seus espaços, secos, tórridos, permanentemente esturricados pelo sol. Lembra-se, então, das figuras com suas mãos espalmadas, e as define como “vigias à entrada do sarcófago” (p. 45). G. H. se refere ao quarto como “escrínio empoeirado e vazio” e conclui que os verdadeiros habitantes do quarto eram a barata e Janair. (p. 45)

Kristeva descreve como sensações da abjeção: “espasmos no estômago, a barriga e todos os órgãos a encolherem o corpo, provocar lágrimas e batimentos cardíacos causam o aumento da bile, franzimento da testa e as mãos suam. Junto com a tontura, turvação da vista, a náusea” (1982, p. 11-2). Reação semelhante tem G. H., quando sente “uma onda de arrepio” (p. 45), intensificada pelo calor do sol, e tenta sair da “câmara-ardente” (p. 45). Como o medo a petrifica, tropeça e cai, levando a dois movimentos para baixo. Então, a protagonista sente

mais nojo, ao perceber que “os guardiães” não a deixariam sair. Em outro momento, é o próprio nojo que a barra:

Mas o nojo me é necessário assim como a poluição das águas é necessária para procriar-se o que está nas águas. O nojo me guia e me fecunda. Através do nojo, vejo uma noite na Galileia. A noite na Galileia é como se no escuro o tamanho do deserto andasse. A barata é um tamanho escuro andando. (p. 109)

Assim, o medo de ter sido entre colchets, isto é, vivido como citação de si mesma, representa um discurso alheio, que vai parecer defensável como ideias confrontáveis, entre o que é e o que parece ser. Assim se pronuncia a autora: “incessantemente que a alteridade, uma carga tanto repelente e repelida, um poço profundo de memória que é inacessível e íntimo: o abjeto” (KRISTEVA, 1982, p. 14). O medo de G. H. vem das profundezas de si. Ressaltamos, nesse sentido, que o abjeto é, desde a infância, uma das primeiras proteções que o homem possui, como a personagem revela: “E Ele compreenderá que nossa avidez colérica e assassina é na verdade a nossa cólera sagrada e vital, a nossa tentativa de violentação de nós mesmos” (p. 147); “Sabia que teria que comer a massa da barata, mas eu toda comer, e também o meu próprio medo comê-la. Só assim teria o que de repente me pareceu que seria o antipecado: comer a massa da barata é o antipecado, pecado assassino de mim mesma”. (p. 159)

Depois de praticar tal ato, G. H. recua, trêmula, e se pergunta: “Que fizera eu?” (p. 49). A pergunta, entretanto, não se refere ao ato praticado em relação à barata, e sim em relação a si mesma, querendo saber-se, “como quem toma consciência de um sabor” (p. 49), sabor de ácido e de aço, pois ela, enfim, tivera a coragem de matar, convulsionada, “com o coração batendo, as têmperas pulsando” (p. 50).

G. H. deseja, em seguida, saber por que se alegrara tanto com o ato, desconhecendo que esse desejo estivera sempre latente dentro de si. Ela não se reconhece no extremo júbilo de matar, está “enlouquecida de prazer” (p. 50). Freud alude a essas sensações súbitas de prazer como pouco duráveis: “Toda permanência de uma situação anelada pelo princípio de prazer fornece apenas uma sensação tépida de bem-estar; somos feitos de tal modo que apenas podemos gozar intensamente o contraste e somente muito pouco o estado” (2010, p. 63). Por outra sorte, é de Freud também a seguinte assertiva: “O sentimento de felicidade originado da satisfação de um impulso selvagem, não domado pelo eu, é incomparavelmente mais intenso

do que aquele que resulta da saciação de um impulso domesticado” (2010, p. 68). Com a satisfação de seu desejo mórbido, G. H. sentia-se: “como se eu tivesse cavado e cavado com dedos duros e ávidos até encontrar em mim um fio bebível de vida que era o de uma morte”. (p. 50)

Todavia, a barata, prensada contra a porta do armário, não morre, e a metade de seu corpo fica visível do lado de fora do móvel. Diante disso, G. H. sente repulsa e prepara o gesto que daria o fim ao inseto, mas o tempo se recolhe. Tivesse deflagrado o gesto um segundo antes, G. H. deixaria de ver a cara da barata e, então, não sofreria uma interrupção do seu tempo. Pressentindo o perigo, proliferam as sensações em G. H.: “o estômago recuara para dentro de meu corpo. A boca secara demais, passei uma língua também seca pelos lábios ásperos” (p. 51); “dentro de mim, a náusea seca” (p. 53). Como explica Kristeva:

O tempo de abjeção é duplo: um tempo do esquecimento e do trovão, do infinito velado e no momento revelação quando explode. [...]. Podemos chamá-lo de fronteira; abjeção é acima de tudo ambiguidade. Porque, ao liberar um porão, não cortar radicalmente fora do assunto do que ele trata ao contrário, reconhece a abjeção de estar em perigo permanente. (1982, p. 18)

G. H. está frente a frente com barata, e não há como recuar. Assim a personagem a descreve:

Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos secos facetados olhavam. Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda. Olhei a boca: lá estava a boca real. (p. 51)

A falta de contorno remete, de imediato, às figuras na parede, nas quais, igualmente, há somente o contorno. Não ter contorno significa estar cheia de si, “ser em si”, como se a barata fosse habitada plenamente por sua condição de barata. Na descrição, verificamos que a palavra “secos” ganha ênfase, relacionando os bigodes e os olhos da barata com o quarto e a madeira do guarda-roupa. A secura constitui, portanto, um elemento da paisagem e, ao mesmo tempo, da única forma de vida orgânica que a compõe. Também a palavra “velha” é enfatizada, para mostrar que a barata se aproxima, em idade, de uma lenda.

A barata é, também, comparada a uma “mulata à morte”, o que a aproxima do outro elemento estranho da casa: a empregada Janair. Ambas pardas, semelhantes em suas dessemelhanças. A barata está mesmo à beira da morte, despedaçada; a empregada, por sua vez, embora não esteja morta, fora retirada do campo de visão da patroa. E assim como, momentos antes na narrativa, G. H. identificara a empregada como uma rainha, olhando os olhos da barata, identificou-a com uma noiva.

Para a protagonista, a força residente no olhar da barata era tanta que o olho reproduzia a intensidade do corpo inteiro, dando a impressão de que houvesse duas baratas: a barata empoeirada, mas o olho “franjado, escuro, vivo e ‘desempoeirado’” (p. 52). Não suportando sozinha o que vê, G. H. oferece a barata para a mão que segura, com a sensação de ser olhada pela sua própria vida: “Toma o que vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando”. A barata era a matéria viva e o plasma seco.

Como podemos observar, a narradora descreve a forma como a massa branca sai da barata: “A matéria da barata que era o seu de dentro, a matéria grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dentes [...] a matéria branca brotava lenta de cima de suas costas como uma carga” (p. 58). Essa abjeção, segundo Kristeva, “confronta-nos, por um lado, com os frágeis estados onde o homem se perde nos territórios de origem animal. Assim, por forma de abjeção, as sociedades primitivas têm marcado uma precisão” (1982, p. 22). O abjeto é uma reação natural no ser humano, sendo, ainda, universal; independe da cultura porque é anterior a ela.

G. H. penetra no reino proibido, no terreno do abjeto: “Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo” (p. 67); “Mas não comereis das impuras: quais são a águia, e o grifo, e o esmerilhão” (p. 68); “E tudo o que anda de rastos e tem asas será impuro, e não se comerá” (p. 69). Constatamos, com base nesses trechos, que G. H. tenta entender por que os animais impuros foram criados. Então, a protagonista conclui que sua imundeza vem de terem permanecido a raiz de si mesmos, e não se pode comer a raiz: “E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal – comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto”. Ora, se a barata era a matéria viva, comê-la faria G. H. vencer o deserto, depois de haver absorvido a matéria viva dentro do organismo. A simples possibilidade de tocar a barata a fazia sentir-se imunda: “já que cada vez mais imunda eu gradualmente ficava”. (p. 73)

O nojo abjeto é aquele provocado pelo outro que não sou eu, pelo feio, pelo que se arrasta, pelo que eu rechaço, pelo que me assusta, como podemos observar nas citações a seguir: “A barata é um ser feio e brilhante” (p. 73); “A barata era um pequeno crocodilo lento” (p. 73); “Pois foi com minha temeridade que olhei então a barata. E vi: era um bicho sem beleza para as outras espécies. E, ao vê-lo eis que o antigo medo pequeno voltou por um instante” (p. 91). E assim G. H. completa, contundente: “E só tenho nojo do rastejar de crocodilos porque não sou um crocodilo” (p. 109). Cabe-nos, diante de tais trechos, citar Kristeva, quando afirma que a “abjeção é [...] uma espécie de crise narcisista: é testemunha com o aspecto efêmero do estado chamado de ‘narcisismo’, com ciúme de reprovação, o céu sabe o porquê, o que é mais, abjeção dá narcisismo (a coisa e o conceito) a sua classificação como ‘aparente’”. (1982, p. 25)

Em dado momento da narrativa, G. H. pensa em sua própria morte: “De morrer, sim, eu sabia, pois morrer era o futuro e é imaginável” (p. 74). Associamos à reflexão da personagem a análise de Kristeva sobre a morte como situação abjeta: “O cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é a maior da abjeção, a partir dessa fronteira. É a vida da morte infectante. Abjeta. É algo rejeitado de que não se parte, a partir da qual não se pode proteger a si mesmo a partir de um objeto” (1982, p. 13). No romance em estudo, a morte está presente, também, no seguinte fragmento:

Cântico de ação de graças pelo assassinato de um ser por outro ser [...].
Assassinato o mais profundo: aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vítimas nem algoz, mas uma ligação de ferocidade mútua. (p. 78).

Segundo Kristeva:

(...) o abjeto aparece no fim de preservar “eu” dentro do outro. A abjeta é a violência de luto por um “objeto” que tinha sempre e já se perdeu. A abjeta quebra a parede de repressão e seus julgamentos. Leva o ego de volta a sua fonte até os limites do abominável a partir do qual, a fim de ser, o ego rompe-se e atribui a ele uma fonte do não ego, a unidade e a morte. A abjeção é uma ressurreição, que passou pela morte (do ego). É uma alquimia que transforma a pulsão de morte em um começo de vida, de nova significância. (1982, p. 25)

O mesmo constatamos em G. H.: “Então, de novo, mais um milímetro grosso de matéria branca espremeu-se para fora” (p. 71); “De novo a parte branca da barata espremeu-se talvez menos de um milímetro para fora” (p. 73); “A barata de súbito vomitou pela sua fenda mais um surto branco e fofo” (p. 78). No entanto, G. H. dá à morte uma conotação diferente, porque a transpassa em si pelo teor do nascimento daí advindo: “Era com alegria infernal que eu como que ia morrer” (p. 79).

De acordo com Kristeva: “A morte seria [...] o curador-chefe do nosso museu imaginário, que iria nos proteger, em última instância, da abjeção que a literatura contemporânea nos dá créditos para gastar quando pronunciá-la”. (1982, p. 26). Isso está presente em G. H., onde, “com esse nível de queda em sujeito e objeto, o abjeto é o equivalente à morte (1982, p. 36). G. H. sente a energia existente na vontade de matar: “– Mãe, eu só fiz querer matar, mas olha só o que eu quebrei, quebrei o invólucro. Matar também é proibido porque se quebra o invólucro duro, e fica-se com a vida pastosa. De dentro do invólucro está saindo um coração grosso e branco e vivo e na hora desta lua minha morte, barata e joia” (p. 90). Os aspectos de morte e devoração também estão presentes na obra em estudo, nos fragmentos: “Eu e nós como larvas nos devoramos em carne mole” (p. 117); “E o castigo é não querer mais parar de comer, e comer-se a si próprio que sou matéria igualmente comível” (p. 123); “Levantei-me e avancei de um passo, com a determinação não de uma suicida mas de uma assassina de mim mesma”. (p. 159)

G. H. sente e exterioriza a agressão que está vivendo: “E de repente gemi alto, dessa vez ouvi meu gemido. É que como um pus subia à minha tona a mais verdadeira consistência – e eu sentia com susto e nojo que ‘eu ser’ vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana” (p. 54). Nesse segmento narrativo, conseguimos perceber a proximidade entre o abjeto e a *chora* semiótica. O abjeto está presente na sequência de palavras “pus”, “nojo” e “horror”. O primeiro: expurgo eliminatório de infecção, que protege o corpo; e os demais, sensações natas que nos fazem franzir a testa, instintivamente, diante do abjeto.

Temos a sequência da expressão de G. H.:

Era-me nojento o contato com essa coisa sem qualidades nem atributos, era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro. [...]. Por um instante, então, senti uma espécie de abalada felicidade por todo o corpo, um horrível mal-estar feliz em que as pernas me pareciam sumir, como sempre em que eram tocadas as raízes de minha identidade desconhecida. (p. 82).

Nas palavras de Kristeva,

(...) o tema do horror ao sofrimento é a última evidência de tais estados de abjeção dentro de uma narrativa de representação. Se se quisesse continuar mais longe ainda ao longo das abordagens para a abjeção, uma narrativa não iria encontrar nem tema, mas sim uma reformulação da sintaxe e do vocabulário, a violência de poesia e de silêncio. (1982, p. 150)

No entanto, o horror mais factual, em **A paixão segundo G. H.**, consiste no momento em que a personagem, numa espécie de transe, ingere o inseto:

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado – eu cuspia a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda. (p. 162)

Após comer a barata, a personagem entra numa quase convulsão, que junta reações físicas e psicológicas, de enfrentamento de si mesma: “Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o ato ínfimo”. (p. 174)

Nessa obra, também estão expressas as reações abjetais, como o vômito, a exemplo da situação em que G. H., após comer a barata, é acometida de “uma funda crise de vômito”, percebendo, depois, que sua “testa estava aliviada, fresca e fria” (p. 90). Também observamos essa reação na pergunta da personagem – “Eu já havia vomitado meus últimos retos humanos?” (p. 91) – e nos seguintes trechos: “Mas os teus [olhos] ninguém toca, imunda. Só outra barata quererá esta barata” (p. 92); “Tanto que eu via apenas e exatamente o vômito branco de seu corpo” (p. 92); “Vomitei o leite com pão que havia comido. [...]. Toda sacudida pelo vômito violento, que não fora sequer precedido pelo aviso da náusea. [...] A despeito de mim, depois de vomitar, eu ficara serena, com a testa refrescada e fisicamente tranquila” (p. 160); “E inesperadamente, depois da revolução que é vomitar, eu me sentia fisicamente simples como uma menina (p. 160). Enfim, constatamos que as situações abjetais presentes na obra reforçam a série de estranhamentos que já referimos em capítulos anteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perder-se também é caminho.

Clarice Lispector

Com base na obra analisada, percebo que G. H. não tem uma identidade única, razão pela qual é impelida a construir uma narrativa de identidade, *mutatis mutandi*. Ao optar por viver a vida subjetiva, transgredir o sistema das relações públicas e suplantar os limites do cotidiano organizado. A um só tempo, o sistema social e a personalidade desagregam-se. Nessa eterna busca, G. H. passa por algo que ela própria sequer ousaria imaginar ou esperar. Entretanto, finalizada a experiência, volta ao posto de proprietária de um apartamento de cobertura e, ainda que a experiência vivida a transforme internamente em outra pessoa, a *persona*, máscara humana que vai encobri-la, continua a mesma, uma individualidade inútil de que já tinha se livrado. Ou seja, não obstante ter tocado outros territórios e dimensionalidades, após ter buscado e encontrado o que buscava – G. H. volta a sua alienação, ao mundo da cultura, do qual parece impossível escapar.

Embora a condição de gênero não seja o foco deste trabalho, é inegável que o livro tenha sido escrito por uma escritora-mulher que, ressaltando a personagem de Martim e Rodrigo S. M. – este, para muitos, uma Clarice-Rodrigo –, elege a personagem feminina como de sua preferência. Porém, a estrutura simbólica com que a reveste ultrapassa a condição da representação autoral sobre a condição mulher.

Embasbacada com as questões atinentes à designação e à nomenclatura dos seres e dos objetos, pois a linguagem emerge autorreflexiva, a protagonista indaga-se sobre o que sente e se haverá como dizê-lo. A palavra entra na nebulosidade, evoca o ainda não designado, recua, experimenta, tateia e, ao nomear, consegue ironicamente trair o dito e apenas ser fiel quando silencia. Somente a força dos silêncios instaurados consegue devolver à linguagem e aos fatos de que fala seus ecos e sussurros, bem como não o que as personagens fazem, mas o que elas contêm, suas vibrações e intensidades, não o caminho, mas o instantâneo, o fugidio, o espaço intervalar entre duas durações. Conforme Santiago:

Servida pelas forças imobilizadoras do delírio e pela corrosão dos jogos polissêmicos operada pela lucidez, a escrita medrosa de Clarice é beco sem saída na sua magnífica prosa. O desbloqueio virá da transgressão e do prazer que inauguram novos e inusitados caminhos a partir de cerceamentos e constrangimentos. (2006, p. 174)

Desprovida de regras, de um guia e de formas, fracassa e assume que fracassou, em gesto de humildade, incapaz de trair o pacto com o leitor, que lhe é fiel, porque também se indaga acerca das mesmas coisas. A autora não consegue colocar na boca da narradora o que deveria ser dito, na medida em que a linguagem não consegue alcançar o tom proposto. Como afirma Berta Waldman:

Se é assim, nenhum de nossos escritores levou a literatura tão perto desse limbo do inconsciente como o faz Clarice. Esse “eu” que narra, situado fora de seu centro à procura do *it*, tem que abrir mão da harmonia, de um conceito de arte, tem que usar uma linguagem que faz voto de perpétua pobreza, linguagem despojada, o que predispõe a realçar o cru, o seco, o árido, o inexpressivo. (1992, p. 85)

Para nos aproximarmos de uma leitura de Clarice, deveríamos nos apropriar, também, de seu silêncio incógnito, da urdidura, do andamento e do ritmo de sua linguagem, que daria conta não do dito, mas do que valeria a pena ser dito. Diante dessa impossibilidade, nem a frase isolada, nem a cadeia de frases se aproximam do indeterminado, e somente é possível mascar a linguagem. Assim, a autora assinala o impasse a que chega a ficção contemporânea, quando o que pretende expressar não pertence ao nível mimético como representação. Por ousar tocar os espaços da “vida crua”, do “núcleo da vida” e do “neutro”, sua ficção penetra no inenarrável, numa narrativa comprimida, à beira do nada, estagnada pela dúvida e incapaz de burlar a própria errância. Esse ponto de vista, no texto clariciano, incita a uma mobilidade referencial tão radical e tão ilógica que perdemos a possibilidade de constituir sentido, pois, enquanto, no início, há a demarcação explícita de tratar-se de um sonho, isso se desfaz quando a narradora refere que é verdade e que o fato está acontecendo de dia.

O inseto representa o ínfimo (animal de esgoto) e o ancestral – que há milênios mantém a mesma forma –, a mulher representa a escala social (branca, rica, artista), gozando de alto *status*, e a empregada (pobre e mulata) representa o fator que possibilita o encontro, por meio do seu quarto. Afinal, o encontro não teria sido possível no ambiente rico de G. H., nem no ambiente putrefato da, tendo sido necessário um meio termo. Nesse sentido, o crime

da personagem diante de seu mundo foi sua “construção” de si própria, transgredindo seu papel social, extrapolando as leis humanas.

A matéria neutra com que se defronta o silêncio de G. H. sinaliza a “vida crua” de que ela e a barata participam. A barata tinha seu próprio ritual. O ritual num organismo vivo representava nele “a marca de Deus” (p. 112). Os humanos, pelo acontecimento do pecado original, perderam a máscara, a identidade com o criador e passaram a viver errantes, perdidos dentro de si, incompletos e infelizes, buscando um não sei quê dentro de si, que lhes aplacasse a angústia do existir. Ao chegar a esse estágio de esvaziamento de si, de escoar o cotidiano, de abandonar o corpo, de cuspir a alma, é preciso saber-se sujeito vazio – ponto nevrálgico que permitiu a experiência vivida pela personagem. A autora sabe que não é possível nomear, portanto não é isso que deseja, senão demonstrar pelo fracasso da linguagem, que não progride, que algo escapa. São de Clarice Lispector as palavras: “Esse modo, esse ‘estilo’ (!) já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente apenas é: um processo humilde... E refiro-me à humildade como técnica... [...] só e aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente”. (1990, p. 144)

O passado de G. H. implica certa linearidade, de modo que as acomodações parecem óbvias, consecutivas, normais; um comodismo que contrasta com o imediatismo não vivenciado na passagem do tempo. A personagem assistia a essa mudança no estatuto das coisas, espaços e temporalidades como alguém que desencava não o passado, mas o futuro, num tempo remoto, que sugere fundir o ontem, o hoje e o amanhã numa mesma temporalidade. Não se trata apenas de um tempo na verdadeira acepção da palavra, mas do tempo de cada coisa e de cada um. Nessa constatação, existe, ainda, uma espécie de aceitação, a qual indica uma aparente acomodação interior. A assertiva, no entanto, pode ser entendida quase como antagônica, considerando o contraste entre o feito e a comoção, que logo é questionada: “que fizera eu de mim?” (p. 49). Dizendo tais palavras, de olhos fechados, G. H. pensa nos anos que vivera sem que se desse por conta de si mesma, do lugar e das coisas que a rodeavam, da própria intimidade que faz parte da sua condição de ser humano inconsciente de si.

Esse monólogo contínuo, em primeira pessoa, decorrente do turbilhão de descobertas, constitui quase um paradoxo, pois as palavras e os fluxos de consciência são, ao mesmo tempo, o fator que afasta o ser de sua essência e a chave necessária para atingi-la. É o exercício da linguagem como instrumento possível para se tocar o intocável, para se desvendar os segredos, distinguindo o bom do ruim em G. H., a essas alturas, tão humana quanto a própria barata. O discurso da protagonista parece identificar-se com a diversidade de

seres no mesmo ser, ou com uma série de probabilidades em um mesmo momento, ou, ainda, com um paradoxo, uma contradição, um momento místico.

Peregrina no espaço do quarto, G. H. sente-se como levada pelo demoníaco, pois o inexpressivo é diabólico. Todas as coisas do quarto a colocam em um centro de intimidade, levando a que renove a experiência com a barata, para que as portas desse outro mundo lhe sejam abertas, para que ali encontre a verdade, para que perceba e constate o que compreendia, esse tempo todo, a realidade, o que deveria ser procurado, buscado, vivenciado. Nesse itinerário, a personagem não sabe como se consolar da verdade. Nada leva à conclusão efetiva ou a um resultado. Ao mesmo tempo, ela, desintoxicada dos sentimentos, primitiva, também parece não estar diante de “si mesma”, percebendo o sentimento como um acessório desnecessário, que faz parte de um mundo sem intenção de coisa alguma, em que nenhum plano, sobretudo, o da beleza e da graciosidade, a choca. Em meio a isso, G. H. sugere atestar uma mudança referente ao conceito de beleza, com base no qual se perde o sentido de transcendência que a envolvia, voltada a uma categoria “puramente histórica”.

A barata, conquanto animal impuro, é metáfora da matéria viva e oferece a G. H. a chance de completar-se, possibilitando-lhe o acesso a outro mundo, a outra verdade, ainda adormecida. Essa observação – que talvez faça sentido, considerando que ocorre um conflito entre a personagem e a barata – revela uma narradora que se sente nova após o encontro com o inseto. Assim, ela olha para o quarto que a aprisiona e busca uma saída, de forma desesperada, com vistas a escapar de si mesma.

O mergulho que ocorre no interior da personagem obstrui a narração, de modo que não se narra, propriamente, uma história, uma vez que G. H. busca, em seu próprio cerne, por meio da introspecção radical, a identidade e as razões de viver, sentir e amar. A metamorfose interna da protagonista é, também, a da narrativa em busca do silêncio e do inexpressivo, pois o aspecto ontológico apresentado no decorrer dos questionamentos abrange tanto o problema da existência, quanto o da própria linguagem.

G. H. toma consciência da barata como representação do “outro” e, ainda, como sua própria máscara. À medida que vai se desenvolvendo, a personagem assume um “caráter ritual”, com a certeza de que a vida do quarto simboliza o processo vital como um todo que existe e rege as coisas acima ou abaixo: “(...) então pela porta da danação, eu comi a vida e fui comida pela vida” (p. 119). Como resultado, tem-se o fracasso para dizer, verbalizar sentimentos, sinestésias, convergindo, nesse viés, para os evidentes e constantes silêncios.

A falta de firmeza dos sistemas, antes estáveis, gerou ansiedade no indivíduo. Num mundo cujo horizonte provoca desacordos até na argumentação/contra-argumentação

científica, o que posso afirmar com segurança sobre a obra de Clarice Lispector? Freud, cuja vida inteira foi dedicada ao estudo do sentimento, da alma, afirmou: “Não é fácil tratar sentimentos cientificamente. Pode-se tentar a descrição de suas manifestações fisiológicas. Quando isso não é possível [...], nada resta senão ater-se ao conteúdo ideativo que, associativamente, se ligar em primeiro lugar ao sentimento” (2010, p. 43). Clarice mesma diz de si: “Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de ‘sentir’, de entrar em contato... Ou toca, ou não toca”. (2005, p. 23)

Embora todos os livros da ficcionista sejam introspectivos, é em **A paixão segundo G. H.** que tal assertiva é assumida universalmente, pela adoção da perspectiva em primeira pessoa. De acordo com Nunes,

Clarice se confunde com a sua personagem, ocorre o descentramento do próprio eu de quem narra. [...] o sujeito que se faz personagem, e que manifesta, cruamente, a sua persona, a sua máscara de escritor. A ficcionista expõe-se a si mesma e expõe o dilaceramento de sua escritura equívoca. (1995, p. 151)

Ou seja, para além de todos os distanciamentos, concordo com o nome que Berta Waldman dá a seu livro, **A paixão segundo C. L.**, porque não podemos ler G. H. extraíndo Clarice. Assim como não é possível ler Clarice (peço desculpas pela intimidade) cientificamente, duramente, ou ficar indiferente após o final de cada livro. Clarice diz o que habita no fundo de nós seres humanos, que, por falta da coragem de admitir ou de propriedade linguística para dizer, guardamos nosso silêncio. Todavia, quando a lemos, essa cumplicidade se instala em nós, e é como se estivéssemos lendo-nos através das suas palavras.

G. H. abre-se para o leitor numa sinceridade violenta sobre o gênero humano, do qual se assume partícipe, nem menos nem mais que o leitor, e, especulando ser o leitor a mão a quem pede ajuda, assume também sua fragilidade, sua necessidade do outro. Na vida que se narra, espaço transitório, antevê duas possibilidades: de somente existir, como fazia a personagem antes da experiência, e de “viver a experiência”, encarando, assim, a dor humana e suas metamorfoses. E a quem passa pela experiência são dadas igualmente duas opções: o direito tanto à ascese quanto à descese, ou de desistir da transcendência e continuar a aprendizagem no gênero humano, sempre à procura, sempre em desencontro.

É uma escrita de eco dentro do leitor, de confronto, é uma leitura ativa, pois somos convidados a dela “fazer parte”. Há uma energia que emana do texto, que não permite ao

leitor ficar quieto. O texto-esfinge põe ao leitor o enigma: “decifra-me ou eu te devoro”. Mas ele nos pega sempre de surpresa, descalços e sem óleo¹⁵, e somos devorados. Assim, o mesmo texto é sempre novo convite, continua indecifrado para o mesmo e para o próximo leitor. O livro configura um espaço labiríntico, em que início e fim se chocam, entrecruzam-se caminhos e acontece a ampliação do eu ao infinito de suas possibilidades, infringindo seus limites e apoderando-se do plano do não eu, como já é anunciado na epígrafe de Bernard Berenson: “A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die”¹⁶. Clarice é uma espécie de ser em transição, viveu no limite e até tentou unir os opostos em **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Confesso, porém, que a personagem empobreceu, de modo que prefiro a desumanização de G. H., anunciando possíveis partidas e, talvez, uma chegada à humanização de Lori, chegada antevista e previsível, até enfadonha. G. H. é mais densa e inquietante.

Já dizia Clarice: “Pensar é um ato, sentir é um fato”. Desculpem-me os altamente intelectualizados, eu considero um desperdício pensar Clarice, quando senti-la é entrar em relação com ela, abrir as portas da alma (ou da fração que temos dela), permitindo que ondas de sensações e sentimentos tomem conta de nós. Somente entende Clarice quem já “viveu a experiência”, seja a experiência limítrofe de G. H., um parto, a experiência da morte, ou do pós-morte, ou do medo mais agudo, que faz a alma sair pela boca, pelos orifícios do corpo, e vê pessoas passando por aquilo; e somente a entende porque a sente.

Aqui eu poderia colocar ponto, mas preciso voltar à personagem. Para compreender no que se tornou seu mundo, G. H. busca definir o que deixou de ser, pois a única forma de se convencer de que a trajetória cumprida não foi uma ilusão é pela definição dos marcos de partida e de chegada desse processo.

G. H., ao final da experiência, difícil passagem pelo avesso de si, volta a sua vida, mas já não é a mesma do início da narrativa. Embora retorne ao ponto de partida, o faz consciente do que foi vivenciado, aprendeu a lição da travessia do deserto, o dentro de si e descobriu seu segredo. Sabedora de si, compreende que sua peregrinação pelo deserto em nada muda o mundo em que vive, no qual continuará sua vida humana. Contudo, é certo que muda a si mesma. A rigor, poucas coisas oferecem segurança em G. H.: ela começa e termina buscando; ela encontra e perde o eu que buscava; no mundo atual – seja ele moderno, pós-moderno ou da modernidade alta ou tardia – não há espaço para a G. H. da experiência. Se os tempos de

¹⁵ Alusão à parábola bíblica das noivas que esperavam seus noivos e deviam estar preparadas para manter o óleo da lamparina, ou seja, a luz acesa até a volta dos noivos.

¹⁶ Tradução nossa: “Uma vida completa pode acabar numa identificação tão absoluta com o não eu que não haverá mais um eu para morrer”.

repressão trouxeram algo de bom foi que a perseguição à obra de arte, principalmente escrita, tornou-os velados, num discurso alegórico-metafórico, aumentando a capacidade inventiva dos autores e refinando a capacidade perceptiva dos leitores. Assim, o fato de o quarto expulsar a G. H. “cheia de si” e somente permitir a entrada do seu contorno é um recurso que vela e mostra o mundo (quarto amplificado). Aceita apenas a G. H. de antes da experiência e abre exceção para a que viveu seu controverso êxtase, desde que “volte” ao “normal”. Aqui, faço a ressalva do mais que necessário distanciamento entre leitor e mundo ficcional, uma vez que G. Hs. saídas da ficção, vivendo essa controversa e agônica experiência e imersas no cotidiano, seriam condenadas à fatalidade do ocultamento social, prováveis pacientes de hospitais psiquiátricos, ou candidatas em potencial ao suicídio.

Para o leitor, a aparente contradição apresentada por essa espécie de não livro, via-crúcis às avessas, em que a linha se esconde na entrelinha, o direito encobre o avesso, a presença encobre (ou tenta encobrir) a ausência, em que o dito subverte o dito, aponta para a multiplicidade simultânea dos sentidos, em que emerge uma estrutura narrativa diferente. Portanto, um não livro pressupõe um não leitor, aquele que desiste de encontrar “a coisa”, o “inominável”, aquele que for capaz de intuir a palavra anterior à formulação, a palavra ainda em estado de semente, como ocupante da *chora* semiótica, no estágio pré-simbólico.

A necessidade inadiável de arrumar o quarto era a manifestação externa de algo premente que já habitava o “si”. Para Souza, o quarto atuava como “uma espécie de câmara reprodutora de revisões identitárias” (1984, p. 171). Nesse sentido, diz G. H.: “Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que eu fizera à barata, mas sim a: que fizera eu de mim” (p. 49). Ou em: “Nu, como preparado para a entrada de uma só pessoa. E quem entrasse se transformaria num ‘ela’ ou num ‘ele’. Eu era aquela a quem o quarto chamava de ‘ela’”. (p. 56)

Ela tem a sensação de estar no nada, ou de “não estar”, de ter permanecido do lado de fora, pois era como se o quarto pertencesse a outra dimensão do espaço, não o físico: “[como se] não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor” (p. 41). Essas passagens representam, concomitantemente, um entendimento dos fatos por que passou G. H. e de sua trajetória até o presente, vivido no quarto: “A umidade de um paraíso. Não outra coisa, mas aquele mesmo deserto. E eu estava surpreendida como se é surpreendido por uma luz que vem do nada”. (p. 127)

Na multiplicidade de interpretações que li para formular esta tese, consciente de que muitas vezes Clarice Lispector nos deixa à deriva num xadrez sem peças, consciente de que é preciso estrutura psicológica para desatar os próprios nós pós-leitura clariciana, na ideia de

que o pesquisador é parte constituinte daquilo que é por ele estudado, e por isso é necessário entre ambos empatia e cumplicidade.

Ressalvadas as devidas proporções, congratulo-me a Clarice na assunção de sua impotência diante do que pretende dizer [pois é preciso beirar o fracasso da linguagem para poder expressar a paixão da existência] e que, segundo ela, somente poderá ser apreendido por pessoas com alma. Sabedora de que várias são as correntes, vários são os discursos, várias são as teorias, e de que cada um realiza a sua síntese pessoal e desenvolve o seu projeto reflexivo individual, limito-me, e confesso-me limitada, a dividir com meus leitores a minha síntese: G. H. transcende sua condição ficcional para figurar como habitante deste planeta que um dia se percebe nada mais que uma barata, substância orgânica anterior, quiçá posterior, a ela.

Com uma diferença – as baratas se repetem há milhares e milhares de anos –, o **Gênero Humano** – passados os processos de nojo primordial, de espelhamento/repulsa e de admiração – traz em seu plasma a difícil condição de mudar-se e, mudando, mudar seu destino individual dentro da espécie. Este seria o grande triunfo da protagonista de **A paixão segundo G. H.**, que seu processo de despersonalização e autoconhecimento, sua “paixão” fosse uma trajetória a ser seguida por seus pares, num caminho que a própria narradora-personagem-autora desencoraja, mas que traz uma alegria possível, “alegria difícil”, mas, ainda assim, alegria, ao seu final.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI Dante. **A divina comédia**. Trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1999.

AMARAL, Emília. **O leitor segundo G. H.**: uma análise de *A paixão segundo G. H.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ANDRADE, Ana Luiza. “(Trans)formando identidades”. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.) **Mulheres e literatura**. Porto Alegre: Pallotti, 2007.

ARÊAS, Vilma. Bichos e flores na adversidade. **Cadernos de literatura brasileira**: Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril, 1981.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio De Janeiro: Zahar, 2001.

BENVENISTE, Émile. **O homem na linguagem**. Lisboa: Veja, 1992.

BESSIERE, Jean. Literatura e representação. In: ANGENOT, Marc (Org.). **Teoria literária**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar** – a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Loratti. São Paulo: Cia das Letras, 1982.

BICCA, Luiz. **Racionalidade moderna e subjetividade**. São Paulo: Loyola, 1997.

BIRMAN, Joel. **Mal-estar na atualidade** – a psicanálise e as novas formas de subjetivação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

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

_____. A difícil definição. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Edição crítica, coord. Benedito Nunes. 2. ed. 1 reimp. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1997. (Col. Archivos).

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRASIL, Assis. **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Organizações Simões Editora, 1969.

_____. A nova literatura. In: _____. **História crítica da literatura brasileira** – O romance. Rio de Janeiro: Americana, 1973. v. 1.

BRASIL, Emanuel. Julgamento crítico: notas de A. Cândido; S. Milliet; B. Nunes; A. R. Sant'Anna; H. Cixous; L. Costa Lima; A. Brasil; P. Lyra; L. Helena; E. Portela. **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

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

_____. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Edição crítica, coord. Benedito Nunes. 2. ed. 1 reimp. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1997. (Col. Archivos).

CASTELLO, José. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CIXOUS, Hélène. A aproximação de Clarice Lispector. Deixar-se ler (por) Clarice Lispector: A paixão segundo Clarice Lispector. **Revista Tempo Brasileiro**, v.1, n.1, 1962.

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

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**: arquétipos e repetições. São Paulo: Martins Fontes, 1969.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Trad. Luiz Felipe Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. O que é um autor? In: _____. **Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **A ordem do discurso.** 15. ed. Trad. Laura Sampaio. São Paulo: Loyola, 2007.

FREUD, Sigmund. Os três ensaios a teoria da sexualidade (1905). In: _____. **Obras psicológicas completas.** Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. v. XI. (Edição Standard Brasileira).

_____. Totem e Tabu (1913). In: _____. **Obras completas.** Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. v. XIII. (Edição Standard Brasileira).

_____. O estranho (1919). In: _____. **Obras completas.** Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. v. XVII. (Edição Standard Brasileira).

_____. Além do princípio de prazer (1920). In: _____. **Obras completas.** Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996d. v. XVIII. (Edição Standard Brasileira).

_____. O futuro de uma ilusão (1927). In: _____. **Obras completas.** Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996e. v. XXI. (Edição Standard Brasileira).

_____. **O mal-estar na cultura** (1929). Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. Esboço de psicanálise (1938). In: _____. **Obras completas.** Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996f. v. XXIII. (Edição Standard Brasileira).

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **O mal-estar radical em Freud.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade.** Trad. P. Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 9. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HOLANDA, Aurélio B. **Novo dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia:** ensinamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Semiotiké Recherches pour une semanalyse* (1969b). Paris: Du Seuil, Col *Tel Quel*. Traducción al español: **Semiótica I y II**. Madrid: Fundamentos, 1981.

_____. **Poders do horror**: um essay em abjection. New York: Imprensa da Universidade de Colômbia, 1982.

_____. **El lenguaje eso desconocido**: introducción a la lingüística. Madri: Editorial Fundamentos, 1998a.

_____. *The Subject in Process*. Nova York: Routledge. In: LOVELL, Terry (1996). **Feminist Social Theory**. Bryan S. Turner (Ed.). *The Blackwell Companion to Social Theory*. Oxford & Cambridge: Blackwell, 1998b.

_____. **Sentido e contra-senso da revolta**: poderes e limites da psicanálise I. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador da função do *eu*. In: _____. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. 4. ed. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LIMA, Luiz Costa. A Mística ao revés de Clarice Lispector. In: _____. **Por que Literatura**. Petrópolis, Vozes, 1969.

_____. **Mimesis e modernidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **A paixão segundo G. H.** 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. **Felicidade clandestina**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **A cidade sitiada**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Perto do coração selvagem**. São Paulo: Círculo do livro, 1988.

_____. **A legião estrangeira**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1990.

_____. **O primeiro beijo e outros contos**. 14. ed. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. **A maçã no escuro**. São Paulo: Círculo do livro, [s.d.].

_____. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/.html>>. Vários acessos entre 2009 e 2010.

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

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Trad. Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

MCAFEE, Noëlli. **Julia Kristeva**. New York: Routledge Critical Thinkers, 2006.

MELUCCI, Alberto. **O jogo do eu**: a mudança de si em uma sociedade global. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2004.

MIRANDA, Ana. **Clarice Lispector**: o tesouro de minha cidade. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

MOISÉS, M. Elisa Oliveira. Clarice Lispector: introspecção e lirismo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 05-06, 20 jul. 1991.

MOSER, Benjamin. **Clarice**: uma biografia. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. No coração selvagem. **Revista Carta na Escola**, São Paulo, n. 44, p. 36-38, mar. 2010.

MORIN, Edgar. A noção de sujeito. In: SCHNITMAN, D. F. (Org.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

NOGUEIRA, Marcelo Simões. **Um teto segundo G. H.** 01 fev. 2005. Disponível em: <<http://www.gardenal.org/norma/archives/2004/02/index.html>>. Acesso em 22 de jan. 2010.

NOLASCO, Edgar C ezar. *A produ o escritural de Clarice Lispector*. **Rev. Cient. UFMS**, v. 2, n. 2, 1995.

_____. **Clarice Lispector**: nas entrelinhas da escritura. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, Benedito. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Qu iron, 1973.

_____. **O drama na linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo:  tica, 1995.

_____. Introdu o; Nota filológica. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Edi o crítica, coord. Benedito Nunes. 2. ed. 1 reimp. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1997. (Col. Archivos).

_____. A paixão de Clarice Lispector. In: CARDOSO, Sérgio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Edi o de 2002.

_____. A narrativa desarvorada. **Cadernos de literatura Brasileira** – Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. “Perto de Clarice”. In: LISPECTOR, Clarice. **Perto do cora o selvagem**. 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: No movimento dos sentidos. Campinas: Unicamp, 1992.

PLATÃO. **Timeu**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 1977.

PRADO Jr., Plínio Marcos. **O impronunci vel**: notas sobre o fracasso sublime. In: Remate de Males, n  9, UNICAMP, Campinas, 1989. p. 21-30.

ROSENBAUM, Yudith. No território das pulsões. In: **Cadernos de literatura Brasileira** – Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

_____. **Clarice Lispector**. <http://www.scribd.com/doc/40039535/Yudith-Rosenbaum-Clarice-Lispector-Folha-Explica>. Acesso em 12 de janeiro de 2011.

ROSSONI, Igor. **Zen e a poética reflexiva de Clarice Lispector**: uma literatura de vida e com a vida. São Paulo: UNESP, 2002.

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

_____. **Clarice Lispector** – a travessia do oposto. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo. In: **Cadernos de literatura Brasileira** – Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O ritual epifânico do texto. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Edição crítica, coord. Benedito Nunes. 2. ed. 1 reimp. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1997. (Col. Archivos).

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. In: MIRANDA, Wander Melo. **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. Bestiário. **Cadernos de literatura Brasileira** – Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

_____. Bestiário. In: _____. **Ora (dizeis) puxar conversa**: ensaios literários. Belo Horizontes, UFMG, 2006.

SELIGMANN, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: _____. **O local da diferença**: ensaios sobre a memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. (Org.) **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

SOUSA, Carlos Mendes de. A revelação do nome. **Cadernos de literatura Brasileira** – Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

SOUZA, Gilda de Mello. **Exercícios de leitura**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

TOURAINÉ, A. **Crítica da modernidade**. Trad. E. F. Edel. Petrópolis: Vozes, 1994.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa. Estrutura e apresentação de monografias, dissertações e teses: MDT/UFSM. 7. ed. rev. e aum. Santa Maria: Editora da UFSM, 2010.

VALENTE, Paulo Gurgel et al. Laços de família e outros laços. **Cadernos de Literatura Brasileira** – Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Lígia C. **Lacan**: operadores de leitura. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

VARIN, Claire. **Línguas de fogo**: ensaio sobre Clarice Lispector. São Paulo: Limiar, 2002.

WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector** – A paixão segundo C. L. 2. ed. São Paulo: Editora Escuta, 1992. (Coleção Ensaaios).

_____. A retórica do silêncio em Clarice Lispector. In: FILHO, Luis Carlos U. J. F. (Org.). **Silêncio e luzes**: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=EsTnpUNi4HsC&pg=PA293&lpg=PA293&dq>>. Acesso em: 09 fev. 2011.

_____. Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano. **Cadernos de Literatura Brasileira** – Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

ZALTZMAN, Nathalie. **A pulsão anarquista**. São Paulo: Escuta, 1993.