

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC- SP

Karina Baldo Fávaro

**A Estética do Silêncio em A Paixão segundo G.H., de
Clarice Lispector**

MESTRADO DE LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC- SP

Karina Baldo Fávaro

**A Estética do Silêncio em A Paixão segundo G.H., de
Clarice Lispector**

MESTRADO DE LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Vera Bastazin.

São Paulo

2012

Banca examinadora

.....

.....

.....

*Aos meus pais: Shirley Aparecida Baldo e José Carlos Fávaro, in
memoriam, que fizeram de suas existências a minha literatura
preferida.*

Agradecimentos

A Deus, força arrebatadora que reside em mim.

Ao meu marido André, pelo incentivo e amor que fizeram toda a diferença em minha vida. Alguém com quem posso ficar em silêncio.

À minha avó Ilda que sempre acreditou em meus esforços e sempre esteve ao meu lado.

À minha querida irmã Simone, pela compreensão e amor incondicionais.

À professora Vera Bastazin, pela orientação esclarecedora, dedicação, carinho e amizade.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, pelas aulas esplêndidas que mudaram o meu olhar para a arte e para a vida.

À Ana Albertina, secretária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUCSP, pela amizade e incentivo nas horas certas.

À amiga Telma Rebouças, exemplo de coragem e determinação que deixou aqui seus rastros de amor e fidelidade à literatura cordelista.

À amiga Kelly Fantini pelo companheirismo, carinho, cumplicidade e muita fidelidade.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela Bolsa de Mestrado.

Ao Colégio Santa Clara e, em especial, à irmã Maria Marta Belini, pelo incentivo.

À minha família, pela torcida e assistência, particularmente, à minha sogra Ana Maria pela paixão à literatura.

Aos colegas da PUC-SP que traçaram suas histórias no mesmo sonho de amor e dedicação à literatura.

“Renda-se, como eu me rendi. Mergulhe no que você não conhece como eu mergulhei. Não se preocupe em entender, viver ultrapassa qualquer entendimento.”

Clarice Lispector

FÁVARO, Karina Baldo. A Estética do Silêncio em **A Paixão segundo G.H.**, de Clarice Lispector. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2012, 83 p.

Resumo

A pesquisa intitulada **A Estética do Silêncio em A Paixão segundo G.H.** tem por objetivo analisar o significado estético do silêncio e de suas formas de representação. O estudo leva em conta os expedientes ficcionais do silêncio que se desdobram por meio da alteridade, do plano temporal da obra e do desaparecimento do objeto narrativo. A Paixão de G.H. é permeada pelo processo de despersonalização, denunciando o experimento da autora com a linguagem. A luta dramática entre a fala e a linguagem se propaga pela dificuldade do relato e de sua experiência marcadamente epifânica, transgredindo o que realmente se busca dizer. Na obra, a imagem construída de um suposto leitor, faz dele um cúmplice da instabilidade da narradora de desconfiar de sua própria narração. Esse procedimento faz com que a palavra sofra ataques sádicos e maléficos, pois desestabiliza aquele que participou da trajetória de GH, vivenciando com ela a sua paixão.

Palavras-chave – Silêncio. Alteridade. Despersonalização.

FÁVARO, Karina Baldo. The esthetics of silence in **A Paixão segundo G.H.**, by Clarice Lispector. Master's Thesis. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2012, 83 p.

Abstract

The study entitled **The esthetics of silence in A Paixão segundo G.H.** aims to analyze the esthetic meaning of silence and its forms of representation. The study takes into account the fictional expedients of silence that unfold by means of otherness, temporal plan of work and the extinction of the subject matter. The passion of G. H. is permeated by the process of depersonalization, denouncing the experiment of the author with the language. The dramatic struggle between speech and language is spread by the difficulty of the report and its experience markedly epiphanic transgresses what is really meant to say. On her work, the image built of an assumed reader, makes him a partner of the instability of the narrator, mistrusting her own narrative. This procedure makes the word evil and sadistic because it destabilizes who has participated in the trajectory of GH, experiencing her passion.

Keywords - Silence. Otherness. Depersonalization.

Sumário

Introdução.....	10
 I- Os expedientes ficcionais do silêncio	
1. 1. Da antiarte às acepções do silêncio.....	17
1. 2. Da transcendência ao silêncio.....	22
1. 3. Os pólos de uma escritura silenciosa.....	25
1. 4. O “horizonte de sentidos” no silêncio literário.....	29
 II- Clarice Lispector: a escritura de uma paixão	
2. 1. Dando forma a uma escritura silenciosa.....	34
2. 2. Alteridade como forma de expressão.....	39
2.3. A desistência pela busca do silêncio.....	45
2. 4. A neutralidade da deseroização.....	50
 III- Viver não é relatável	
3.1. Dando forma ao caos.....	56
3. 2. Impessoalidade multifacetada.....	60
3. 3. O encontro com Deus.....	62
3. 4. A inenarrável metamorfose do mal	66
 Considerações finais.....	74
 Referências bibliográficas.....	77

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se propõe a investigar as formas de representação do silêncio no livro *A Paixão segundo G.H.* (2009), de Clarice Lispector. A obra é composta em 179 páginas de uma escritura que silencia para reluzir, pois é por meio do indizível que ela encontra o seu maior poder expressivo. Trata-se de um romance que consegue transmitir ao leitor as preocupações de ordem emocional da personagem G.H., uma mulher bem-sucedida profissionalmente, mas que não conhece a sua própria identidade e, por isso, vive escondida de si mesma.

Essa trama narrativa foge ao padrão convencional ao tratar dos problemas do ser consigo mesmo e com o mundo, resultando daí o chamado romance introspectivo. Os pensamentos são transcritos conforme surgem à cabeça da personagem – técnica que recebe o nome de fluxo de consciência. Assim, a literatura introspectiva e intimista de Clarice Lispector fixa-se na crise do próprio indivíduo. Tal forma de narrar é um apelo para que o leitor seja inserido nessa atmosfera que busca, acima de tudo, a compreensão do ser humano.

A linguagem e, em especial, a narradora de *A Paixão segundo G.H.* são marcadas pela inquietação. Essa característica pode ser percebida na abertura da narrativa. Ao bater várias vezes na mesma tecla da máquina, revela-se o estado conflitante em que a personagem se encontra. Ademais, por meio de um universo de questionamentos e reflexões, o leitor toma contato com a atmosfera de instabilidade emocional que se instaura.

Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar de organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi- na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro. (PSGH¹, 2009, p. 9)

¹ Todas as citações da obra *A paixão Segundo G.H.*, serão indicadas pela sigla PSGH seguidas de numeração da página em referência.

Essa passagem demonstra preocupação e incerteza diante daquilo que a personagem quer contar, cujo sentido não se esgota exclusivamente nas palavras, mas depende do que não está sendo dito, daquilo que está entredito, pois não pode ser exposto diretamente por ser apenas um sentido, uma intuição ou mesmo uma sugestão de linguagem.

Por esse motivo, pode-se dizer que *A Paixão segundo G.H.* atrai o leitor pela problematização pautada em sua linguagem e pelo estranhamento causado a partir de motivações existenciais geradas no texto. Nesta obra, a personagem G.H., uma escultora que se diz “amadora”, procura dar uma forma ao discurso, tentando engendrar palavras que reconstituam a experiência ocorrida no dia anterior.

Tal experiência pode ser aproximada ao tato da personagem que, com as mãos, procura dar forma às suas esculturas, nesse caso escrituras, fazendo com que o processo de escrita seja mesclado com o processo de esculpir. Palavras e barro se misturam, ficando bastante complexa a delimitação entre o processo de escrever e de esculpir. De acordo com o crítico Benedito Nunes, no estudo intitulado *O drama da linguagem*, a trajetória de G.H. é marcada pela distância entre ser e dizer, uma vez que, desagregando-se para narrar, “(...) o sentido de sua narrativa vai se tornando fugidio” (NUNES. 1988, p.75).

Desta forma, a “metamorfose” interna da protagonista é também a da narrativa em busca do silêncio e do inexpressivo. Assim, *A paixão segundo G.H.* condensa a linha interiorizada de criação ficcional que Clarice Lispector adotou desde seu primeiro romance. Esta escrita introspectiva ultrapassa os domínios da expressão verbal, pois a narradora leva às últimas consequências a experiência de exprimir o que não pode ser inteiramente verbalizado, na tentativa de recuperar a vivência de seu encontro consigo mesma e de sua verdade imanente. Por essa metamorfose que ocorre com a narradora e com a narrativa nesta busca pela sua essência, identificamos os intervalos que derivam do silêncio que deflagram uma incrível força poética, expressando o ser em sua totalidade, o que sustenta, portanto, o discurso da protagonista.

O presente estudo questiona a ideia de que a escritura de Clarice Lispector, na obra *A Paixão segundo G.H.*, tenha como um de seus traços característicos a

impossibilidade do procedimento estético narrativo do seu próprio relato existencial. Diante dessa questão problemática, levanta-se a hipótese de que tal impossibilidade se justifica no seu discurso pela grandeza expressiva do silêncio que está amalgamado em sua poética.

Levando-se em conta as formas de representação do silêncio na obra, essa pesquisa apoia-se em ensaios teóricos de Susan Sontag, e, em alguns outros como os de Emília Amaral, Solange de Oliveira, Benedito Nunes, Olga de Sá, Eni Orlandi e Jhon Cage. A partir da leitura desses estudiosos, buscamos a consolidação de nosso olhar sobre o significado estético do silêncio.

Nessa perspectiva, procurando entender a manifestação do silêncio na obra de arte, faz-se necessário desvendar como ele assume novas formas de representação e de que maneira pode ser usufruído pelo leitor. Essas buscas remetem aos escopos dessa dissertação, cujo objeto assinala não só a escritura de Clarice Lispector no romance *A Paixão segundo G.H.*, mas também a novidade gerada pelo processo narrativo que se revela ao leitor, via silêncio.

Sob esse prisma teórico-crítico, no capítulo I, – Os expedientes ficcionais do silêncio– o ato de silenciar é abordado como a morte da própria arte, já presente em diversas correntes das vanguardas históricas europeias.

Esse estudo propõe, particularmente, uma reflexão sobre a noção da arte como antiarte e de escritor como antiescritor pelo esvaziamento do objeto da narrativa colocando em pauta o *mostrar* ao invés do *narrar*, privilegiando o monólogo e a introspecção da narradora. Essa introspecção ganha destaque com a busca de sua identidade que oscila entre a transcendência e a imanência, ou seja, pela desumanização ou pela humanização.

GH passou a vida toda em um molde estereotipado de vida, sem a consagradora liberdade ocasionada pela realidade imanente, ou seja, pela realidade humana. A narradora sente medo dessa liberdade que pode desencadear em uma desorganização no seu modelo de vida convencional.

Por isso, ela tenta relatar a experiência em que busca a sua verdade por meio de uma escritura permeada de paradoxos. Ao mesmo tempo que deseja encontrar a sua realidade imanente, sente medo e retorna aos pensamentos que a remetem a sua antiga vida. Percebemos essa instabilidade da narradora, se expressa pelo uso exaustivo de palavras e expressões que se opõem semanticamente.

A busca incessante por sua essência se faz em movimento pendular, ou seja, pelo regresso ao constante passado, para compará-lo com o presente. Esse movimento de vai e volta é repetitivo na obra e se estrutura pela intensa recuperação de imagens e situações que permeiam a consciência fragmentada de GH, fazendo com que ela se apresente ao leitor de uma maneira cindida. Importante notar que a intensa repetição desencadeada por esse movimento pendular fornece à escritura acréscimos de sentido para compor a sua linguagem.

Trata-se aí dos *dramas da forma*, assim nomeado por Benedito Nunes (1988, p. 78). Esses dramas em G.H., revelam o fracasso da narradora em sua tentativa de dar nuances a escritura, organizando o relato e aprimorando sua linguagem. Tem-se uma organização sintagmática com traços que correspondem ao caos interno das introspecções da personagem G. H. Ao se defrontar com a indizibilidade de seu discurso, ou seja, com a inexpressividade da palavra proferida, a narradora percebe que não conseguirá estruturá-lo, para expor o que vivenciou. A paixão da narradora expressa-se na tentativa de dizer/ expressar, com muito esforço e exaustão, a experiência intervalar vivenciada.

E é só o que posso dizer a meu respeito? Ser sincera? Relativamente sou. Não minto para formar verdades falsas. MS usei demais as verdades como pretexto. A verdade como pretexto para mentir? Eu poderia relatar a mim mesma o que me lisonjeasse, e também fazer o relato da sordidez. Mas tenho que tomar cuidado defeitos com verdades. Tenho medo daquilo a que me levaria uma sinceridade: à minha chamada nobreza, que omito, à minha chamada sordidez, que também omito. Quanto mais sincera eu fosse, mais seria levada a me lisonjear tanto com as ocasionais nobrezas como sobretudo com a ocasional sordidez. (PSGH, p. 26)

Daí decorre uma reflexão progressiva que compõe o capítulo II, – Clarice Lispector: a escritura de uma paixão. O conceito de escritura apontado por Barthes remete à reflexão de que ler Clarice Lispector é o tempo inteiro procurar, indagar sobre a produtividade do texto, assumir uma “certa forma de fraturar o mundo” (BARTHES, 2003, p.76). É ter a liberdade e consciência de buscar e produzir sentidos múltiplos e renováveis, que mudam a cada leitura. Seu texto mais íntimo, semelhante a “poiésis” barthesiana, é a incontável busca satisfatória pela escritura.

Em A Paixão segundo G.H., esse exercício instaura-se no ato de dizer o mundo, arraigado no modo enunciativo de uma textualidade. Esse labor escritural, na abordagem de Barthes (2000, p.23), é a própria escritura.

A partir dessas reflexões, talvez seja possível afirmar que a paixão de G.H. é marcada pela solidão da protagonista e pelo fracasso da escritura, decorrente da agônica indizibilidade e falência do signo verbal. Com isso, o aspecto ontológico, apresentado no questionamento da personagem, abrange não só o problema da existência, como também o da própria linguagem.

A tentativa da narradora de mostrar em palavras a experiência vivenciada do dia anterior, é restaurada no fracasso da linguagem, na dificuldade para o dizer, convergindo assim, para o silêncio.

No capítulo III, – Viver não é relatável , – o silêncio assume a forma de representação do irrelato pela impotência da personagem em narrar o sucedido. A visão transtornada da personagem-narradora é inseparável do ato de contá-la assumindo que a vida é experiência de relato senão de recriação pela linguagem. Esse capítulo analisa a intensa luta entre a palavra e o vivido, cujo impasse ameaça a própria narração, arriscada a perder-se na busca insaciável da expressão que seja capaz de engendrar o indizível.

Além disso, o primeiro capítulo apresenta a atuação da obra em estudo no campo das categorias negativas, desmontando não só o sentido dicionarizado das expressões convencionais, como também da própria expectativa de alcançar os sentidos. Sendo assim, pode-se dizer que a escritura remete o leitor

constantemente para o mal-estar das incertezas, dos fragmentos dissociados, da perda do referencial.

Nessa perspectiva, cabe ao terceiro capítulo abarcar a prosa moderna de Clarice Lispector, analisando seu repertório que inclui conceitos como incomunicabilidade, desmontagem, paradoxo, obscuridade, deformações, desconcretização. Em *A Paixão segundo G.H.* esses recursos estão a serviço de uma maior aproximação do objeto, para que ele reviva na linguagem em toda a sua dimensão simbólica, pois quanto mais atrelado ao vivido a palavra estiver, mais intensa é sua significação.

A Paixão segundo G.H., segundo Rosenbaum, “é o preço de atravessar uma sensação de morte” (2009, p.38), pois o mundo empírico é submetido a uma anti-mimesis para melhor atingi-lo, desfazendo-se antigas ligações, desunindo fios que garantiriam a continuidade da experiência, para assim desvelar-se uma verdade imprevista². Nas palavras da personagem escultora G.H., cuja arte associa-se curiosamente ao ato de dar forma ao que é bruto, esse desvelamento implica ter passado pela experiência de desgastar pacientemente a matéria até encontrar a forma imanente do objeto. Pode-se deduzir que há um implícito entrecruzamento entre a escritura de Clarice e a escultura de G.H., nessa mescla de processos revela-se um imbricado encontro de formas estéticas que *falam* em demasia, entretanto, por meio do silêncio.

Diante desses argumentos, pode-se perceber que a narrativa clariceana exige um novo leitor que vai ajudá-la a recriar a sua experiência. Em tal recriação, o questionamento fragmentário da linguagem se faz presente. Nessa circunstância, sua leitura tem como embasamento ensaios críticos que examinam a produção de Clarice Lispector e o silêncio que advém de sua escritura.

Essa discussão é embasada em valorosos estudos dentro dos quais destacamos os realizados por Susan Sontag (1987), que direciona seu trabalho para o conceito da estética em relação à história da obra de arte; Eni Orlandi

² A noção de verdade em Hegel deve ser entendida como “desvelamento”, pois a verdade nunca é um dado, mas o resultado de um processo que ao mesmo tempo a produz e a revela. Esse desvelamento implica, porém, uma releitura- num primeiro momento, o fenômeno é considerado enquanto vivido, enquanto experiência do sujeito (certeza subjetiva). (ROSENBAUM, 2006, p.153)

(2005), que demonstra por meio de suas análises a funcionalidade e inscrição do silêncio no campo discursivo; Benedito Nunes (1988), que coloca em pauta, em sua edição crítica, a força do silêncio escritural de Clarice Lispector, classificando a obra como “um dos textos mais originais da ficção moderna” (1988, p.XXIV); Emília Amaral (2005) que explora o tipo de recepção e receptor que a obra contrói e Solange de Oliveira (1985), que investiga as metáforas norteadoras do processo de criação de GH e os expedientes de alteridade que se projetam em imagem.

Ademais, tem-se como apoio teórico os estudos sobre escritura e silêncio apresentados por Roland Barthes (2000). É importante ratificar, como norteammento de leitura, que compreender o processo da escritura clariceana, por meio das formas de representação assumidas pelo sentido do silêncio é o intento maior dessa investigação literária.

I – Os expedientes ficcionais do silêncio

O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.

Guimarães Rosa

1.1 Da antiarte às acepções do silêncio

Um levantamento abrangente do material crítico já produzido a respeito de **A Paixão segundo G.H.** torna-se praticamente inviável, dada a profícua quantidade de textos que se propõe a investigar essa obra. Com isso, essa pesquisa se direciona para os trabalhos de alguns pesquisadores que, de alguma forma, contribuem para a reflexão sobre a estética do silêncio. Os estudiosos aqui utilizados são: Benedito Nunes, Susan Sontag, Eni Orlandi, Olga de Sá e Emília Amaral, em especial.

O ensaio de Susan Sontag, *A Estética do Silêncio*, norteia o nosso pensar sobre as formas de representação na obra de Clarice Lispector, assinalando que a morte da arte como silêncio, já presente em diversas correntes das vanguardas históricas, revela o profundo conflito que se instala no processo de criação e no direito de existir da arte.

Isso ocorre no início de século XX, quando os movimentos europeus de vanguarda defendiam a atividade do artista como um mito, negando que a arte fosse uma forma de expressão ao relacioná-la à necessidade ou capacidade da mente para a auto-alienação. Diante dessa circunstância, a obra tornou-se um paradigma, suporte de um modelo racionalizável, para o qual uniriam valores alheios aos valores estéticos. (SONTAG, 1987, p. 11).

Nos estudos de Sontag, a relação da arte com a consciência se trava em uma luta entre a honestidade dos impulsos criativos do artista e a materialidade da vida comum, que impede a autenticidade da criação.

Essa produção é influenciada pelo processo de mediação, muitas vezes composto por palavras que não a traduzem fidedignamente, fazendo com que a arte se torne inimiga de sua própria criação, pois nega a sua concretude. Vários elementos constituintes desse processo mediador interferem em sua essência como caracterizadores externos de vivências humanas. Dessa maneira, o fazer artístico passa a ser considerado algo a ser superado. Um novo elemento ingressa na obra de arte individual e torna-se parte constitutiva dela: o apelo à abolição da própria arte. Nesse apelo à eliminação, a arte deve tender à antiarte, à eliminação do tema, do objeto, da imagem, para substituir a intenção pelo acaso na busca do silêncio. (SONTAG, 1987, p. 12-13).

Ao se perseguir o silêncio, pode-se deparar com variadas significações inerentes a essa palavra dentro de contextos múltiplos. Comumente, esse signo lexical assume uma forma equivalente ao “estado de quem se cala ou se abstém de falar” (HOUAISS, 2009, p.1743). De acordo com esse dicionarista, trata-se de privação voluntária ou induzida da expressão, ou de atos como publicar, escrever, pronunciar qualquer palavra ou som, sendo assim, uma impossibilidade da manifestação dos próprios pensamentos.

Dando um salto para a literatura contemporânea, em especial para Clarice Lispector, o mal-estar ocasionado no leitor, resultante da quebra de expectativa de se alcançar os sentidos no texto faz com que ele perca o referencial do objeto de leitura e remete a ideia de Lispector como anti-escritora e de sua arte como anti-arte. Em *A Paixão segundo G.H.*, segundo De Oliveira (1985), a obra segue a tradição do romance moderno, tendo como elemento característico o esvaziamento no objeto da narrativa, desprivilegiando os fatos ou enredo construídos por meio do monólogo da narradora.

Interessante notar que esse monólogo delineia o romance em questão, demonstrando a profunda meditação de GH sobre sua existência, levando em conta uma análise de seus próprios valores em relação ao seu passado.

Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. (PSGH, p.9)

Mas para isso, ela se apropria de um dos componentes mais importantes da literatura contemporânea que é o encontro e a identificação com o outro. Isso ocorre porque a narradora estabelece uma conexão com seu público leitor para que a obra tenha condições de existir e alcançar o silêncio de sua escritura que é voltada para uma leitura que independe de intelectualidade, pois é mais necessário senti-la do que compreendê-la, segundo Amaral (2005). Ela finge a presença de um leitor para que consiga dar forma a sua criação artística.

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. Oh, pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto, preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar o teu rosto e teus olhos e tua boca. (PSGH, p.16)

Esse leitor, que ela não consegue visualizar, a acompanha por toda a sua trajetória participando de sua dificuldade no processo de criação. Dificuldade essa que a faz adiar o momento de começar a falar, de começar a dizer, com o intuito de estruturar a sua linguagem.

Estou adiando. Sei que tudo o que estou falando é sobre adiar – adiar o momento em que terei que começar a dizer, sabendo que nada mais me resta a dizer. Estou adiando o meu silêncio. A vida toda adiei o silêncio? Mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar. (PSGH, p. 20)

GH adia o seu momento de começar a dizer e deixa esse interlocutor, que se desdobra na imagem de leitor, perdido, desestruturado, pois o seu discurso se realiza em movimento pendular e espirado. A todo momento, o movimento desloca-se para o passado e o presente, fazendo com que esse procedimento lhe acrescente sentido e entendimento a sua experiência, segundo Amaral (2005).

A partir desse argumento, talvez seja possível perceber que a estética do silêncio, na obra, se compõe pelo grande esforço da narradora em construir esse silêncio por meio de uma escritura que se utiliza de uma linguagem avessa às palavras.

Nessa perspectiva, a narradora consegue relatar toda a sua experiência de vida, utilizando-se de uma linguagem que não a deformasse, que fosse amalgamada pelo sentir e não pelo informar. Assim, podemos perceber que esse silêncio inscrito no ato de narrar da personagem faz com que o leitor perceba o seu alto poder expressivo.

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso! Mas é preciso também não ter medo do ridículo, eu sempre preferi o menos ao mais por medo também do ridículo: é que há também o dilaceramento do pudor. Adio a hora de me falar. Por medo? E porque não tenho uma palavra a dizer. Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma será a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez. (PSGH, p. 18)

No âmbito musical, Jhon Cage ³(apud Sontag, 1987) relata que o silêncio não existe, pois sempre há algo acontecendo e provocando um som. Segundo ele, o silêncio costuma ser compreendido como falta ou ausência de som, sendo representado por pausas. A essas pausas são conferidos valores – durações –correspondentes aos valores das notas. Alguns livros de teoria musical se referem a valores “positivos” para as notas representantes dos sons e valores “negativos” para as pausas representantes da falta de som. Mas o que se observa na prática não é a ausência de uma presença, mas a presença de uma ausência, ou seja, uma ausência que pode ser ouvida, que produz significações.

³ John Milton Cage (1912- 1992) nasceu em [Los Angeles, Califórnia](#) e revelou-se um investigador incansável. Sua matéria prima é o óbvio, o cotidiano – tudo o que já existe mas que passa despercebido ao sentimento geral – eleva o barulho-ruído ao status de música, fazendo o mesmo com o silêncio. Busca novas estruturas musicais, até descobrir que não precisava delas. Definido por Augusto de Campos como musico-poeta-pintor. Cage é o compositor da famosa peça 4'33", pela qual ficou célebre. Foi um dos primeiros a escrever sobre o que ele chamava de música de acaso (o que outros decidiram rotular de [música aleatória](#)) - música em que alguns elementos eram deixados ao acaso, usava [processos aleatórios](#), tal como Cage o fez no plano poético. Também ficou conhecido pelo uso não convencional de instrumentos e pelo seu pioneirismo na [música eletrônica](#). Influenciou muitos artistas de todo o mundo e integrou o movimento [Fluxus](#), que abrigava artistas plásticos e músicos. (disponível no link: < http://pt.wikipedia.org/wiki/John_Cage (consulta realizada em 01/10/2011))

O intérprete não pára de fazer música durante a pausa: ele a vive, a integra em seu discurso musical, assim como o orador integra as pausas, as pontuações e as respirações em seu discurso – Na partitura, a pausa pode indicar uma articulação no fraseado, uma respiração, uma interrupção, uma ligação, uma separação; pode indicar o tempo necessário para o acúmulo de energia antes de um som vigoroso ou o tempo necessário para que um som vigoroso perca seu vigor; numa escrita polifônica, a pausa pode indicar que uma das vozes (melodias) não está cantando mas está ali, presente, à espera (espera essa que se faz ver-ouvir). (CAGE, 1960, apud Sontag, 1987, p.17)

O compositor conta com o fato de que o músico – ao menos o músico experiente – saberá interpretar essas pausas, dando-lhes corpo e vida. Mesmo onde não há, ou não se esperaria que houvesse som, há gesto. No *tacet*⁴, no calar, mostra-se o silêncio performativo: um silêncio que é gesto, que é corpo. Jhon Cage (apud Sontag, 1987) descreve que mesmo num cubículo silencioso, ainda se ouve dois sons: a batida de seu coração e o fluxo do sangue em suas têmporas. Da mesma forma, não existe o espaço vazio. Na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para alguma coisa que está vazia ainda é olhar, é preencher a visão.

Assim, o que é silenciado encontra um meio de significar, pois “o antes”, o estado anterior não é o nada, mas ainda o silêncio enquanto horizonte de sentidos. O silêncio é contínuo e há sempre ainda sentidos a dizer. (ORLANDI, 2005, p. 73).

Nas artes plásticas, a pintura dos artistas considerados alienados se sustenta, quase sempre, sob a condição de ser carregada e de não deixar subsistir o vazio. Portanto, em **A Paixão segundo G.H.** as lacunas da narrativa são engenhosamente construídas por um eu-poético que, ao se esconder, exhibe-se gestualmente em linguagem performatizada pelo silêncio, como sensação.

Todavia, os blocos precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com vazio, compondo-se consigo, tudo se mantém sobre a terra e no ar, e

4 *Tacet* é uma palavra provinda do latim que possui a significação de “está em silêncio”. Na linguagem musical, indica um período em que um instrumento fica em silêncio enquanto aguarda o próximo movimento. (disponível no link: <http://en.wikipedia.org/wiki/Tacet> /consulta realizada em 02/10/2011)

conserva o vazio, se conserva no vazio, conservando-se a si mesmo. Uma tela pode ser inteiramente preenchida, a ponto de que mesmo o ar não passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos. (DELEUZE, 1991, p.63)

Segundo De Oliveira (2005), essas lacunas, o vazio, o nada, inexpressivo, neutro em A Paixão segundo GH, fazem parte do objetivo da narradora em atingir a imanência humana, ocupar o espaço vazio de sua vida deixando-se livre para vivenciar os sentimentos e comportamentos humanos, fazendo com que as situações de envolvimento e sentimentos como a esperança não fossem mais adiados.

Já que tenho que salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que finalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho da visão de meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada (...) que eu tenha a coragem de resistir à tentação de inventar uma forma. (PSGH, p. 13)

Foi então que, entrando em conflito com a sua antiga realidade, GH aceita vivenciar a imanência de perceber o mundo com sentidos humanos. Ela se sente preparada para ter contato direto com a realidade sem precisar mascarar a sua imagem, sem precisar entendê-la, pois ao fazer isso, ela corre o risco de deformá-la. Ela sonha desregrar o sistema em que vive, desorganizar-se, aceitar a realidade e encontrar a sua redenção no processo de imanência, pois isso lhe dá o gosto da vida.

1.2 Da transcendência ao silêncio

Em sua intensa busca interior pela sua verdadeira identidade, GH mergulha em reflexões sobre a sua falta de habilidade em vincular-se em relacionamentos e

vai descobrindo a rejeição que sempre sentiu pelo outro e pelos sentimentos que podiam fazê-la perder-se de si mesma.

Em sua angústia reflexiva, GH oscila entre a imanência e transcendência, pois em toda a sua trajetória, a personagem viveu sob os moldes da transcendência, não se deixando ser livre para vivenciar os sentimentos e comportamentos humanos, fazendo com que as situações de envolvimento e sentimentos como a esperança fossem adiados.

Isso ocorre porque a narradora afirma vivenciar o estado de transcendência, ultrapassando o mundo ao seu redor sem entrar em contato com aquilo que se vivencia humanamente.

Estava habituada somente a transcender. Esperança para mim era adiamento. Eu nunca havia deixado minha alma livre, e me havia organizado depressa em pessoa porque é arriscado demais perder-se a forma. Mas agora vejo o que 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. (PSGH, p. 146)

A desorganização temida pela personagem está envolvida na experiência humana de deixar-se viver, deixar-se passar por uma situação que não está sob o seu controle. Ela afirma que a sua pouca fé faz com que transcenda para o futuro tudo o que poderia vivenciar em seu presente.

Segundo GH, Deus pertence ao plano transcendentável, pois se encontra em um nível elevado, de plenitude. A narradora acredita que transcender é uma experiência que não faz parte desse mundo, trata-se de algo divino e não cabe a ela vivenciar, portanto aceita a sua condição humana.

Só se sabemos muito pouco de deus é porque precisamos pouco: só temos de deus o que cabe em nós. A nostalgia não é de deus que nos falta, é a nostalgia de nós mesmos que somos bastante, sentimos falta de nossa grandeza impossível- minha atualidade inalcançável é o meu paraíso perdido. (PSGH, p.150)

De acordo com De Oliveira (1985), GH chega à conclusão de que a imanência se identifica com a condição humana e que, ao aceitar uma, ela, concomitantemente, estará aceitando a outra. Sendo assim, o seu grande desafio se constitui pela tentativa de uni-las e aceitá-las como filosofia de vida. Conseguindo tal proeza, experimentará a sua paixão.

Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-las como possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo. (PSGH, p. 175)

Paixão essa que ocorreu pela primeira vez em que ela ouviu a sua mudez, pois entrou em contato com seu silêncio interior, com a sua essência. Foi a primeira vez que sentiu a experiência intensa de humanizar-se e não tentou compreender a mesma, como antes fazia.

O conflito existencial da personagem só foi ocasionado porque a mesma se deixou sentir o vivenciado, ou seja, ouvir o seu silêncio. Esse conflito existencial, que é um desdobramento de sua paixão, é representado pelos problemas pessoais de GH e pela angústia de entrar em contato com essa realidade última, nunca antes experimentada.

Não. Sei que ainda não estou sentindo livremente, que de novo penso porque tenho por objetivo achar- e que por segurança chamarei de achar o momento em que encontrar um meio de saída. Por que não tenho coragem apenas achar um meio de entrada? Oh, sei que entrei, sim. Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada. E nunca antes eu havia me deixado levar, a menos que soubesse para o quê. Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem (...). (PSGH, p. 10)

Para vivenciar essa realidade, GH mergulha na introspecção de sua linguagem, fazendo com que sua experiência se aproxime do silêncio material da vida, aquele no que a palavra a aproxima, mas também a separa de sua escritura, ocasionando um silêncio entre o que se vivenciou com o que se quer dizer. Nessa perspectiva, ela sempre se vê posicionada entre a imanência e a transcendência, entre a sua realidade e aquela que se quer aproximar, segundo Amaral (2005).

1.3 Os pólos de uma escritura silenciosa

A narradora atribui como o próprio sentido da vida a falta de sentido, tudo o que proporciona a contrariedade semântica permeada em sua narração. Esse pensamento dialético vai se harmonizar com a sua angústia em conciliar a imanência humana à transcendência divina. Percebemos na obra o uso de palavras e expressões de sentido antitético. Um exemplo disso são as que determinam a ideia de contrariedade proposta pela escritura entre a sua antiga realidade e aquela que se quer alcançar.

Podemos perceber esse exemplo no momento em que GH fala sobre a perda de suas antigas concepções estéticas, até porque ela deseja perder aquela antiga visão sistematizadora humana, para entrar em contato com a sua realidade imanente, segundo De Oliveira (1985).

Terei enfim perdido todo um sistema de bom gosto? Mas será este o meu ganho único? Quanto eu devia ter vivido presa para sentir-me agora mais livre somente por não recear mais a falta de estética... Ainda não pressinto o que mais terei ganho. Aos poucos, quem sabe, irei percebendo. Por enquanto o primeiro prazer tímido que estou tendo é o de constatar que perdi o medo do feio. Essa perda é de uma tal bondade. É uma doçura. (PSGH, 2009, p. 19)

A originalidade de sua escritura é amalgamada por várias palavras-chave que ocasionam uma alteração de sentido em todo o tecido textual, criando um

sistema semântico diferenciado, novo. Segundo De Oliveira (1985), o subsistema semântico da obra se relaciona em dois pólos: o negativo e o positivo.

O positivo está associado à realidade que GH agora quer adotar, o novo; já o pólo negativo se formula pelo conjunto de palavras que representa a personalidade antiga de GH, aquela da qual a personagem quer se desfazer. “Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo do que não entendo”, (PSGH, p. 11.)

Para entender o mundo da narradora é importante entender o enigma que traz essas expressões-chave, tais como: coragem- perdida, medo- novo, que possuem um sentido irregular quando lançadas no texto. Sendo assim, GH trava uma batalha com a sua própria linguagem para atingir a realidade desejada.

Todavia, para isso, deixa em seu discurso uma contrariedade de expressões e pensamentos na qual é possível identificar lacunas ou espaços a serem preenchidos pela própria linguagem. Sendo assim, G.H proporciona a construção significativa do silêncio possibilitando a intervenção reflexiva dos leitores acerca desse subsistema semântico.

Segundo De Oliveira (1985), um dos pólos positivos pertencentes à semântica do texto se destaca no momento em que GH entra no quarto da empregada e percebe que havia ficado mais cega do que antes, ou seja, que se encontrava mais confusa do que quando vivenciava a sua antiga filosofia de vida. Ela, ao tomar o seu café em seu apartamento, como faz todos os dias, dirige-se ao quarto da empregada, que acabara de deixar o emprego.

Lá, vê subitamente uma barata, saindo de um armário. Este evento provoca-lhe uma náusea impressionante, mas, ao mesmo tempo, é o motivador de uma longa e difícil avaliação de sua própria existência. Interessante constatar que, ao entrar no quarto da empregada, entrou em contato coma a vida, com uma verdade íntegra da realidade.

Percebi então que estava irritada. O quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda estivesse até agora permanecido o

som do riscar do carvão seco na cal seca. O som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria de seu silêncio. Carvão e unha se juntando, carvão e unha, tranquila e compacta raiva daquela mulher que era a representante de um silêncio como se representasse um país estrangeiro(...). (PSGH, p.42)

O sentimento de incômodo ocasionado em GH é justamente aquele que irá impulsioná-la a resistir à experiência de conhecer aquela realidade e ir em busca do desconhecido, aceitar ser levada por uma situação que não estava programada. A imagem do silêncio atordoante impregnado no quarto da empregada se configura por meio de uma não- aceitação ao seu estilo de vida. O quarto era um país estrangeiro desconhecido dentro da casa da narradora. Ele era marcado pelas impressões do real, daquilo que possui vida, do imanente.

De acordo com De Oliveira (1985), as expressões que assumem uma conotação negativa no contexto, muitas vezes expressam algo que a narradora gostaria de realizar ou de vivenciar. Por conta desse incômodo e raiva, é possível identificar na personagem o seu desejo pela vida. Um exemplo disso é o da palavra desorganização, que possui o prefixo de negação *des* que conota a ausência ou falta de esperança. Esperança tal que desnor-teia a visão do que se que alcançar: a realidade.

Por que é que ver é uma tal desorganização?

E uma desilusão de quê? Se, sem ao menos sentir, eu mal devia estar tolerando minha organização apenas construída? Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema. No entanto deveria dizer assim: ele está feliz porque finalmente foi desiludido. O que eu era antes não me era bom. Mas era desse não-bom que eu havia organizado o melhor: a esperança. De meu próprio mal eu havia criado um bem futuro. O medo agora é que meu novo modo não faça sentido? Mas por que não me deixo guiar pelo que for acontecendo? Terei que correr o sagrado risco do acaso. E substituirei o destino pela probabilidade. (PSGH, 2009, p.11)

O valor atribuído à palavra morte, que se faz presente no relato da narradora, dialeticamente, assume um caráter de vida, pois está ligado ao fato de destruir o seu antigo eu, a sua antiga essência que causa conflito com aquela que se

quer obter. Sendo assim, GH se encontra dividida em dois mundos e, para passar de um para o outro, é preciso renunciar a uma visão ou a uma filosofia de vida.

A passagem estreita fora pela barata difícil, e eu me havia esgueirado com nojo através daquele corpo de cascas e lama. E terminara, também eu toda imunda, por desembocar através dela pelo meu passado que era o meu contínuo presente e o meu futuro contínuo.(...) Minha vida fora tão contínua quanto a morte. A vida é tão contínua que nós a dividimos em etapas, e uma delas chamamos de morte. Eu sempre estivera em vida, pouco importa que não eu propriamente dita, não isso a que convencionarei chamar de eu. (PSGH, p. 64)

Renunciando a uma antiga filosofia de vida, G.H se despersonaliza, pois perde tudo o que se quer perder de si mesma e de alcançar maior objetivação de sua essência. Interessante notar que, muitas vezes, os pólos negativos e positivos podem assumir um sentido oposto como ocorreu acima. Despersonalizada, GH busca dar sentido a sua experiência epifânica com uma barata, construindo, à duras penas, o relato que a torna humana. Importante ressaltar que o objeto desta pesquisa não se delimita na investigação do processo de epifania inserido na obra estudada.

Esse processo é citado em nossos estudos para contemplar, segundo Olga de Sá (2000), que a personagem passa por um momento de revelação excepcional, revirando a sua própria existência em reflexões sobre o belo, o feio e a náusea.

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, com um esforço tão atento que não se sente dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é o modo como sou mais facilmente visível aos olhos dos outros e como terminou sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. (PSGH, p.174)

Percebemos que a narradora vai se definindo pelo viés negativo, pois nega a sua própria existência, como se os fatos ocorridos com ela fossem vivenciados por

uma terceira pessoa. Ela renuncia as particularidades de sua existência como renuncia a sua própria individualidade, como renuncia o seu próprio nome. Essa auto definição pelo viés negativo, determina a despersonalização da personagem transparecendo a imagem de uma figura imprecisa, que se define pela ausência de si mesma, por aquilo que não é.

Sendo assim, o silêncio inscrito entre as palavras de sentido positivos e negativos acarretam uma representação da cisão ou fragmentação da narradora entre os dois mundos que a cercam.

1.4 O “horizonte de sentidos” no silêncio literário

Tomar o silêncio como objeto de reflexão e colocá-lo na relação do dizível e do indizível é estar exposto aos seus efeitos: o desafio de orientar-se entre o dizer e o não dizer. Sobre essa questão, é relevante compreender que há um modo de estar em silêncio, de certa maneira, as próprias palavras deixam escapar um silêncio carregado de significação. Segundo Orlandi:

Há silêncio nas palavras, pois o estudo do silenciamento nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente diferente do que se tem do estudo sobre “implícito”. Vale lembrar que a significação implícita, segundo O. Ducrot (1972), aparece- e algumas vezes se dá- como sobreposta a uma outra significação. Isso se explica, pois o sentido do silêncio não é algo juntado, como um mosaico adicionado pela intenção do interlocutor: há um sentido no silêncio. (2005, p.12)

O funcionamento da linguagem literária se propaga por aquilo que não se diz, pois essa mudez é caracterizada por ter muito a se dizer. Tal incompletude da linguagem é o que a preenche, pois permite a interferência de seus vários possíveis sentidos. Para Orlandi (2005, p. 13), nem um sujeito tão visível, nem um sentido tão certo, eis o que nos fica à mão quando aprofundamos a compreensão do modo de significar do silêncio.

Isso ocorre, principalmente, porque existe uma movimentação do sentido, pois ele não se fixa em lugar determinado. Em **A Paixão segundo G.H.** é possível perceber a circulação de sentidos atribuídos por uma linguagem poética permeada de espaços a serem preenchidos que proporcionam esse deslocamento do sujeito e de suas interferências semânticas.

Isso se faz porque a narração vai se fazendo por adiamento, pois se movimenta entre a vida humanizada, regada de esclarecimentos e a vida desorientada, muda. Esse movimento de pêndulo da narrativa traz a imagem de confronto entre a cegueira e a visão. Visão que lhe é concedida pelo outro, por olhares de Janair e da barata.

A nitidez da revelação de sua condição humana é tão intensa que chega a cegá-la, segundo Amaral (2005). GH encontra um desenho feito na parede no quarto da empregada, feito pela mesma e percebe a maneira como era vista pelos olhos dessa mulher. Ela se reconhece neste desenho feito por com um pedaço de carvão.

E as medidas, as medidas ainda eram as mesmas, eu senti que eram, eu sabia que nunca passara daquela mulher na parede, eu era ela. E estava toda conservada, longo e frutuoso caminho. Minha tensão de súbito quebrou-se como ruído que se interrompe. (PSGH, p. 63)

A partir da focalização do olhar para algo externo a si mesma, GH se reencontra fazendo com que a sua identificação com o outro se faça por um movimento muito importante na obra: o olhar de fora, representado pela imagem do outro, para o olhar de dentro, representado pela matéria viva, pela imanência humana. GH sai de sua exterioridade vazia para chegar a uma realidade em estado bruto. A travessia da narradora se faz de maneira inversa, pois para recuperar a sua essência é preciso ter a força infernal que consagra a perda de personalidade, de identidade.

(...) sem querer mais me impedir, fascinada pela certeza do imã que me atraía, eu recuava dentro de mim até a parede onde eu me incrustava no desenho da mulher. Eu recuava até a medula de meus

ossos, meu último reduto. Onde, na parede, eu estava tão nua que não fazia sombra. (PSGH, p. 63)

Segundo Amaral (2005), o adiamento do texto se faz pela intensa repetição do que se vivenciou, em um retorno que nunca é exatamente o mesmo. O texto se formula em progressão, em escalas, as frases que finalizam cada capítulo iniciam o posterior acrescentando-lhe um sentido novo.

As coisas sabem tanto as coisas que a isto... a isto chamarei de perdão, se eu quiser me salvar no plano humano. É o perdão em si. Perdão é um atributo da matéria viva.
Perdão é um atributo da matéria viva. (PSGH, p. 65-66)

Diante do expediente da repetição, percebemos a dificuldade de GH em exprimir-se, em revelar-se. Por isso, por meio desse recurso, ela reproduz o vivenciado pela intensidade de repetições que vão oferecendo ao texto outros sentidos.

Operador responsável pelas transformações profundas do discurso, a repetição encena de forma mais forte e mais enérgica, conforme pretendiam os antigos retóricos, a complexa subjetividade passional que se inscreve em PSGH. Visando mais reproduzir que exprimir o sujeito passional, atualiza o que mais caracteriza semanticamente o lexema paixão nas suas várias acepções: a intensidade. Só ela é capaz de reproduzir a experiência vivida. E, de fato, a preponderância da repetição, nas suas múltiplas formas, dá conta desse traço aspetual, de sua realização dependendo o estatuto a ser conferido ao discurso, ao qual imprime uma outra lógica. (AMARAL, 2005, p. 159)

Dentro dessa perspectiva, também podemos incluir os travessões na última página demonstrando não a finalização do livro, mas a possibilidade de retornar ao começo, consagrando essa volta como um avanço na narrativa. “ _ _ _ _ _
estou procurando, estou procurando. [...]”

E então adoro.” _ _ _ _ _ (Lispector, p. 9- 179)

Nesse contexto, o movimento pendular da narrativa, o de ir ao passado e voltar para o futuro, aproxima o pensamento e a paixão, o eu e o outro ocasionando um processo de transformação na obra. Isso ocorre, pois a linguagem antes vista como transcendente, transforma-se em imanente e o indizível vai se tornando dizível pela forma.

GH percebe que precisa menos se exprimir em relação a si e em relação ao outro do que se transformando em imagem de alteridade dele, tomando o seu lugar e, muitas vezes, anulando-o. Porém, a escritura fracassa na tentativa de criar uma linguagem que transcende a ponto de tocar o inexpressivo, de ascender a um silêncio que revele a totalidade de seu ser, segundo Amaral (2005).

“Nesse movimento, a linguagem que se perde para poder se encontrar na obra envolve o próprio objetivo da narrativa, abrangendo o problema da existência o da expressão e da comunicação” (NUNES, 1988, p.67). Essa linguagem torna-se, portanto, material e objeto da ficção em que a literatura volta-se sobre si mesma, de modo que a ação narrada é a própria situação problemática das personagens em busca de si mesmas.

A negação da linguagem, assim como a destituição da mesma, transforma-se em uma espécie de personagem. Daí o que Benedito Nunes chama de “estilo dominado pela assombração do silêncio”. (1988, p.120)

Segundo Amaral (2005, p. 87), as categorias negativas presentes no texto clariciano, destroem a expectativa de alcançar os sentidos, frustrando o desejo de consolo e remetendo o leitor para o mal-estar das incertezas, dos fragmentos dissociados, da perda referencial, da falta de enredo. Essa perspectiva nos recoloca a ideia de Clarice como antiescritora– e de sua arte como antiarte – , como já foi analisado anteriormente.

Diante disso, pode-se afirmar que, em *Lispector*, é “como se em vez de escrever, ela descrevesse, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o “aquilo”, o inexpressado”. (NUNES, 1988, p.74-5). Esse efeito de linguagem é inerente à **A Paixão segundo G.H.**, pois a obra visa à posse do ser, à posse da identidade genuína da personagem, em que o inexpressivo

é tratado como a verdadeira expressão com a essência do ser, estabelecendo conexões com seus sentimentos e suas experiências.

Desta forma, a metamorfose interna da personagem é também a da narrativa em busca do silêncio e do inexpressivo. A partir de sua procura pelo entendimento de sua organização interior, ela apresenta um questionamento que abrange não só o problema da existência, como também o da própria linguagem e das suas formas de representação.

II- Clarice Lispector: a escritura de uma paixão

*“Antes de mais nada, pinto pintura.
E antes de mais nada te escrevo dura escritura.”*

Clarice Lispector

Este capítulo centraliza-se em uma das formas de representação do silêncio que é baseada nas maneiras como G.H. constrói o seu texto, suas escolhas e intencionalidades do “fracasso estético”.

Dentro dessa perspectiva, o objetivo principal é mostrar a escritura como forma performática de expressão de G.H. que ouve a sua própria mudez e aceita-a como possível linguagem, associada a sua paixão.

2.1 Dando forma à escritura silenciosa

Barthes (2000, p.65) esclarece que toda escritura é uma escrita, mas que nem toda escrita é uma escritura, pois a escritura assume as várias formas de representação da linguagem. Importante ressaltar que a escritura, como afirma Barthes, não é uma função da linguagem tal como é o lírico, o épico e o dramático.

Outro ponto de atrito é a própria concepção da linguagem e seu uso. A escritura não é uma função da linguagem; ela é, justamente, desfuncionalização da linguagem. Ela explora não as riquezas infinitas de uma língua, mas seus pontos de resistência; ela força a língua a significar o que está além de suas possibilidades, além de suas funções. (BARTHES, 2000, p.42)

Partindo desse princípio, Barthes define a escritura como a relação que escritor tem com a sociedade, a maneira como expressa a sua reflexão em seu discurso. Além disso, a escritura não tem responsabilidade com a comunicação, pois é amalgamada pela ficção, sendo assim, ela passa a impressão de que vai

dizer algo, mas na verdade está extremamente voltada para ela mesma, por isso ela remete o leitor ao incômodo da ambiguidade.

Escrever é praticar uma linguagem indireta, cuja ambição não é de fim, mas de fato. A escritura é constituída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma. Escrever é um ato intransitivo. Assim sendo, a escritura inaugura uma ambiguidade, pois mesmo quando ela afirma, não faz mais do que interrogar. Sua verdade não é mais que uma adequação a um referente exterior, mas o fruto de sua própria organização, resposta provisória da linguagem e uma pergunta sempre aberta. (BARTHES, 2000, p.33)

Em **A Paixão segundo G.H.**, é possível notar que a narradora reverte o seu relato em uma busca incessante pela forma escritural de sua linguagem, que não se delineia pela expressão ou conhecimento, mas se inscreve no sentir, viver e experimentar. A partir disso, entendemos que essa linguagem se configura no silêncio de sua escritura, o qual também se faz perceptível no momento em que GH tenta traduzir a experiência em palavras daquilo que não é vivível nem dizível pelo ser humano, segundo Amaral (2005). Sendo assim, a sua grande luta interna é a de tentar dar forma às suas experiências.

Quem sabe nada existiu! Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada. A vida humanizada. Eu havia humanizado demais a vida, mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? Ou dou uma forma ao nada, e este será o meu modo de integrar a minha própria desintegração? (PSGH, 2009, p. 12).

A narradora associa o ato da escritura com o ato de desumanizar-se pela desintegração do eu GH e, conseqüentemente, o da linguagem. Linguagem essa que é amalgamada por uma experiência atordoante com o inseto, o que acarreta a sua indizibilidade. Por isso, mais forte que a fala dentro dessa escritura é o seu

silêncio, pois reviver essa experiência apaixonante requer uma linguagem que não a altere, como analisamos anteriormente.

Portanto, é preciso despersonalizar-se, despir-se das máscaras habituais, tirar de si todas as características individuais e se desfazer das camadas de sua identidade para encontrar o verdadeiro sentido de sua existência e do ser.

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, com um esforço tão atento que não se sente dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, 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 o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. (PSGH, p. 174)

Segundo Gotlib (2002, p. 174), os momentos de tensão amarram a teia dessas circunstâncias ocasionais em que a personagem se sente atraída. Entre o querer e o não querer, o ir e o vir, não se encontra uma saída. Não há como escapar da teia de sedução armada pelo outro, que se projeta na imagem da barata, de Janair, do ex-amante e do filho abortado: “a barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam.” (PSGH, p. 40)

Essa sedução a leva a traçar um caminho de volta para resgatar a identidade última em direção à palavra como coisa viva. Mas para isso é importante entendermos o processo de identificação entre a personagem e o outro que se fez pelo encontro com Janair e a barata, pois foi a partir dele que a narradora meditou sobre as experiências de relacionamento que recusou durante a sua vida, tais como, as que envolviam a maternidade e a do último amante renegado.

Ela se reconheceu na própria barata esmagada, pois a massa que sai de dentro do inseto a elucida sobre o embrião rejeitado, a rejeição do filho. A partir disso, acaba enxergando na barata a sua própria imagem, o que a leva a questionar sobre as suas atitudes e sentimentos.

Mãe, eu só fiz querer matar, mas olha só o que eu quebrei: quebrei um invólucro! Matar também é proibido porque se quebra um invólucro duro, e fica-se com a vida pastosa. De dentro do invólucro está saindo um coração grosso e branco (...) (PSGH, p.93)

Esse procedimento de encontro consigo mesma por meio da imagem da barata a aproximou de uma realidade que havia sido renegada pela narradora. Por meio desse processo, GH, sente-se renascer, pois despe-se de sua identidade, e consegue entender que a sua evolução se deu de maneira inversa, pois para encontrar-se e despir-se de sua roupagens e máscaras ela assistiu ao seu desnudamento, transformando-se de crisálida à larva.

Despindo de sua identidade, ‘as roupas de múmia’, adquire, ao renascer, atributos de barata. Como ela, inicia a vida sob a forma de larva. Só que inverte a evolução natural da ordem biológica: em vez de passar de larva a crisálida, e daí a borboleta, passa de crisálida a larva. Não se transforma em borboleta, símbolo convencional da beleza, mas na barata, imagem de uma realidade infinitamente mais complexa, para a qual juízos de valor são difíceis de formular. (DE OLIVEIRA, 1985, p. 51)

Para reconhecer-se, GH se identifica com a barata estabelecendo uma relação de contiguidade que existe com a mesma, fazendo-a refletir que ao colocar a massa da barata na boca estaria provando de seu próprio cerne.

Eu estava comendo a mim mesma (...) 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. (PSGH, 2009, p. 64)

Dentro dessa perspectiva, a personagem vai se desfazendo de suas cascas, assim como a barata o faz. Esse processo, segundo Gotlib (2002, p.175) é de desvencilhamento do convencional para chegar ao original, dando ênfase a tudo que é feio, difícil e imundo.

E isso me parecia o inferno, essa destruição de camadas arqueológicas humanas. Arqueológicas porque o mundo não me tinha mais sentido humano. E sem essa humanização e sentimento do mundo eu me apavoro. Sem um grito olhei a barata. Vista de perto a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas jóias. (...) eu, porém, não queria a parte que me coubera. Atrás da superfície das cascas – aquelas joias embaraçadas andavam de rojo? Eu me sentia imunda como a bíblia fala dos imundos. Por que foi que a bíblia se ocupou tantos dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? (...) E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo. (PSGH, 2009, p. 70)

Gotlib (2002, p.175), ainda ressalta que a obra é envolvente justamente por esse mal-estar em unir o bom ao ruim, o belo ao feio, travando uma ideia de luta entre a vida e a morte. G.H. contraria as palavras para fornecê-las a total leveza de sua linguagem permeada pelo seu silêncio existencial. Para encontrar esse silêncio, ocorre o assassinato, o mais profundo, que é o da cruel liberdade, secreta e sem culpa, o limite da escritura: “O inferno é o meu máximo. Aí já não é mais amor, é mais que amor: é paixão.” (PSGH, 2009, p. 81)

A narrativa de G.H é permeada de paixão e, por conseguinte, de *pathos*. Segundo Barthes, (2003, p.245), o discurso apaixonado ou a pessoa apaixonada é aquela que corresponde à ideia de que está ou vai ficar louco. Daí, G.H. converte a sua agonia existencial em linguagem.

O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose em claridade. Não a claridade que nasce de um desejo, de beleza e moralismo, como antes mesmo eu me propunha; mas a claridade natural do que existe, e é essa claridade natural o que me aterroriza. Embora eu saiba que o horror- o horror sou eu diante das coisas. (PSGH, 2009, p. 17)

A grande paixão de G.H. reside na situação de horror em percorrer essa trajetória que vai em busca da forma. A partir disso, ela consegue transformar o seu horror em claridade, ou seja, transformar a sua paixão, em linguagem.

2.2 Alteridade como forma de expressão

Ao transformar o seu *pathos* existencial em linguagem, a narradora se utiliza de recursos de alteridade; na medida em que, por si mesma, ela não consegue ter a visão de sua existência. Sendo assim, alguns elementos fornecidos pelo texto servem como ferramentas reflexivas para que a protagonista tenha plena consciência de sua condição em relação ao mundo que a cerca. A partir dessa perspectiva, a escritura da obra dependerá da vivência ou interferência do outro para conduzir à verdade ou essência da personagem.

Segundo Olga de Sá (2000, p. 214), não temos mais protagonista, mas somente uma sigla, um G.H., um quarto como espaço e uma barata como ponto de partida para uma longa introspecção. O livro não traz diálogos, apenas um interlocutor imaginário que sustenta a possibilidade narrativa.

Há um gesto dialogal que é dirigido a um *tu* localizado na narrativa como proposta de um novo pacto com o leitor, que colabora ativamente para a construção do texto. Ademais, Clarice faz uso de sua voz de autora para esclarecer que o processo de aproximação com o leitor seja entendido como uma conexão com a própria existência de G.H..

“A possíveis leitores

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

Por isso, segundo Amaral (2005, p.102), G.H. busca na imagem do leitor uma alteridade em que se possa refletir, que de algum modo seja capaz de espelhar-se. Ela insiste na construção de um *eu* que necessita se converter em alteridades para se expressar e se auto- perceber.

Além do leitor, nota-se que, por meio de uma fotografia, G.H. consegue se projetar genuinamente na imagem enxergando-se de maneira incomum. Interessante observar que, por meio de elementos externos, a protagonista atinge uma percepção íntegra de sua existência. Esse processo de percepção é o que desencadeia o movimento mais importante da obra: a partir do elemento externo- a imagem de fora- que chega até a matéria viva de dentro, que consegue ser tocada.

Nunca, então, havia eu de pensar que um dia iria de encontro a este silêncio. Ao estilhaçamento do silêncio. Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo, o mundo me olhava de volta também inexpressivo. Este – apenas esse – foi o meu maior contato comigo mesma? O maior aprofundamento do mundo a que cheguei, minha ligação mais cega com o mundo. (PSGH, p. 24)

Uma das formas de representação do silêncio na obra está voltada para um alto grau de expressividade e comunicação da narradora consigo mesma. Sendo assim, por meio da fotografia, que é considerada um recurso de alteridade, G.H. alcança esse momento de silêncio pelo primeiro contato que teve com o seu interior. A realidade mais profunda do ser adquire visibilidade por meio de uma imagem: no olhar do retrato de praia G.H. vê o mistério, o abismo, o silêncio neutro e inexpressivo: o inumano.

Mas- como era antes o meu silêncio, é o que não sei e nunca soube. Às vezes, olhando um instantâneo tirado na praia ou numa festa, percebia com leve apreensão irônica o que aquele rosto sorridente e escurecido me revelava: um silêncio. Um silêncio e um destino que me escapavam, eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo. Ao olhar o retrato eu via o mistério. Não. vou perder o resto do medo e do mau gosto, vou começar meu exercício de coragem, viver não é coragem, saber que se vive é a coragem- e vou dizer que na minha fotografia eu via O Mistério. (PSGH, p. 23)

A experiência de alteridade pode ser percebida também por meio da personagem Janair. O contato com o olhar do outro, no caso, Janair, propiciou uma compreensão “quase” plena da essência de G.H.

Não existe qualquer referência a diálogos que tenham ocorrido entre a narradora e Janair. A empregada, no entanto, ao deixar três figuras desenhadas na parede do quarto, estabelece os parâmetros de uma mensagem cujo sentido se construirá por meio da atividade receptiva da narradora. Trata-se de um momento pré-epifânico da obra, aquele que anuncia o grande espetáculo da escritura que está por vir. Percebemos uma preparação ou, até mesmo, uma antecipação para a plenitude do encontro de G.H. com a sua verdade existencial.

Sem querer me impedir, fascinada pela certeza do imã que me atraía, eu recuava dentro de mim até a parede onde eu me incrustava no desenho da mulher. Eu me recuava até a medula de meus ossos, meu último reduto. Onde, na parede, eu estava tão nua que não fazia sombra. (PSGH, p. 63)

Interessante notar que todas as figuras delineadas, na parede, por Janair, são formas de representar a maneira como a empregada a enxergava.

Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. O desenho não era um ornamento: era uma escrita. (...) Meu mal-estar era de algum modo invertido: é que nunca antes me ocorrera que, na mudez de Janair, pudesse ter havido uma censura à minha vida, que devia ter sido chamada pelo seu silêncio de “uma vida de homens”? Como me julgava ela? (PSGH, p. 39)

Além do incômodo da protagonista causado pelo desenho deixado por Janair, GH sente mal-estar em perceber que a empregada gozava mais de seu apartamento do ela mesma, pois havia deixado seus rastros ali, a sua maneira de enxergar o mundo. É importante observar que a narradora se sente mais à vontade com a ausência da empregada, como se a mesma tivesse devolvido o apartamento a GH.

Segundo De Oliveira (1985, p. 61), GH “nota que a empregada tinha conservado a janela aberta, e assim usurpado a sua propriedade, gozando mais da linda vista do que a patroa”.

A lembrança da empregada ausente me coagia. Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui- de tal modo ela acabara de me excluir de minha própria casa, como se me tivesse fechado a porta e me tivesse deixado remota em relação à minha moradia. A lembrança de sua cara fugia-me, devia ser um lapso temporário. (PSGH, p. 39)

GH sente raiva disso, mas com o desenrolar da narrativa, notamos que o ódio pela empregada se transforma em aceitação, já que acaba se identificando com a mesma.

O mesmo expediente de alteridade ocorre com a barata, o inseto com o qual GH vive a sua experiência epifânica. Porém, para entendermos a maneira como se fez a projeção do reflexo da protagonista na barata é necessário compreendermos a metáfora constituída por meio desse inseto.

Interessante identificar a simbologia inserida na barata em relação às personagens. Primeiramente, percebemos a identificação da barata com a personagem Janair, demonstrada por GH. A semelhança entre as duas é cada vez maior, pois a descrição comparativa realizada na narração evidencia que Janair é do mesmo tom que a barata, pois é mulata, além disso, a empregada se veste sempre com roupas escuras tornando imperceptível aos olhos da narradora.

Foi quando inesperadamente consegui rememorar seu rosto, mas é claro, como pudera esquecer? Revi o rosto preto e quieto, revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobrancelhas extremamente bem desenhadas, revi os traços finos e delicados que mal eram divisados no negror apagado da pele. Os traços- descobri sem prazer- eram traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E a sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornara toda escura e invisível. (PSGH, p. 40)

Isso ocorre porque o inseto se torna um espelho grandioso que reflete a imagem de todos os seres dessa ficção. Ao olhar para a barata é possível

encontrar Janair, o filho abortado, o ex- amante, pois ela assume a forma de representação de todos eles, escancarando as vivências de GH para si mesma.

Esse estudo nos remete a importância do inseto para a escritura, pois é por meio dele que a personagem, ao contemplá-lo, enxerga o reflexo de sua trajetória, visualiza as suas fragilidades humanas e estereótipos criados, durante toda uma vida, para sobreviver. Por meio dessa contemplação, ela retoma penosamente o caminho para dentro de si encontrando a sua verdade. Finalmente, ao identificar-se com a barata perde o caminho de volta para a sua filosofia de vida convencional renunciando à sua ideologia dominante.

Só que ainda preciso tomar cuidado para não fazer disto mais do que isto, pois senão já não será mais isto. A essência é de uma insipidez pungente. Será preciso purificar-me muito mais para inclusive não querer o acréscimo dos acontecimentos. Antigamente purificar-me significaria uma crueldade contra o que eu chamava de beleza, e 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. (PSGH, p. 173)

Essa despersonalização é identificada pelo grande sofrimento de narrar essa experiência vital, pois é necessário desfazer-se das máscaras e tornar-se um ser imune às características individuais para relatá-la. Segundo Amaral (2005), a realidade de GH é envolvida pelo mascaramento que a protege da imanência.

Antes de vivenciar a experiência com a barata, a narradora se identificava com as imagens do leitor, com as de suas iniciais gravadas em sua mala e com a filosofia de uma vida sistematizada. Essa identificação contraria a outra imagem de GH que se apresenta mutilada, que consegue enxergar aquilo que é essencial ao ser, aquela que participa de uma realidade primária. Interessante observar que a narradora se reconhece pelo olhar que está sempre relacionado ao outro.

Em seu interior, GH acaba confundindo aquilo que enxerga de si com aquilo que realmente sente, perdendo-se de si mesma, alienando-se e chegando à conclusão de que a sua matéria viva primária é a mesma que reside de dentro da

barata. Porém, para escapar do mascaramento humano era preciso abandonar a si mesma, ao seu próprio ser. Somente pelo avesso, ela consegue enxergar a realidade mais íntima de seu ser.

Dessa maneira, depois de ter construído uma personalidade de artista amadora, G.H. começa a entender que a missão secreta de sua vida é, humildemente, assumir a própria mudez, o próprio silenciamento, ou seja, escutar a sua verdadeira voz interior. “É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-las como a possível linguagem” (PSGH, p.211).

Conforme já demonstrou Eni Orlandi em **As formas do silêncio** (2005, p. 14), o silêncio está relacionado com a dialogia, com o outro, com as contradições e com as maneiras de significar. A reflexão sobre ele aponta para uma descentração do plano verbal, e por conseguinte, para uma des-centração do sujeito.

Em **A Paixão segundo G.H.**, a personagem se desestabiliza de sua condição individual para enxergar-se de maneira generalizada como se transformada em linguagem se espalhasse em seu discurso. É pela linguagem que se verifica, em **A Paixão segundo G.H.**, que a narradora consegue se posicionar fora de si mesma. É como alteridade que obtém uma visão abrangente de seu acabamento individual e da trajetória interior que, sem ter sido escrita, poderia não ter acontecido.

Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei outra para substituir a perdida. Sei que precisarei tomar cuidado para não usar sub-receptivamente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e essa perna protetora chamar de “uma verdade”.

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. (PSGH, 2009, p. 12)

G.H. recorre aos elementos de alteridade em sua escritura para poder se enxergar como ser e para entender a sua própria existência. Além disso, utiliza esse recurso na tentativa de estabelecer uma comunicação com seu mundo interior. Porém, as primeiras medidas da narradora, para chegar neste elevado grau

de expressão, revelam que ela conviveu com uma intensa solidão, como se estivesse renascido para uma outra existência. Essa solidão a deixava temerosa pelo que estava por vir.

Se soubesses da solidão desses meus primeiros passos. Não se parecia com a solidão de uma pessoa. Era como eu já tivesse morrido e desse sozinha os primeiros passos em outra vida. Era como se a essa solidão chamassem de glória, e também eu sabia que era uma glória e tremia nessa glória divina primária, que eu não compreendia, como profundamente não a queria. (PSGH, p. 63)

Por meio dos recursos de alteridade é que ela passa a ter consciência desse isolamento, dessa solidão que a impossibilitava de achar respostas para o que tanto se temia. A partir disso, a narradora consegue enxergar a sua realidade e inicia uma caminhada para dentro de si mesma entrando em contato com a sua existência, com tudo o que já viveu. Reconhecendo-se nas imagens, proporcionadas pela experiência de alteridade, ela questiona essa existência que não permitia a interferência de uma reflexão mais aguçada sobre a sua identidade ou personalidade.

2.3 A desistência pela busca do silêncio

O título **A Paixão segundo G.H.** é nitidamente configurado sobre a expressão “Paixão de Jesus Cristo segundo Mateus” ou “paixão de Jesus Cristo segundo João”. De acordo com os estudos de Olga de Sá (2000, p. 37), dá-se, certamente, um diálogo intertextual explícito entre Clarice e o texto bíblico.

A narrativa da paixão é uma parte dos evangelhos e significa que os sofrimentos de Cristo são narrados por seus discípulos. No caso de G.H., a paixão é da protagonista, narrada por ela mesma. Engolir a massa branca, como essência do mundo, foi, sem dúvida, uma experiência-limite, porque para a mastigação da barata, G.H. renunciou à sua vida pessoal, ao seu ser como linguagem.

A Paixão de G.H. é o sofrimento para chegar a própria identidade, pois é necessário despersonalizar-se para ouvir a mudez. Essa obra clariciana é o sofrimento de narrar tal experiência. Depois de ter construído o texto e vivenciado o malogro da voz, chega-se à dificuldade de expressão ou da própria amargura em expressar-se. É assim que G.H. ouve a sua mudez, aceitando-a como possível linguagem.

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço de voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. (PSGH, p.87).

Segundo Olga de Sá (2000, p.85), para chegar à desistência foi necessária uma enorme insistência, pois é penosa a tarefa de tentar dizer o que o ser realmente representa. O ser é a raiz da voz e da linguagem; e a linguagem, a raiz do silêncio. O silêncio final recupera a realidade como um pensamento que não pensa. Então restará o vazio. Viver a dor da desistência é a paixão do homem.

E é inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despessoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis 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. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória de minha condição. A desistência é uma revelação. (PSGH, p.213).

A personagem G.H utiliza-se de estratégias para despersonificar-se pelo seu confronto com a sua realidade que ocasiona em sua angústia existencial. Notamos que ela passa por muitas dificuldades em relação aos seus conflitos

personais. Um deles envolve a imensa reflexão sobre o seu passado que é fornecido pela empregada, fazendo-a reexaminar sua própria vida.

Segundo De Oliveira (1985), a presença da empregada sempre constrangeria a escultora, isso porque a empregada a pressionava a entrar em contato com sua consciência. Agora, G.H. tem condições de se apresentar por diversos ângulos, pois despersonalizou-se, renunciou a sua individualidade, construiu um olho multifacetado refletindo a sua imagem como um mosaico.

Assim, ela chega à conclusão de que o mundo não é humano, somos todos da mesma matéria-prima da barata. Ela quer gritar, mas tem consciência de que já é tarde demais. “Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão, pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante”. (PSGH, p.62). Essa passagem leva ao posicionamento de Cage, a palavra precede o silêncio e para chegar à mudez é preciso construir antes uma voz.

O silêncio não se opõe ao som: é-lhe co-presente, o envolve; esse silêncio é o Tempo (o intemporal / modo específico de temporalidade), o invisível, o inatual; dá-se como abertura, horizonte de possíveis; faz-se presença (não é: torna-se); é ponto de fuga da representação, ao mesmo tempo, que constitutivo dela; não se mostra como coisa/substância/ente, mas antes como *modo* da ação, estilo, profundidade, aura, dimensão, verticalidade, densidade; fenômeno de *passagem* e de *pregnância*: aquilo que, ainda não sendo, se deixa arrebatado na direção de uma germinação do que vai ter sido, imbricação de inatualidades, criação em sentido radical, temporalização do tempo; modo (im)perceptivo que se abre e con-funde a uma não-especificidade enquanto. É preciso que haja uma sinfonia antes da percepção do silêncio. (CAGE, 1960, apud Sontag, 1987, p.20)

Interessante notar que a personagem admite ter construído todo um percurso de palavras antes de se entregar ao silêncio, porém ao se deparar com a barata, ela chega ao irredutível, ao inexpressivo, ao não-ser, à desistência, ao nada. (SÁ, 2000, p.214)

Todo o trajeto percorrido é norteado pela insistência em projetar em seu discurso palavras que pudessem expressar a sua existência. Mas quando vai ao encontro de seu destino com a barata, percebe que não existe possibilidade de transcrever esse momento. Esse procedimento de tentar dar forma ou de relatar em palavras a sua experiência existencial é inalcançável.

Para Benedito Nunes (1988, p.98), a tentativa da narradora de transpor em palavras a experiência do dia anterior resultará no fracasso da linguagem, na dificuldade para dizer, convergindo, assim, para o silêncio. Isso ocorre porque a palavra não consegue ser, vivenciar o ocorrido ao invés de dizer, por isso o fracasso da escritura se resume na angústia daquilo que não pode ser dito. Ela vai buscar a forma para o seu discurso e volta com o indizível, com o seu fracasso.

G.H. fracassa separando-se da linguagem comum pela realidade silenciosa que nenhuma palavra exprime. A paixão da linguagem terá o seu reverso na desconfiança da palavra, e o empenho ao dizer expressivo, que alimenta essa paixão, transformar-se-á numa silenciosa adesão às próprias coisas. (NUNES, 1988, p. 112)

Essa desistência torna-se uma revelação para a personagem, pois a insistência em alcançar a forma resultou na aceitação de sua própria linguagem. A mesma é amalgamada por uma trajetória voltada para dentro e não para fora da personagem, tornando-se uma linguagem introspectiva.

Esse drama da linguagem analisado por Benedito Nunes pode ser associado à ideia de neutralidade no momento em que G.H. se refere a palavra. A partir desse instante, a personagem deixa transparecer o real sentido dessa expressão, que é o de transgredir a própria linguagem, revelando o conflito entre G.H e a barata. Alcançar a neutralidade é estar limpa dos excessos de sentimentos e das experiências informativas, é de experimentar o gosto da essência da vida.

O neutro é inexplicável e vivo, procura me entender: assim como o protoplasma e o sêmen e a proteína são de um neutro vivo. E eu estava toda nova, como uma recém-iniciada. Era como se antes eu estivesse estado com o paladar viciado por sal e açúcar, e com a

alma viciada por alegrias e dores ___ e nunca tivesse sentido o gosto primeiro. E agora sentia o gosto do nada. (PSGH, p. 101-2)

Susan Sontag (1988, p. 30) acrescenta que o silêncio representa as exigências do ideal; falar é dizer menos. Essas considerações orientam ao silêncio construído por G.H. em sua trajetória. Esse silêncio é responsável pela significação de sua escritura e, a partir daí, entende-se o esforço da protagonista em organizar seu relato, mas ao mesmo tempo fracassar. É importante que o leitor esteja atento para o fato de que a narradora adia intencionalmente o momento da fala sobre o que é essencial para o texto, isso porque essa ação de adiamento torna-se uma ferramenta para a construção de intervalos reflexivos dentro da escritura.

Ou estarei apenas adiando o começar a falar? Por que não digo nada e apenas ganho tempo? Por medo. É preciso coragem para me aventurar em uma tentativa de concretização do que sinto. É como se eu tivesse uma moeda e não soubesse em que país ela vale. E se estou adiando começar é também porque não tenho guia. O relato de outros viajantes poucos fatos me ofereceram a respeito da viagem: todas as informações são terrivelmente incompletas. (PSGH, p. 18)

Dentro desta perspectiva, Barthes (2000, p. 20) considera que a desintegração da linguagem proporciona o silêncio da escritura. Esse silêncio aperta a palavra de uma maneira que a mesma explode como uma luz, um vazio, uma liberdade. Essa liberdade alcança o inexpressivo e o inumano tão perseguido por G.H. Nota-se que esse momento de epifania ocorre com o processo de desumanização.

Na desintegração da linguagem, G.H. encontra o inexpressivo, a consciência do que é essencial ao seu discurso, a consciência de seu poder de expressão. A liberdade norteadada pelo inexpressivo faz com que ele se transforme na única alternativa para a existência de sua linguagem.

Ah, e quero ver se também já posso prescindir de cavalo bebendo água, o que é tão bonito. Também não quero minha sensibilidade porque ela faz bonito; e poderei prescindir do céu se movendo em

nuvens? E da flor? Não quero o amor bonito. Não quero a meia-luz, não quero a cara benfeita, não quero o expressivo. Quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa. (PSGH, 2009, p.158)

A partir dos estudos barthesianos, verifica-se que a escritura de **A Paixão segundo G.H.** se propaga pela solidão da protagonista, pelo fracasso da linguagem, ocasionado também por sua desistência, mostrando a falência do signo verbal.

Na busca por si mesma, G.H. acaba se surpreendendo com a força de seu silêncio existencial. Silêncio esse que a situa no ato de desumanizar-se, de fragmentar um discurso por meio de uma liberdade nunca antes alcançada; por uma liberdade que ocasiona o inexpressivo de sua existência.

2.4 A neutralidade da deseroização

As personagens de Clarice se apegam a reflexões permeadas a uma realidade fugidia, ou seja, que não se amalgame em certezas. Nunes (1988, p.33), constata que essas reflexões proporcionam a introspecção das personagens. Geralmente, elas percorrem o trajeto do herói, pois vivenciam um momento de epifania que quebra a materialidade do real, fazendo-nas pensar sobre a sua existência. O que ocorre com a narradora GH.

Ah, em mim toda está doendo largar o que me era o mundo. Largar é uma atitude tão áspera e agressiva que a pessoa que abraça a boca para falar em largar deveria ser presa e mantida incomunicável – eu mesma prefiro me considerar temporariamente fora de mim, a ter coragem de achar que tudo isso é uma verdade. (PSGH, p.160)

A náusea ocasionada pelo problema existencial do herói clariciano ocorre diante de sua solidão. Essa náusea possui uma característica libertadora de construir um trajeto para o interior da personagem.

Após o “êxtase”, o herói atinge uma “quietude compungida”, fase preparatória de uma renúncia que produzirá uma futura identificação com o *ser*. O sentimento da existência associado à angústia e à náusea implicam num conhecimento intuitivo e subjetivo. A experiência do ser e do existir é exemplificada pela “alegria infernal” de GH, de *A Paixão Segundo GH*, quando, ao comungar com a matéria pastosa de uma barata esmagada, atinge a identificação com o *ser*. A visão existencial de Clarice Lispector se aproxima dos antigos místicos ocidentais e orientais ao incorporar em seu discurso a concepção do “estado de graça” como um estágio de quietude que transcende o humano. (NUNES, 1976, p. 142)

Esse herói é munido de conflitos psicológicos que perpassam a sua individualidade. Atraído pela descoberta de sua essência, questiona a linguagem do ser humano. Além disso, é expectador de suas transformações afetivas.

Diante de uma personagem que busca a sua essência por meio de reflexões existenciais, entendemos o processo de deseroização ocorrido com GH, fazendo uma análise da neutralização do eu que ocorre em sua trajetória. Isso se faz pela construção de um suposto leitor sobre o qual ela projeta imagens de alteridade.

Segundo Amaral (2005), percebe-se na leitura um *eu* identificado com as iniciais de GH e um *tu* identificado como o interlocutor da obra que é inventado pela narradora: o próprio leitor. Interessante notar que o mesmo transcende qualquer nome, por mais que se busque nomeá-lo durante a narrativa.

A partir dessa relação entre escritor e leitor, entendemos que existe a dificuldade em nomear e, até mesmo, em relatar a experiência vivida por GH, que culmina em sua própria solidão. Por isso, a todo o momento, a imagem do leitor é retomada como um elo de cumplicidade que GH faz questão de manter.

Mas é que a verdade nunca me fez sentido. A verdade não me faz sentido! É por isso que eu a temia e a temo. Desamparada, eu te entrego tudo- para que faças disso uma coisa alegre. Por te falar eu te assustarei e te perderei? Mas se eu não falar eu me perderei, e por me perder eu te perderia.

A verdade não faz sentido, a grandeza do mundo me encolhe. Aquilo que provavelmente pedi e finalmente tive, veio no entanto me deixar carente como uma criança que anda sozinha pela terra. Tão carente que só o amor de todo o universo por mim poderia me consolar e me cumular, só um tal amor que a própria célula-ovo das coisas vibrasse com o que estou chamando de um amor.(PSGH, p. 17-8)

Isso ocorre para que a obra seja vista como um romance de formação que não esteja centrado somente nas experiências da protagonista, mas, principalmente, na experiência que o leitor vivenciará ao fazer a travessia de leitura dessa escritura. Como se trata de um texto-enigma, ele ganha legibilidade pela releitura e, a partir dela, leva o leitor a interpretar como um pacto para sua decifração.

Por isso, a leitura do texto deve ser realizada de maneira vagarosa para entrar em contato com ela, senti-la. Interessante notar que o leitor sugerido por GH passa pelo mesmo desafio da personagem que é o de perder-se em sua própria identidade para se reencontrar-se em uma realidade sugerida pela escritura.

Então, GH procura na imagem do leitor o seu reflexo, como já analisamos anteriormente. Essa troca de papéis, na escritura clariciana, nos remete à concepção de que esses elementos vão ao encontro do caminho de sua verdadeira identidade, segundo Amaral (2005).

Somente dessa maneira, chegamos ao processo de deseroização, pois a narradora precisa transformar-se em mediadora, desapossando-se do próprio eu, neutralizando-se para que o leitor compreenda que esse pacto de leitura depende dessa entrega.

A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta. Tão secreta é a verdadeira vida que nem a mim, que morro dela, me pode ser confiada uma senha, morro sem saber de quê. E o

segredo é tal que, somente se a missão chegar a se cumprir é que, por um relance, percebo que nasci incumbida- toda vida é uma missão secreta.

A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício, cumprindo-se a minha revelia como uma vocação ignorada. (...)

E eu também que 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. (PSGH, p.175)

Dentro dessa perspectiva, pode-se notar que G.H. passa por essa experiência observando e analisando atentamente a sua metamorfose diante de seu momento de epifania com a barata. A partir desse acontecimento, ela deixou de ser ela mesma, vivendo do que não se pronuncia. Sendo assim, a sua existência transformou-se na deseroização de si mesma.

No que diz respeito ao termo “deseroização”, pode-se dizer que ele não apresenta a semântica de anti-herói, mas daquele sujeito que dilui a sua existência no inexpressivo, na busca de sua essência e na construção de seu silêncio existencial. G.H. metamorfoseia-se na barata vivenciando uma situação grotesca e sublime, pois essa experiência para ela atingiu o mais alto grau da redenção de seu ser.

Importante notar que, ao se deparar com a matéria viva da barata, a protagonista desiste de lutar pela sua humanização, pois acredita que desistir dos padrões de vida lhe trará a experiência de viver uma realidade íntegra, deseroizar-se fará com que ela se desnude em relação a si mesma e entre em contato com um Deus não mais transcendente, mas imanente, o que lhe fará aceitar a sua condição humana, segundo Amaral (2005).

Além disso, o termo deseroização está extremamente ligado ao sentido da paixão vivenciada pela personagem. Ela se revela no encontro com o próprio inexpressivo, em comer uma barata e se entregar ao seu silêncio.

Entendia eu que aquilo que eu experimentava, aquele núcleo de capacidade infernal, era o que se chama de amor? Mas- amor neutro? Amor neutro. O neutro soprava. Eu estava atingindo o que havia procurado a vida toda: aquilo que é identidade mais última e

que eu havia chamado de inexpressivo. Fora isso o que sempre estivera nos meus olhos no retrato: uma alegria inexpressiva, um prazer que não se sabe que é prazer – um prazer delicado demais para minha grossa humanidade que fora feita de conceitos grossos. (PSGH, p. 133)

Na intensa busca de sua identidade e de sua totalidade, G.H. manteve-se conectada com a extensão de si mesma no decorrer de sua perenigração rumo ao silêncio e à busca da forma. Nesse ínterim, ela consegue entrar em contato consigo mesma e acaba se identificando com todo e qualquer ser, já que perdeu o seu próprio nome.

Portanto, durante a sua peregrinação ela faz o caminho inverso, ou seja, ela percorre a travessia do oposto. Essa travessia é amalgamada pela destruição de tudo o que ela constitui durante uma vida, a sua individualização, a destruição de sua personalidade. G.H, que vivia entre seus pares e, entre eles era visível, reconhecível, despe-se de suas características individuais e torna-se mulher protótipo.

A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. (PSGH, p. 174)

Percebe-se então que a deseroização é realizada sob as aparências da personalização, pois a narradora necessita se despir de todas as suas camadas morais, sociais e psicológicas para alcançar a deseroização de si mesma, a qual só pode ser vivenciada por meio de muito trabalho, pois é necessário se desfazer de várias características pessoais.

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 a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que

instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (PSGH, p. 176)

Por isso, a personagem foi designada por apenas duas letras, G.H., o que contribui para o silenciamento existencial da narradora. Esse silêncio é ocasionado pelo indizível, pela ausência da construção da forma, pela desistência de organizar o seu discurso.

III- Viver não é relatável

*"Ouve-me, ouve o meu silêncio.
O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa.
Capta essa outra coisa de que na verdade falo
porque eu mesma não posso."
Clarice Lispector*

Este capítulo aborda uma das formas de representação do silêncio; uma das acepções do desenredo. Analisamos, mais especificamente, neste momento, a intensa luta entre a palavra e o vivido, impasse que ameaça a própria narração, arriscada a perder-se na busca insaciável da expressão capaz de conceber o indizível.

3.1 Dando forma ao caos

O processo de criação artística em **A Paixão segundo G.H.** é pautado no relato de uma narradora que tenta dar forma ao caos de sua experiência existencial. Esse lato é percebido já nos seis travessões que iniciam o texto, enunciando um narrador que está em incessante busca do sentido daquilo que viveu. Mas, essa busca só se torna possível se compartilhada com alguém, por isso a necessidade de um interlocutor.

Usando a imagem do leitor, a narradora encontra condições para dizer, revivendo o que lhe ocorreu para recriar essa experiência, o que a tornaria legível. Na sua alegria difícil de narrar-se, ela começa a dizer, mas teme acordar o desconhecido que há em si mesma. A alegria difícil pode ser lida como uma angústia reconfortante o que acarretará uma espécie de pacto de leitura, segundo Amaral (2005).

Desculpa eu te dar isso, eu bem que queria ter visto coisa melhor. Toma o que vi, livra-me de minha inútil visão, e de meu pecado inútil. Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão. (PSGH, p. 15-6)

A narradora demonstra ao leitor que o seu processo de construção de linguagem é permeado por uma narração que mostra, gesticula como corpo, age, como se a palavra indicasse, cada vez mais, um significado novo nessa experiência de criar o que viveu pela memória.

Essa busca de significado atordoa GH e faz com que ela tenha medo dessa desorganização profunda que a experiência lhe trouxe. Existe uma desconfiança sobre o que verdadeiramente aconteceu, por isso, a narradora resolve dizer, dar forma ao seu discurso.

Mas é que também não sei dar uma forma ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. E- e se a realidade é mesmo que nada existiu?!quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo- que sei do resto? O resto não existiu. (PSGH, p. 12)

O leitor, que se faz presente, é cúmplice de um sujeito que se sente desamparado, um sujeito que tenta nomear aquilo que vivencia como “desorganização”, fazendo com que entendamos que anterior a essa experiência havia uma GH organizada.

A personagem se encontra cindida, fragmentada entre as duas visões de si mesma: a organizada e a desorganizada. No vazio do entre- lugar que residem essas duas perspectivas é que podemos identificar a angústia da personagem, segundo Amaral (2005). Cindida entre dois mundos: o passado e o presente; a organização e a desorganização; o transcendente e o imanente; GH experimenta percorrer essa travessia ao encontro da substância branca da barata que é representada por esse silêncio norteador do inexpressivo, da vida, da realidade imanente.

Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? E no entanto não há outro caminho. Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra- como se antes eu tivesse sabido o que era! (PSGH,p.11)

Para percorrer essa travessia rumo à sua essência, GH entra no quarto da empregada e inicia a sua trajetória ao inexpressivo. Ela passa a enxergar o lado mais devastador de seu apartamento. Isso ocorre, pois ali encontrou o caos, a desorganização, a irregularidade e a destoaância que existia com o restante dos cômodos.

As imagens desenhadas na parede passam a desvendar a organização falsa e simulada que havia no restante do apartamento e supostamente, em sua vida. Portanto, os desenhos realizados por Janair fazem com ela se torne a primeira imagem de alteridade da obra, proporcionando à GH uma percepção de si mesma.

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

Segundo Amaral (2005), outra alteridade capaz de levá-la a essa percepção se faz pela imagem da barata, sendo que a partir dela procura entender o que não se consegue entender em linguagem humana, pois a barata personifica a manifestação do sagrado, a manifestação de Deus que a faz conectar-se com o seu avesso e esse é o verdadeiro inferno vivenciado pela protagonista. Esse inferno se apresenta também pela grande intenção de matar da personagem, pois matando a barata ela, representativamente, mataria o seu antigo eu, tiraria a sua máscara.

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

Dentro dessa perspectiva, ela vivencia a experiência de perder-se, mas, na verdade, essa expressão é carregada de sentido oposto no texto. Perder-se representa um modo de se achar. Interessante notar que, para se perder, é importante que ela proponha uma nova forma narrativa que esteja amparada pela desorganização e desconstrução, por isso ela sente tanta dificuldade em se perder.

É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de achar-me seja de novo a mentira de que vivo. Até agora achar-me era já ter uma ideia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver. (PSGH, p.10)

Uma das intenções do discurso de GH é nortear a sua reflexão, o seu pensamento para que haja o mínimo de organização em sua linguagem. Porém, esse procedimento utilizado pela reflexão, pelo pensamento se opõe a perspectiva da visão, do enxergar, do encontro com a paixão, do encontro com a realidade, mesmo sabendo que é necessário expressar-se para vivenciá-lo. Por isso, essa oposição se deflagra por meio de uma paixão relatada, ou seja, por um relato que faça passar tudo de novo, reviver toda a experiência, segundo Amaral (2005).

Para G.H., dar forma ao que viveu faz parte dela, de sua essência, mas na intenção de formalizar em palavras a experiência indizível, percebe-se o conflito entre a ordem e o caos. Dentro dessa perspectiva, dar uma estética ao caos, significa perder a experiência vivida, que é inenarrável.

Em contrapartida, o ato de não narrar torna-se penoso para a narradora, pois silenciar sobre essa experiência existencial é o mesmo que não participar da

mesma, pois somente escrevendo ela consegue compartilhar efetivamente desse experimento epifânico.

Detecta-se a peculiaridade da escritura em apresentar-se tão organizadamente justamente pela experiência que a desorganizou, ou seja, a organização escritural só poderia ser atingida pelo caos, pela desorganização da linguagem. É a ideia da obra de arte que tenta se aproximar do indizível, a ordem que busca a desordem, segundo Arrigucci Jr. (1995).

3.2 Impessoalidade multifacetada

Ao analisarmos o processo de alteridade que se propaga na obra, percebemos que a narração tenta conciliar o relato em primeira pessoa com um ponto de vista multifacetado, desvinculando-se de qualquer identificação.

Um exemplo desse recurso é o contínuo esforço de G.H. para ver-se pelos olhos do “outro”. O episódio relatado pela narradora em relação ao desenho deixado na parede pela empregada Janair, comprova coerentemente esse esforço. Janair deixa um desenho feito com carvão na parede de seu quarto: um homem, uma mulher e um cachorro. G.H. se identifica com a figura da mulher, o homem assume a representação do amante irresponsável.

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

O que chama a atenção é que, neste processo de união entre o relato em primeira pessoa com um ponto de vista múltiplo é que, a narrativa não apresenta

acesso à Janair, ou seja, o julgamento dela em relação à patroa. Isso nos leva crer que a leitura realizada do desenho da mulher na parede, não passa de uma projeção da própria G.H.

Entretanto, as várias referências ao mural enriquecem a narrativa, dando a impressão de um outro ponto de vista. O desenho atribuído a Janair, de qualquer forma, funciona como um espelho, devolvendo, em ricochete, a imagem da narradora, vista de um ângulo diferente. (DE OLIVEIRA, 1985, p. 20)

Esse ponto de vista múltiplo também é perceptível na alteração existente da primeira para a terceira pessoa. Percebemos a mudança do plano do “eu” para o plano “ela”, fazendo com que G.H. relate a sua experiência distanciando-se do que viveu. A estratégia estimula a sensibilidade do leitor a enxergar essa experiência sob outra perspectiva, no caso, despertando a sua própria perspectiva e deixando a narrativa em aberto.

Só eu saberei se foi a falha necessária. Levantei-me enfim da mesa do café, essa mulher. Não ter naquele dia nenhuma empregada iria me dar o tipo de atividade que eu queria: o de arrumar. (PSGH, p.32)

O esforço da personagem em atingir a impessoalidade é grande e, ao entrar no quarto da empregada, ela corta as amarras com o sistema convencional de sua vida, desliga o telefone antes de entrar. É perceptível a mudança de ponto de vista da narrativa quando G.H. entra no quarto, percebemos a passagem da individualização para a impessoalidade. No quarto, G.H. era “ela.”

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

A narradora apresenta um olhar multifacetado, pois se enxerga em Janair e na barata. Interessante notar e retomar o estudo feito que analisa a relação de contiguidade entre GH e a barata pela substância branca que sai da mesma, proporcionando uma semelhança de humanidade e vida entre as duas.

A narradora busca incessantemente pelo sentido de sua linguagem a partir do relato e, para isso, tenta se conhecer e reconhecer por meio desses processos de alteridade. Mas essa experiência é tão intensa que ela acaba se impessoalizando, tornando-se, em alguns momentos, expectadora dessa experiência.

Nu, como preparado para a entrada de uma só pessoa. E quem entrasse se transformaria num “ela” ou num “ele”. Eu era aquela a quem o quarto chamava de “ela”. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente. (PSGH, p. 59)

Interessante notar que GH parece definir-se pela imagem do próprio apartamento, pois existe uma identificação entre a elegância ou glamour proporcionado pela imagem do apartamento no último andar, que está muito bem localizado no Rio de Janeiro, com a de sua própria personalidade. Trata-se de uma estratégia narrativa para que ela possa se individualizar. Porém, quando entra no quarto, transforma-se em “ela”, silencia a sua personalidade antiga para ir em busca de uma identidade amalgamada pela imanência.

3.3 O encontro com Deus

A intensa luta entre a experiência de G.H. com a palavra é promovida pelo desejo do seu encontro com Deus. A análise realizada desse encontro confere uma semântica nova ao texto, pois na tentativa da narradora em transcender o cotidiano para encontrar o Deus, ela haveria de passar pela provação de seu próprio renascimento existencial e escritural.

Leonardo Boff (2008), afirma que há duas opções para o ser humano encontrar Deus: ou é pela via *do seguir* ou pela via *do místico*. O ser humano que decide encontrar Deus pela via *do seguir* sempre está pronto para obedecer ao Pai, pelas escrituras da Bíblia, crendo e admitindo a sua verdade como se fosse a única, não experimentando outras filosofias de vida. A via *mística*, por assim dizer, diz respeito a uma vivência muito particular do homem que consegue realizar esse encontro por meio de sensações ou intuições sem a mediação da palavra ou do pensamento.

Interessante notar que, ao vivenciar o isolamento supremo e se liquefazer como ser humano, G.H. consegue, pela via mística, encontrar-se com Deus. A personagem protagonista investe em Deus uma série de atributos humanos, sendo assim, passa a escrever a palavra Deus precedida do artigo definido: este nome próprio por excelência torna-se o *Deus*. Segundo Moser (2009, p. 442),

Escuta sem susto e sem sofrimento: o neutro do Deus é tão grande e vital que eu, não aguentando a célula do Deus, eu a tinha humanizado. Sei que é horrivelmente perigoso descobrir agora que o Deus tem a força do impessoal - porque sei, oh eu sei! Que é como se isso significasse a destruição do pedido! (PSGH, p.147)

O uso do artigo conduz à leitura de que GH busca Deus em uma experiência humana e não em uma experiência divina e transcendental. Exerce uma espécie de contato direto com Deus dentro de sua experiência imanente, pois a própria narradora assume que Deus faz parte da realidade, é real, pois seu reino é deste mundo. “Mas o Deus é hoje: seu reino já começou. E seu reino, meu amor, também é deste mundo.” (PSGH, p.148)

Por outro lado, segundo De Oliveira (1985), GH ascende pelo transcendente, pois gostaria de alcançar a experiência absoluta ultrapassando aquilo que se faz compreensível ao homem. Percebe-se isso em alguns trechos em que ela se refere a Deus sem o artigo, demonstrando as marcas da transcendência.

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

Pela retórica agostiniana (1980), o homem capaz de encontrar Deus é aquele que consegue driblar a grande pedra de tropeço da teologia cristã: o problema do Mal. Em contrapartida, o Mal na escritura de Clarice é inscrito pela conversão do sofrimento da personagem que passa pelo sacrifício da perda da identidade pessoal, para a grande sabedoria de renunciar-se.

Essa sabedoria é relacionada com a perda de G.H. que se transforma em ganho: por meio da negação de si mesma, ela atinge a sua autenticidade.

E entregando-me com a confiança de pertencer ao desconhecido. Pois só posso rezar ao que não conheço. E só posso amar à evidência desconhecida das coisas, e só posso me agregar ao que conheço. Só esta é que é uma entrega real. E tal entrega é o único ultrapassamento que não me exclui. Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Eu era ao longe. (...) Eu me estendia para além de minha sensibilidade. (PSGH, p. 179)

Ao perder a sua individualidade, a personagem ingere a massa branca da barata esmagada. À medida que a experiência de G.H. com a barata fica mais intensa, cresce também a distância entre a palavra e a forma tão almejada pela narradora, levando-a para o estado de silêncio. Nota-se que a busca pelo inexpressivo se transforma em uma estratégia escritural para a narradora.

De acordo com Benedito Nunes (1988), o movimento da narrativa em direção ao inexpressivo é figurado pela realidade nua, vazia e silenciosa do encontro com o Deus.

Importante dizer que o momento mais intenso do relato, a ingestão da barata, é irrepresentável, sendo apenas aludido pelo silêncio por meio do qual se presentifica. Pela primeira vez, Clarice escreve na primeira pessoa.

Pela primeira vez, ela capta a plena violência, a repugnância física, de seu encontro com Deus. Alertando aos leitores para o conteúdo chocante do romance, Clarice abre o volume com uma breve advertência que o livro deveria ser lido apenas por pessoas “que sabem que a aproximação, do quer que seja, se faz gradualmente e penosamente - atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar” (PSGH, 2009, página inicial). O leitor que ultrapassar esse aviso solene perceberá que Clarice está se aproximando de Deus.

Moser (2009), comenta que Clarice compara o Deus, poder divino e sobrenatural, ao silêncio do nada, contrariando o significado de uma afirmação que a autora fez ainda quando jovem. A ideia de que Deus equivale ao nada é, no entanto, um lugar-comum cabalístico - a criação a partir do nada, significa meramente, para muitos, a criação a partir de Deus.

Basta recordar declaração de Clarice, feita aos 21 anos, de que “acima dos homens nada mais há”. Ela não renega aquela declaração de ateísmo aparentemente clara, nem mesmo quando, por fim, descobre Deus. Em vez disso, e de modo ainda mais essencial do que em **A Maçã no Escuro**, ela redefine os seus termos: “acima dos homens” e “nada mais há”. O resultado, que talvez possa ser chamado de misticismo ou ateísmo religioso, é seu mais rico paradoxo até então. Em **A Maçã no Escuro**, reside a imersão no nada. Ainda assim, a equivalência entre “a Vida” e “o nada” em G.H. é surpreendente, sobretudo quando Clarice a estende ainda mais, descrevendo o silêncio do nada que é o Deus. (MOSER, 2009, p.389)

Observa-se que a afirmação feita por Clarice é de que não há nada acima dos homens, mas dentro deles está “o Deus”, “nada mais.” Se Deus é nada, Deus é também tudo: “a Vida”. “Deus é o que existe, e todos os contraditórios são dentro de Deus, e por isso não O contradizem” (PSGH, p.160). O nada do texto clariciano é uma ferramenta utilizada para propiciar o surgimento de lacunas ou espaços vazios, que, conforme Iser (2000), são preenchidos pela imaginação ou recepção do leitor.

A função do vazio consiste em provocar no leitor operações estruturadas. Sua realização transmite à consciência a interação

recíproca das posições textuais. A mudança de lugar do vazio é responsável por uma sequência de imagens conflitantes, que mutuamente se condicionam no fluxo temporal da leitura. A imagem afastada se imprime na que lhe sucede, mesmo se supomos que esta resolve as deficiências da anterior. Neste sentido, as imagens permanecem unidas em uma sequência que o significado do texto se torna vivo na consciência imaginativa do leitor. (p.132)

É interessante notar que um dos elementos que proporcionam esses espaços vazios é a imagem da destituição da noção de indivíduo alcançando a totalidade de seu ser que é aproximar o homem de Deus, ou seja, a imanência da transcendência.

3.4 A inenarrável metamorfose do mal

Segundo Yudith Rosenbaum (2006), o exercício do mal nas obras de Clarice Lispector aparece nas relações entre duas ou mais personagens. Essas relações são classificadas como desordenadas, pois não existe uma clareza de sentimentos e pensamentos por parte das personagens nesses vínculos. Essa situação proporciona uma força maléfica destruturadora ao texto. Em todos os pares de personagens estudados, a alteridade surge como a única categoria de reconhecimento do ser, em que a personagem contrasta as suas peculiaridades pessoais com a das outras com o objetivo de ver o seu reflexo.

Em **A Paixão segundo G.H.**, percebem-se as imagens projetadas pela categoria de alteridade realizadas por G.H. através de Janair, como já foi analisado anteriormente. A barata é também outra imagem que conduz G.H. a projetar o seu próprio reflexo. O leitor é outra imagem de alteridade importante na obra, pois GH necessita dele para narrar e relatar-se. Para que isso ocorra é importante que o outro se transforme em espelho da narradora, precisa perder-se em essência como ocorre com a protagonista.

Esse esforço que farei agora por deixar subir a tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém. Mas receio começar a compor para poder ser entendida por alguém imaginário, receio começar a fazer um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema. Terei que um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém? Assim como uma criança pensa para o nada. E correr o risco de ser esmagada pelo acaso. (PSGH, p.13)

Um recurso que proporciona um efeito sádico ao texto, pois esse leitor é fisgado de maneira despreparada para essa experiência, isso se manifesta pela vulnerabilidade do mesmo em relação ao que vai acontecer. Essa “cumplicidade” se torna intencional dentro da narrativa, pois é possível perceber que esse expediente se torna em uma maneira da narradora inverter os papéis entre leitor e GH, fazendo com que ele se torne vítima de seu sadismo, segundo Rosenbaum (1995).

Isso ocorre porque a narradora-personagem parece querer que o leitor sinta seu sentimento, performatize a sua experiência. Subentende-se que ela, ao pedir a mão do leitor e dizer que experimentou o inferno, quer conduzi-lo à mesma experiência que é a sua plenitude, sua vivência mais intensa.

Interessante notar que a narradora se refere ao leitor como uma terceira perna, um tripé que ao mesmo tempo a sustenta, também a ameaça, pois reflete a sua imagem fragmentada, cindida. Por outro lado, é importante tê-lo como uma forma de organizar-se e fazer legível, tendo alguém que a acompanhe nesse processo de leitura.

Importante retomar que a mão que ampara a narradora é uma “mão decepada”, como se o leitor estivesse cindido fragmentado, esclarecendo que o pathos que a narradora vivencia durante a experiência também é a do narrador, a desintegração do eu de GH, também é a do leitor, transformando-o em uma ferramenta de sadismo da personagem, segundo Amaral (2005).

(...) Mas embora decepada, esta mão não me assusta. A invenção dela vem de tal idéia de amor como se a mão estivesse realmente ligada a um corpo que, não vejo, é por incapacidade de amar mais.

Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. (PSGH, p. 16)

Até mesmo a palavra é alvo de ataques sádicos, pois a própria narradora desconfia da verdade de sua narração. G.H. está fragmentada, confusa a ponto de não acreditar em si ou em suas palavras, por isso, a linguagem que a expressa acompanha essa sua precariedade ou indecisão.

Talvez o que me tenha acontecido seja uma compreensão- e que, para eu ser verdadeira, tenho que continuar a não estar a altura dela, tenho que continuar a não entendê-la. Toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão. Não. toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. (PSGH, p. 14)

Segundo Kenard (2000), as diferenças sobre o conceito de maldade na Bíblia e na obra em questão são profundas, pois o mal que permeia as personagens bíblicas é algo incontornável porque provém de forças que ultrapassam o entendimento humano. Já em G.H., o mal é pavoroso porque vem das pequeninas coisas cotidianas que são elevadas a um grau máximo de importância.

Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o 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 julgamento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata. _ _ _ _ _

(PSGH, 2009, p. 52)

A ação de matar uma barata, que se assemelha a tantas outras consideradas naturais dentro do cotidiano, torna-se um assassinato de grandes proporções à moralidade de G.H. Não somente o ato de matar foi condenado pela narradora, mas o êxtase que acompanhava o ato, o prazer proporcionado pela pulsão da morte.

Não, não se tratava disso. A pergunta era: o que matara eu? Essa mulher calma que eu sempre fora, ela enlouquecera de prazer? Com os olhos ainda fechados eu tremia de júbilo. Ter matado - era tão maior que eu, era da altura daquele quarto indelimitado. Ter matado abria a secura das areias do quarto até a umidade, enfim, enfim, 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. Abri devagar os olhos, em doçura agora, em gratidão, timidez, num pudor de glória. (PSGH, p. 53)

Percebe-se uma tensão entre o que a narradora gostaria de dizer e o que a linguagem consegue dizer sobre a sua experiência. Todos os elementos do texto perdem o seu valor específico, a sua característica peculiar, como já analisamos anteriormente, pois esse mal atinge primeiro a linguagem.

A ausência de nomeação das coisas e as metáforas utilizadas na obra são promovidas pelo inenarrável, pois não existem condições semânticas de esclarecê-las no texto, de explicá-las fidedignamente no contexto.

Todos os elementos da ficção clariciana são portadores de uma linguagem que é questionada até o extremo de tocar o silêncio. A linguagem está sempre sob suspeita, pois existe o insistente questionamento sobre a sua validade artística.

Não é à toa que o silêncio ronda a prosa de Lispector. E muito menos ainda que a personagem *G.H.* não seja nomeada. Onde a linguagem falha, a literatura de Lispector começa. Ou dito melhor: a falha é condição de existência dessa obra. Daí a sensação – dada por algumas de suas obras – de que muita vez parece que essa prosa está sendo construída na presença do leitor, costurada ante seus olhos, em lances de ida e volta, de tateamento, de procura a uma aproximação do objeto a ser nomeado. Prosa, portanto, não da dúvida, mas da certeza da impossibilidade de acercar-se do que é dos homens e dos objetos. (KENARD, 2000, p.2)

Interessante notar que a escritura de Clarice se constrói por uma linguagem que se apresenta falha para um discurso, mas que se revela poética para a sua construção artística. Assim, a linguagem falha é aquela que menos tem a dizer, que

menos tem a mostrar, mas que mais tem a expressar. Por isso, ela é rondada pelo silêncio, não só por uma forma de representação do mesmo, mas por várias.

Yudith Rosenbaum (2006) afirma que esse silêncio propiciado pela linguagem falha apresenta a forma de representação do emudecimento. Esse emudecimento ocorre na luta da fala com aquilo que se gostaria de falar ou que se buscava dizer e não disse. Portanto, essa escrita é considerada instável e indecisa por essência e essa caracterização a conduz ao silêncio quanto mais almeja representar.

Acredita-se que o sadismo materializa-se por meio do formato que delinea a estética do silêncio, pois é por meio das pulsões de morte e de destruição apresentadas no inconsciente de G.H., que se podem encontrar as desesperadas formas de expressão que a personagem possui para alcançar o “nível da natureza”, ou seja, o estado mais genuíno de si mesma. “Grite”, “ordenei-me quieta”. “Grite”, “repeti-me inutilmente com um suspiro de profunda quietude”. (PSGH, p. 58)

O desdobramento de vozes se repetirá várias vezes no discurso da narradora, ocasionando uma personalidade rompida, dividida entre desejos divergentes como se pode perceber pelas expressões “grite e quieta”. O grito rompe o silêncio e faz emergir na personagem seus instintos e pulsões.

Tudo se resumia ferozmente em nunca dar o primeiro grito- um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos de horror. (PSGH, p. 59)

Esses instintos e pulsões, segundo Amaral (2005), a levariam à vida. Mesmo possuindo conotação humanamente maléfica, eles se assemelham a barata que possui um caráter sagrado e transcendente. Portanto a barata se assemelha ao ser humano pelas mesmas características do bem e do mal, da vida e da morte. Esses paradoxos inseridos durante a travessia de GH revelam que o mal que a deflagra designado pelo ódio, raiva, o desejo de matar, na verdade é o seu mais valioso bem, pois dá subsídios para que ela compreenda a sua própria essência.

Não te assuste como estou assustada: não pode ser ruim ter visto a vida no seu plasma. É perigoso, é pecado, mas não pode ser ruim porque nós somos feitos desse plasma.

- Escuta, não te assustes: lembra-te que eu comi do fruto proibido e no entanto não fui fulminada pela orgia de ser. Então, ouve: isso quer dizer que me salvarei ainda mais do que eu me salvaria se não tivesse comido da vida... Ouve, por eu ter mergulhado no abismo é que estou começando a amar o abismo de que sou feita. (PSGH, p. 146)

Importante notar que, ao se deparar com a matéria viva da barata, a protagonista desiste de lutar pela sua humanização, pois acredita que desistir dos padrões de vida lhe trará a experiência de viver uma realidade íntegra, deseroizar-se fará com que ela se desnude em relação a si mesma e entrar em contato com um Deus não mais transcendente, mas imanente, lhe fará aceitar a sua condição humana.

Desdobrando nossas reflexões sobre pulsão de morte, é importante observar o ímpeto agressivo e criminoso de G.H. ao encontrar a barata no fundo do armário. A barata mantém com ela uma relação de desejo e repulsa, pois ao mesmo tempo que a narradora tem a curiosidade de participar dessa experiência epifânica de desumanizar-se a ponto de virar essência, ela repugna o inseto que lhe tem a aparência escamosa e nojenta.

A barata desencadeia a consciência dolorosa de suas condições, chegando a se comparar com a barata que gerou filhos o que não aconteceu com G.H.

Aquela barata tivera filhos e eu não: a barata podia morrer esmagada, mas eu estava condenada a nunca morrer, pois se eu morresse uma vez só que fosse, eu morreria. E eu queria não morrer, mas ficar perpetuamente morrendo como gozo de dor supremo. Eu estava no inferno atravessada de prazer como um zunido baixíssimo de nervos de prazer. (PSGH, p. 120)

Essas reflexões da narradora, por meio de sentimentos sádicos em relação a sua existência dolorosa, manifestam como um momento epifânico que se consagra pela súbita sensação de apreensão da essência ou do significado de

algo. Neste instante, G.H. começa a entender e a refletir sobre a sua existência, atribuindo um conteúdo poético a sua percepção. É quando G.H. sente a necessidade de escrever, todavia, é só quando prova da barata que a revelação epifânica torna-se completa.

Deus, eu me sentia batizada pelo mundo. Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o ato ínfimo. Não o ato máximo, como antes eu pensara, não o heroísmo e a santidade. Mas enfim o ato ínfimo que sempre me havia faltado. Eu sempre fora incapaz do ato ínfimo, eu me havia deseroizado. Eu, que havia vivido do meio do caminho, dera fim o primeiro passo de seu começo. Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois “eu” é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. (PSGH, p. 178)

G.H. atinge o nível poético de sua escrita pelo processo de epifania, mas consegue também, por meio dele, vivenciar a sua deseroização, já analisada anteriormente. Isso ocorre porque ela percebe que está em situação de igualdade existencial em relação à barata quando entra em contato com a matéria viva da mesma. Isso a remete a uma característica não-humana.

Deseroizar-se por meio da mastigação de um inseto é também desumanizar-se. A partir dessa concepção, tem-se a noção de que entrar em contato com o cerne de um ser, digerindo-o, é entrar em contato com a essência de si mesma. Esse contato permite que a narradora reflita sobre o seu modo de expressão, pois passou a contrariar, sem o uso das palavras, toda forma de comunicação que não utilizava as mesmas. Diante do inexpressível, do indizível, G.H. comenta a importância de regrar-se, de ter sua própria ordem:

Eu não queria reabrir os olhos, não queria continuar a ver. Os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá a ordem, era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender. Mas é que eu já não podia mais me amarrar. (PSGH, p. 63)

Essa ordem está pautada na mínima condição de se narrar o que se vivenciou, buscando um esclarecimento para a experiência de aproximação com Deus, que era na verdade a aproximação com sua essência, sua substância branca de vida, sua humanidade.

Essa busca pela imanência proporciona o momento de epifania da obra. Momento esse que é concebido pelo espetáculo de uma barata que traz a representação das imagens do filho que ela abortou, do ex-amante que a abandonou e da empregada que se demitiu.

Aproximar-se de Deus é aproximar-se da essência dos acontecimentos é entrar em contato com a sua paixão. G.H. executa, silenciosamente, o golpe que esmaga o inseto “numa entrega ao que é o mal”, (PSGH, p.52)

Conforme Rosenbaum (2006), A Paixão de GH é norteadada pela tentativa de dar uma forma ao seu relato, mas ela se questiona de que maneira realizar tal façanha se a sua linguagem contraria a sua verdadeira realidade.

Tentando realizar tal façanha, a unidade do eu aparece rompida novamente declarando uma personagem cindida, entre ficar em contato com a sua essência de vida que se configura pela sua pulsão de morte, aproximando-se de Deus, ou continuar com a perspectiva de dar uma forma a sua realidade, traindo-a pela estrutura fornecida.

O fracasso da personagem traz ao leitor a perspectiva de que a linguagem ocasionada pelas tentativas frustradas da narradora é o elemento mais rico de sua ficção.

Considerações Finais

A pesquisa ora concluída centrou-se nas várias formas de representação assumidas pelo silêncio em **A Paixão segundo G.H.** Inicialmente, enfatizamos as acepções do silêncio em uma vasta gama de estudos que amalgamaram uma diversidade de esferas artísticas. Uma delas foi o estudo realizado por Susan Sontag em *A Estética do Silêncio* (1987). A ensaísta norteou essa estética por meio da filosofia pelo direito de existir da arte, trazendo à tona a discussão sobre a negação da mesma para a sua sobrevivência. Jhon Cage (2006), dentro da esfera musical, consagrou o silêncio como estrutura fundamental para a composição de uma orquestra, comprovando que o mesmo é inexistente, pois sempre há alguma coisa acontecendo que provoca um som. Acrescentou que, no âmbito musical, o silêncio costuma ser compreendido como falta/ausência de som e representado por pausas. Eni Orlandi em **As Formas do Silêncio** (2005), afirmou que o silêncio está relacionado com a dialogia, com o outro, com as contradições e com as maneiras de significar. A reflexão sobre o silêncio aponta para um descentramento do plano verbal e, por conseguinte, para uma des-centração do sujeito.

Nos estudos realizados especificamente sobre a obra, estudamos Emilia Amaral (2005), que investiga as imagens de alteridade permeadas na escritura. Elas são de extrema importância para que GH tenha visibilidade de si por meio do outro. Dentro dessa perspectiva, a personagem enxerga o seu silêncio, a sua essência, percorre o caminho inverso e vai ao encontro de si mesma. A busca de sua identidade se faz pelos expedientes de alteridade inscritos em sua linguagem.

Solange de Oliveira (1985) constrói uma análise da obra bastante peculiar, fazendo analogias com a metáfora e imagem sugeridas da barata na escritura. Esse estudo proporcionou vários sentidos fornecidos por um tecido textual que é construído de planos que consagram cada camada do inseto. Esses planos são de ordem temporal e pessoal, GH mergulha em reflexões introspectivas. Na ordem temporal, GH vai em busca de sua identidade ou verdade essencial sempre resgatando pensamentos e lembranças de sua antiga vida, indo e voltando dentro

da narrativa, de forma a se encontrar fragmentada em seu discurso. Também é de ordem pessoal, pois quando volta ao seu mundo convencional enxerga uma GH inumana, transcendente à vida concreta. Porém, a narradora busca uma identidade de “ser” que se encontra dentro de uma realidade imanente, humana, viva para a sua existência.

Por conta disso, o romance vai se estruturando a partir de imagens que se encadeiam, tais como: as várias camadas da barata, os andares do edifício onde mora, as cascas de uma cebola. Essas imagens também assumem a forma de representação do espaço e do tempo da narrativa.

Em Yudith Rosenbaum (2006), encontramos a ideia de paixão pelo pathos vivenciado na busca da personagem pela forma mais adequada a sua experiência de vida. Portanto, é real a incapacidade da linguagem em exprimir-se e isso ocorre pelo difícil processo do sujeito em perder as suas referências, destruindo a sua integridade: olhando-se, percebendo-se e confrontando-se com o horror da morte.

Perdendo as suas referências, o termo “despersonalização” é utilizado pela narradora para melhor definir-se. Por se despersonalizar, o relato de sua vivência sugere não mais a contemplação da forma, mas a destruição da mesma fazendo emergir o silêncio desse relato. Benedito Nunes (1988) afirma que o fracasso dessa linguagem ocorre pelo fato da narradora não conseguir dar contorno adequado à realidade.

As acepções concebidas à estética do silêncio, trabalhadas nos primeiro capítulo, nos serviram para sustentar a análise de que a mesma se fazia presente na obra **A Paixão segundo G.H.** A escritura de Clarice Lispector, marcada por um suposto fracasso estético, oferece a sensação de inacabamento, como se o porto atingido nada mais fosse do que uma breve etapa de viagem destinada a prosseguir, da mesma maneira que nos sugerem — os seis travessões conclusivos do romance — ser o silêncio a que se chega o ponto de reinauguração da linguagem.

Parece, de fato, ser uma característica escritural de Clarice Lispector a não expressão de certezas sobre a existência não presumindo respostas nem

tampouco verdades absolutas, por isso, o discurso da narradora é voltado para si mesmo. Sendo assim, G.H. decide narrar a sua experiência pessoal dando sentido aquilo que viveu, dando forma a sua escritura silenciosa.

A escritura é um meio de buscar compreensão, por proporcionar um outro olhar sobre a experiência vivida. Nessa perspectiva, G.H. busca, por meio do processo de alteridade uma forma de expressão, isso ocorre porque a obra é representada pelo silêncio da personagem, pois é grande o sofrimento de narrar essa experiência vital.

É por meio do desenho deixado por Janair que ela tem a percepção do olhar do outro e começa a se enxergar de uma maneira nunca imaginada. A tentativa da narradora de transpor em palavras a sua experiência resulta no fracasso da linguagem, na dificuldade para dizer, convergindo, assim, para o silêncio. Portanto, ela deixa de ser a mesma, vivendo do que não se pronuncia.

Dentro dessa perspectiva, o silêncio assume uma de suas formas de representação também pelo irrelato, pois a experiência existiu pela não-organização: a ideia da obra de arte que tenta se aproximar do indizível, a ordem que busca a desordem. Essa busca incansável pela forma ou pela ordem ocasiona o suposto fracasso da linguagem que para Benedito Nunes (1988), está relacionado ao auto-conhecimento existencial mais verdadeiro que a personagem consegue obter.

Para isso, a escritura deixa de lado padrões narrativos convencionais fazendo com que o leitor tenha condições de elaborar novas leituras da realidade de G.H. A escrita torna-se o grande sofrimento da narradora, pois é somente se destruindo pela linguagem e pela existência humana que ela consegue refazer-se para a sua experiência epifânica.

A linguagem que configura a poética clariceana incorpora, em **A Paixão segundo G.H.**, o irrelato pelo silenciamento do enredo, pelo silêncio que se propaga, pela negação da própria arte e pela falência da linguagem, entre outros fatores. Assim, as análises realizadas dão suporte à configuração da estética do silêncio presente no processo de composição do romance.

Referências

Obras de Clarice Lispector

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. 3ª edição – Rio de Janeiro: Sabiá Instituto Nacional do Livro, 1971.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

_____. **A Paixão segundo G.H.** Ed. Crítica - Benedito Nunes, coordenador. Brasília, DF: CNPq, 1988.

_____. **Felicidade clandestina**. 10ª edição - Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

Obras sobre Clarice Lispector

ABDALA JR, Benjamim; CAMPEDELLI, Samira Youssef. “Vozes da Crítica” In: **A Paixão segundo G.H.** Ed. Crítica - Benedito Nunes, coordenador. Brasília, DF: CNPq, 1988.

ARRIGUCCI JR, D. **O escorpião enlacrado**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

AMARAL, Emília. “O pacto com o leitor e o misticismo da escrita em *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector”. In: **Leitores e leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2005.

_____. **O leitor segundo GH**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

BAIRÃO, R. **Novos apontamentos sobre Clarice Lispector**. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 30 ago. 1969. Suplemento Literário. Não paginado.

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

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

DE OLIVEIRA, Solange. **A barata e a crisálida**. O romance de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

FITZ, E. E. **O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa**. *Remate de Males*, Campinas, n.9, p 31-37, 1989.

FRONCKOWIAK, A. "O ato de narrar em A Paixão segundo G.H." In: **Clarice Lispector: a narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

GOTLIB, Nadia Battella. **Clarice-Uma Vida que se Conta**. São Paulo: Ática, 2002.

GROB- LIMA, Bernadete. **O percurso das personagens de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

KADOTA, Neiva Pitta. **A tessitura dissimulada**. 2a edição - São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

MOSER, Benjamim. **Clarice**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

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

NUNES, Benedito. "O mundo imaginário de Clarice Lispector". In: **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Leitura de Clarice Lispector**. 1ª edição - São Paulo: Quíron, 1973.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____. (org.) **Leitores e leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp, 2006.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 3ª edição - Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **A travessia do oposto**. 3ª edição - São Paulo: Annablume, 2004.

_____. "Paródia e metafísica". In: **A Paixão segundo G.H.** Ed. Crítica – Benedito Nunes, coordenador. Brasília, DF: CNPq, 1988.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. "O ritual epifânico do texto". In: **A Paixão segundo G.H.** Ed. Crítica - Benedito Nunes, coordenador. Brasília, DF: CNPq, 1988.

Bibliografia geral

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. São Paulo: Argos, 2008.

AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Pensamento, 1980.

AGUIAR, F. (org.). **Gêneros de fronteira**: cruzamento entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

ARISTÓTELES. “Arte poética”. In: **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1981.

AUGUSTO, Daniel Sampaio. “O silêncio de Guimarães Rosa”. In: **Um Assunto de Silêncios**: Estudo Sobre o ‘Cara-de-Bronze’. Dissertação de mestrado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo sobre a orientação de José Miguel Wisnik, 2006, p. 46-47. Disponível em: www.teses.usp.br/

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1976. (Coleção Quid).

BALAKIAN, A. **Mallarmé e o Cénacle Simbolista**. In: _____. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 61-80.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3ª edição - São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Fragmentos do discurso amoroso**. São Paulo: Martins Editora, 2003.

BENJAMIM, Walter. **Kafka**. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena, 1994.

BERGMAN, Ingmar. **Cenas de um casamento sueco**. São Paulo: Nórdica, 1975.

_____. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOFF, Leonardo. **O Evangelho do Cristo cósmico**. A busca da unidade do Todo na ciência e na religião. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: [Companhia das Letras](#), 1999.

BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo**. Tradução de Sérgio Pacha. São Paulo: Nau editora, 1978.

CABALLÉ, A. **Narcisos de tinta**: Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX). Málaga: Megazul, 1995.

CAGE JR, Jhon Milton. **Annee Des Lundi, une: conferences et ecrits autor**. Tradução de [Christophe Marchand-Kiss](#). Paris: coleção L'oeil du poete, 1960.

CÂNDIDO, A. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Uma tentativa de renovação**. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP. 1992. p. 93-102.

DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Junior e Alberto Alonso Munõz. São Paulo: editora 34, 1991.

DUCROT, Oswald. **Estruturalismo e linguística**. São Paulo: Cultrix, 1970.

FERRARA, Lucrécia D'alessio. **Olhar Periférico**. São Paulo: Edusp, 1993.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. "Graciliano Ramos, uma poética da insignificância." **SciELO**. Vol.23, nº. 67, São Paulo, 2009. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142009000300028.

Data da consulta: 15/ 01/ 2012.

GIRARD, René. **Mensonge Romantique et Vérité Romanesque**. Paris: Grasset, 1961.

HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HOUAISS, Antônio (1915-1999) e VILLAR, Mauro de Salles (1939-). **Dicionário Houaiss da língua portuguesa** / Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar, elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 1. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ISER, Wolfgang. **Literatura e o leitor**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

JASPERS, Karl. **Introdução ao pensamento filosófico**. São Paulo: Cultrix, 2011.

KEATS, John. **Ode sobre a melancolia e outros poemas**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2010.

KENARD, Roberto. **O mal na literatura de Clarice Lispector**. Texto publicado na revista Orpheu, em 2000. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=988>. Data da consulta: 15/ 12/ 2011.

MOREA, A. "Diario e Tempo". In: **Critica Letteraria**. Napoli: Loffredo Editore, n. 101, tAnno XXVI - fasc. IV, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal ou Prelúdio de uma filosofia do futuro**. Tradução de Márcio Pugliesi da Universidade de São Paulo. Curitiba: Hemus, 2005.

_____. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**. São Paulo: Pontes, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica e escritura**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o Romance moderno”. In: **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SONTAG, Susan. “A Estética do Silêncio”. In: **Estilos Radicales**. Buenos Aires: Suma Del Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. **Os Pobres na Literatura Brasileira**- Ed. Crítica. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Sites (datas das consultas):

Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Isomorfismo_\(teoria_das_categorias\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Isomorfismo_(teoria_das_categorias))>
Acesso em: 12/ 12/ 2011.

Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Positivismo>> Acesso em: 17/ 11/ 2011.

Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Puls%C3%A3o>> Acesso em: 12/ 05/ 2012.