

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Adriana Inês Martos Stefens

O diálogo de alteridades na escritura de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO

2008

Adriana Inês Martos Stefens

**O diálogo de alteridades na escritura d A paixão
segundo G.H., de Clarice Lispector**

**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 do
Prof. Dr. Maria José Pereira Gordo Palo**

São Paulo

2008

Banca Examinadora

Dedicatória

DEDICATÓRIA. Episódio de linguagem que acompanha todo presente amoroso, real ou projetado, e mais geralmente, todo gesto, efetivo ou interior, pelo qual o sujeito dedica alguma coisa ao ser amado. (BARTHES, 2003, p. 103)

Para todos meus alunos, sobretudo aos pequenos, com que mais aprendi que ensinei.

AGRADECIMENTOS

À professora Maria José Palo, pela orientação iluminadora, pelo olhar atento, pela paciência de ensinar-me a caminhar por caminhos que eu desconhecia, por me esperar e não me abandonar quando, por algum motivo, eu me perdia.

Às professoras Ana Maria Haddad e Edilene Matos, pela experiência de alteridade e pelas sugestões sábias feitas durante o Exame de Qualificação.

A doce professora Maria Aparecida Junqueira, por vários motivos, mas, principalmente, pelo despertar de paixões.

À minha mãe e ao meu irmão, Flávio, por não me deixarem, nunca, no escuro e sozinha.

A outras pessoas que, em algum momento, me deram a mão e ajudaram-me a encontrar aquilo que procurava: Ana Albertina, Professor Erson, Professora Maria Rosa, Regiane, Daniel, Mercedes, Gisele, Daniela Spinelli, Orison, Rosemary, colegas da Bolsa Mestrado da Diretoria de Ensino de Franca (Karina, Ronaldo, Andréia)

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo analisar o romance *A Paixão segundo G.H.* (1964) de Clarice Lispector. Partimos da hipótese de que a narradora personagem, identificada apenas pelas iniciais G.H., ao relatar sua *via crucis* existencial relata também, através de um discurso plurissignificativo, sua experiência como escritora-escultora. Nesse modo de escrever, trabalha metáforas que podem ser lidas e comparadas, ao ato de escrever indagativo e aos efeitos produzidos pela escritura epifânica. A personagem G.H., após tomar consciência de sua existência, está apta a narrá-la e dar-lhe a forma de experiência epifânica. Ela precisa da forma escritural, para compreender, prender e formalizar a realidade. Escrever, para ela, é uma tentativa de dar forma àquilo que experimentou (a barata) e pela escritura (forma), reviver e dar-lhe a ilusão do sentido poético. G.H. fala sobre a paixão segundo ela mesma, razão pela qual analisamos o discurso da narradora como uma escritura amorosa de *Eus*, carregada de *pathos de um Eu que escreve*. A experiência da alteridade pode ser percebida na contraposição de G.H. em relação ao outro, representados na figura de Janair, da barata, do interlocutor imaginário, a quem ela pede a mão para trabalhar, juntos, sua escultura-escritura. A experiência exotópica e o contato com o olhar do outro é que proporcionam o momento epifânico vivido à autora-heroína, portanto, as experiências da alteridade e epifania estão interligadas e interdependentes funcionalmente. Mas, somente a experiência da escritura consegue promover acabamento ético e estético à experiência vivida. O tema tratado em PSGH nasce da tensão entre *o dizer e o como escrever*, materializando o drama da linguagem em ato escultórico, escritura vivenciada por G.H. em ato de espera de uma forma final. O primeiro capítulo sob o título *Um modo de escrever: jogo de alteridades*, aborda a narrativa como uma escritura em sua especificidade formal. O capítulo II trata *A experiência da escritura de alteridades clariceana*, em desencontro com o conteúdo, transformado pela forma escultórica, na qual todo o processo narrativo autor-heroína-leitor dela co-participa. Ainda neste capítulo é abordada a questão da *A epifania estética da forma-conteúdo*, gerada pelo tempo epifânico que ganha a forma-conteúdo desejada pela heroína-autora e pela autora-escultora da forma artística do relato da alteridade. A narradora-personagem perscruta sobre o sentido e o limite da palavra poética, portanto, o relato da narradora G.H. é a pura manifestação concreta da forma de uma consciência estética. Ressaltamos que, para analisarmos os efeitos produzidos pelo discurso amoroso recorreremos, em particular, às obras de Roland Barthes e concepções levantadas pela palavra crítica e tradutora de Leyla Perrone-Moisés.

Palavras-Chave: Escrita de Alteridades; Escritura epifânica; Escultura amorosa; Dramaturgia da palavra; Clarice Lispector.

ABSTRACT

The current thesis aims to analyze the novel *A Paixão segundo G.H. (1964)* by Clarice Lispector. From the hypothesis that the narrator-character, identified only by GH, in reporting her *via crucis* of existence also reports, through a plurissignificative speech, her experience as a writer-sculptor. In her kind of writing, she uses metaphors that can be read and compared with the investigative act of writing and effects produced by ephiphanic writing. The G.H. character, after becoming conscious of her existence, is able to report it and give it the form of ephiphanic experience. She needs the writing form to understand, arrest and formalize the reality. Writing, for her, is an attempt to give shape to what she had experienced (the cockroach) and by writing (form), to revive and give it the illusion of poetic sense. G.H. talks about the passion in her own point of view, the reason for why we analyzed the narrator's speech as a loving writing of I(s), loaded from a pathos of an I who writes. The alterity experience can be seen in contrast of G.H. to the other, represented in the figure of Janair, the cockroach, the imaginary interlocutor, whom she calls to work together in her sculpture-writing. The exotopic experience and the contact with the other's view provided the ephiphanic moment lived by the author-heroine, therefore, the alterity and epiphany are functionally interlinked and interdependent. But only the experience of writing can promote ethical and aesthetic completion to the experience. The subject approached in *A Paixão segundo G.H.* was borned in the tension between *the saying* and the *how to write*, materializing the drama of language into act sculpture, the writing experienced by GH into an act of waiting for a final form. The first chapter approaches the narrative as a writing in its formal specificity. The second chapter deals with the experience by Clarice Lispector's alterity's writing in discordance with the content, transformed by the sculptural form, in which the whole heroine-author-reader narrative process is co-participated by her. This chapter still approaches the issue of aesthetics epiphany of form-content, generated by ephiphanic time that wins the form-content desired by heroine-author and by the author-sculpture of the alterity reported artistic form. The narrator-character emerge on the meaning and limits of the poetic word, therefore, the G.H's report is a pure concrete manifestation of form of an aesthetic consciousness. We stress that, for analyzing the effects produced by the loving speech, we passed over the works of Roland Barthes and ideas raised by the critical word and translator of Leyla Perrone-Moises.

Keywords: Alterity's writing; Ephiphanic scripture; Loving sculpture; Dramaturgy of the word; Clarice Lispector.

Antigamente, chamavam-se de *análise* os romances mais ou menos psicológicos, que procuravam estudar as paixões – as famosas paixões da literatura clássica, - dissecando os estados de alma e procurando revelar o mecanismo do espírito. Hoje o nome convém a um número bem menor de obras. Os romances são mais universalistas, e as delimitações que os classificavam perderam muito como sentido e como jurisdição. Aos livros que procuram esclarecer mais a essência do que a existência, mais o ser do que o estar, com um tempo mais acentuadamente psicológico, talvez seja melhor chamar *romances de aproximação*. O seu campo ainda é a alma, são ainda as *paixões*. Os seus processos e a sua indiscriminação repelem, todavia, a idéia de análise. São antes uma tentativa de esclarecimento através da identificação do escritor com o problema, mais do que uma relação bilateral de sujeito-objeto.

É desta maneira que Clarice Lispector procura situar o seu romance. O seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Os vocábulos são obrigados a perder seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquira o mesmo caráter dramático que o entrecho. (CANDIDO, 1977, p. 129)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – Um modo de escrever: jogo de alteridades	26
1.1. Narrativa como escritura.....	26
1.1.1. Narração da escritura.....	29
1.1.2. Escritura como forma	31
1.2 Jogo de alteridades do discurso amoroso.....	36
1.2.1 A escritura e o duplo discurso.....	38
1.2.2 Efeitos da duplicidade do discurso sobre a consciência criadora.....	39
CAPÍTULO II – A experiência da escritura de alteridades clariceana	43
2.1. Desencontro da escritura com o conteúdo	45
2.1.1 A forma do conteúdo.....	58
2.1.2. O discurso da heroína-autora	59
2.2. A epifania estética da forma-conteúdo	64
2.2.1. A epifania na gestão do tempo	68
2.2.2. A escultura epifânica da escrita.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A escrita da alteridade em <i>A Paixão Segundo GH de Clarice Lispector</i>	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80

Qual o sentido das coisas? Em suma, é no próprio momento que o trabalho do escritor se torna seu próprio fim que ele reencontra um caráter mediador: o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lhe devolve como meio; e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, definitivamente, como uma resposta. (BARTHES, 2003, p.33)

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo levantar mais uma significação para o romance clariceano *A Paixão Segundo G.H.* Adiantamos que existem muitos estudos sobre a obra, portanto, não se trata de uma interpretação inédita ou inovadora do texto. Nossa contribuição se vale de um diálogo com a fortuna crítica já existente sobre a autora e a obra para que possamos, pouco a pouco, construir mais uma interpretação possível.

O que faz uma obra ser literária? O que é uma experiência de pluralidade na escritura? Como se constrói o diálogo de alteridades na escritura de *A Paixão Segundo G.H.*? Estas indagações remetem aos objetivos desta dissertação, cujo objeto designa não só o ato de escrever da autora Clarice Lispector no romance *A Paixão Segundo G.H.* (1964), mas também a novidade da forma gerada pelo processo narrativo, que se revela ao leitor.

Em 1944, Clarice Lispector publica sua primeira obra *Perto do Coração Selvagem*, e desestabiliza a crítica da época, acostumada com a literatura engajada e regionalista, que fundamentou o discurso da maioria dos escritores da chamada segunda geração modernista (1930-1945). Neste período, a literatura era considerada um meio para denunciar as mazelas sociais.

A novidade da obra clariceana não se restringe apenas ao aspecto temático. Na edição crítica sobre *A Paixão Segundo G.H.*, coordenada por Benedito Nunes, o crítico Antonio Candido publica um texto sobre a escritora intitulado “No começo era o verbo” e comenta sobre a estréia da autora dizendo que, “visto de hoje, dá a impressão de uma dessas viradas fecundas da literatura. Dentro da linha dominante do romance brasileiro daquele tempo, ele foi um desvio criador” (CANDIDO, 1996, p. XXII); o crítico acrescenta que o período de estréia de Clarice Lispector coincide com o início de sua carreira de crítico-literário e que, mesmo para ele, a prosa clariceana já demonstrava ser uma possibilidade diferente de literatura.

O estilo inovador da escritora pode ser comparado aos dos escritores da primeira geração modernista, entretanto, é preciso ressaltar algumas diferenças, pois sabemos que tanto em Oswald de Andrade como em Mário de Andrade, o objetivo era demolir as velhas estruturas acadêmicas; não por acaso, esse período

(1922 a 1930) foi denominado “fase heróica ou de ruptura”, pois era preciso renovar a linguagem, presa aos modelos naturalistas e parnasianos.

Clarice Lispector retoma o esforço desses dois grandes escritores de reinventar a linguagem, mas de forma um pouco diferente, já que, ao contrário dos literatos da década de 20, a inovação não tinha a intenção de escandalizar, embora escandalizasse e, também, não era fruto de nenhum compromisso ou manifesto. O romance de Clarice Lispector era diferente do romance psicológico ou realista, também não era parecido com o experimentalismo estético dos modernistas. A autora não fazia parte de nenhum grupo vanguardista: seu percurso literário é único, solitário e legítimo.

O crítico Antonio Candido (1996, p.XVIII) afirma, sobre o estilo da escritora, que “o problema parecia consistir em obter um equilíbrio novo entre tema e palavra, de modo que a importância de ambos fosse igual” e, dessa forma, o crítico conclui:

A jovem romancista, ainda adolescente, estava mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada a narrativa é forma que narra. De fato, o narrado ganha realidade porque é instituído, isto é, suscitado como realidade própria por meio da organização adequada da palavra. Clarice Lispector instaurava as aventuras do verbo, fazendo sentir com força a dignidade própria da linguagem. (CANDIDO, IN Nunes, 1996, p.XVIII)

Candido acrescenta que a escritura de Clarice Lispector foi um “sinal criador de novos tempos” na qual a palavra é o centro de tudo. Desde a estréia, a novidade da obra clariceana extrapola o nível do conteúdo e parte em busca de uma forma que problematize a linguagem literária no sentido de compreender o aspecto artístico.

A *Paixão Segundo G.H.* é, antes de tudo, a manifestação de uma nova forma estética que, mais uma vez, gera polêmica entre os críticos. O livro, publicado em 1964, é a primeira obra de Clarice Lispector narrada em primeira pessoa. A personagem-narradora, identificada apenas pelas iniciais G.H., em um aparente monólogo e numa narrativa repleta de idas e vindas, narra a alguém (a quem ela pede a mão e solicita, incessantemente, a presença) sua experiência de alteridades.

A partir de um fato, aparentemente sem importância, G.H. transforma a sua forma de ser, ver e sentir o mundo. Após tomar consciência de sua existência,

decide narrar o que lhe aconteceu. A narrativa, que se desenvolve em uma espiral, inicia um capítulo com a frase que terminou o anterior, num primeiro momento pode parecer fragmentada, mas a repetição, entre o fim de um capítulo e início do outro, mantém a continuidade, realça a tensão e alimenta a espera.

A narrativa de G.H. é um discurso de ordem passional. É a confissão de uma experiência amorosa atribulada, precedida por um acontecimento banal. O crítico Sant'Anna (1996), ao comentar a epifania em trabalho no texto clariceano, esclarece, primeiramente, o termo epifania:

Significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita da consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem. (SANT'ANNA, 1996, p.244)

Este ritual epifânico causa uma metamorfose à narradora-personagem. G.H., antes de provar a barata, era alienada, mas, após a provação pela qual passa, toma consciência de sua existência e de sua vida. A G.H. que nos narra é alguém que já passou pela provação e é consciente, inclusive, do ato de narrar.

Sant'Anna (1996) recorre a Van Gennep (1978) para esclarecer a seqüência que marca os ritos de passagem da epifania: 1. ritos preliminares (= pré-epifania = pré-clímax); 2. ritos liminares (= epifania = clímax); 3. ritos pós-liminares (= pós epifania = pós clímax). G.H passa por estes três estágios, a saber:

1. Pré-epifania: corresponde à preparação para o momento epifânico e ocorre, em *A Paixão Segundo G.H.*, quando a personagem toma a decisão de ir até o quarto da empregada Janair. G.H passar por um corredor escuro, que leva até o quarto da empregada. O corredor simboliza um lugar de passagem, que conduzirá a um mundo desconhecido.

2. Epifania: corresponde ao clímax; é o momento “divisor de águas” no qual ocorre o sacrifício, ou seja, quando G.H passa pela provação e humilhação de provar o desconhecido, o que causa repulsa e desejo. A narradora toma conhecimento de si através do outro (da barata). Há, então, uma alteração no estado de consciência de G.H.

3. Pós-liminares: refere-se ao momento posterior à experiência epifânica, na qual o sujeito já passou pela transformação, portanto, é alguém consciente, que teve a verdade revelada.

A narradora G.H. inicia a narrativa no estado pós-liminar, portanto, goza de um estado de consciência de linguagem que lhe autorizaria a narrar o processo de transformação pelo qual passou. Se antes ela organizava tudo ao seu redor porque não compreendia, agora ela compreende e, por isso, quer dar forma ao que experimentou. A G.H. de antes não teria as condições adquiridas pela consciência de alteridade, para narrar sua experiência epifânica.

Sá (1996), na Edição Crítica sobre *A Paixão Segundo G.H.*, comenta que, desde o título, a obra permite que o leitor estabeleça um diálogo com o texto bíblico:

A conhecida expressão: “A Paixão de Jesus Cristo segundo Mateus” ou “A Paixão de Jesus Cristo segundo João”. A Narrativa da “Paixão” é uma parte dos Evangelhos. Significa que os sofrimentos de Cristo são narrados como foram vistos ou conhecidos por seus discípulos. No caso de G.H., a paixão é da protagonista, narrada por ela mesma. (SÁ, 1996, p.219)

A personagem ao narrar-se, após passar pelo sofrimento e pela experiência nauseante, está apta a relatar, por ela mesma, sua *via crucis* e a paixão. Seu discurso está marcado por figuras que remetem à paixão, pois tratará da paixão segundo ela mesma, sob seu ponto de vista em relação ao outro. Através desta experiência excruciante e epifânica, G.H., consegue transcender sua condição de mulher alienada para assumir a função de narradora consciente de si mesma..

Roland Barthes, em *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (2003) analisa o discurso apaixonado e conclui: “o sujeito apaixonado é atravessado pela idéia de que está ou vai ficar louco” (2003, p.245). Isso porque a narrativa de G.H. é carregada de *pathos*, já que ela falará sobre a paixão. Aristóteles (2003) diz que paixão é tudo que faz variar os juízos e de que se seguem sofrimento e prazer, portanto, o discurso amoroso é construído a partir de figuras paradoxais. Assim entendido, G.H. transforma o drama do seu *pathos* em linguagem.

Em relação à estrutura do romance, podemos afirmar que *A Paixão Segundo G.H.*, não revela marcas lineares de enredo ou intriga. A lógica dessa estrutura deve-se à maneira como a narrativa é construída: a partir de lembranças, reflexões e percepções da autora-narradora, o que dificulta ao leitor a compreensão imediata do texto. A história de PSGH rompe com a seleção e com os moldes convencionais de

romance. O material narrado é selecionado e organizado, segundo as impressões e a memória da narradora, e não obedecem aos referentes cronológicos. A lógica da narrativa é acentuadamente interna e segue o fluxo de consciência da personagem-narradora.

A narradora obcecada pela busca da forma, após sair de seu estado de alienação, quer dar forma ao fato que lhe aconteceu e pretende tornar visível, pela linguagem, o invisível. Ela relata a sua experiência ficcional e, vice e versa, questiona o ato de escrever como sua *via crucis*.

Para sondarmos sobre a forma como G.H., enquanto narradora-personagem a representa em relação ao próprio ato de escrever, foi necessário realizarmos uma “metaleitura” do relato, ou seja, realizamos uma leitura voltada para o objeto do discurso de G.H.. Trabalhamos com a hipótese de um “metadiscurso” no qual a autora, ao mesmo tempo em que conta sua experiência performática, reflete, de forma poética, sobre o processo de produção do diálogo de alteridades.

De acordo com a retórica clássica de Aristóteles, o discurso deve apresentar a seguinte estrutura:

- A *Inventio*: encontro dos argumentos a serem desenvolvidos
- A *Dispositio*: organização desses argumentos
- A *Elocutio*: a apresentação em palavras ornamentadas, capazes de persuadir pela beleza da estruturação
- A *Actio*: referente à encenação da linguagem
- A *Memória*: refere-se aos instrumentos necessários à performance do orador.

Segundo Barthes (1972, p. 68), na antiga retórica, a *inventio* e a *dispositio* precedem a *elocutio*. Entretanto, Emilia Amaral (2005) diz que essas operações de retórica têm a ordem subvertida em G.H.:

O metadiscurso de G.H. transpõe a *inventio* e a *dispositio* para o plano *elocutio*, e assim (re) vela ao interlocutor o seu próprio processo de construção, em seu desnudamento do ato de escrever e de seus pressupostos: o plano, a estruturação do livro etc., que simultaneamente se realizam, neste estranho tipo de exórdio. (AMARAL, 2005, p.63)

A beleza resultante da estruturação do discurso de G.H., do ponto de vista da retórica, consiste em desnudar ao leitor o seu próprio processo de criação artístico e discursivo: a seleção e organização dos argumentos são revelados, mesmo que de

forma velada, ao leitor. A hipótese de estudo e proposta de análise baseia-se sobre este pressuposto: a narradora, G.H., ao mesmo tempo em que conta, de forma hermética, sua experiência performática, debruça-se sobre a própria construção da narrativa. Ela teoriza, metaforicamente, sobre os aspectos estruturais da obra. O que G.H. nos conta pode ser tanto o relato de uma *via crucis* como pode, também, apresentar aspectos pertinentes a uma leitura metalingüística, a qual consiste em ler a obra como uma auto-reflexão do autor sobre o processo de criação poética, seu objeto de criação.

Nosso propósito é selecionar um objeto que venha ao encontro do objeto de estudo da própria literatura: a linguagem. Aguiar e Silva (1969), sobre a função poética da linguagem literária, esclarece:

Em nosso entender a função poética da linguagem caracteriza-se primária e essencialmente pelo facto de a mensagem criar imaginariamente a sua própria realidade, pelo facto de a palavra literária, através de um processo intencional, criar um universo de ficção que não se identifica com a realidade empírica, de modo imanente a sua própria situação comunicativa, sem estar determinada imediatamente por referentes reais ou por um contexto de situação externa. (AGUIAR E SILVA, 1969, p.27)

Inúmeras são as possibilidades de interpretação de um texto literário, ainda mais se tratando de Clarice Lispector, portanto, não temos a pretensão, com este trabalho, de trazer uma verdade nova ou contestar antigas certezas. Nosso propósito é sondar sobre mais uma possibilidade de interpretação do texto clariceano. A Teoria da Literatura nos esclarece que “a linguagem literária é plurissignificativa, porque nela o signo lingüístico é portador de múltiplas dimensões semânticas, tende para uma multivalência significativa, fugindo ao significado unívoco que é próprio das linguagens monossignificativas” (AGUIAR E SILVA, 1969, p.31). Partindo desta concepção sobre a linguagem literária seria, no mínimo, incoerente propor uma interpretação rígida e única do romance clariceano. Levantaremos possibilidades, e para isso, utilizamos com freqüência o uso de expressões como “possivelmente”, “provavelmente”, “há a possibilidade de ler-se assim”, pois, a base de nossa análise é estabelecida por associações e analogias. Quando Aguiar e Silva (1969, p.34) diz que “um poema, um romance, um drama jamais apresentam um rígido e unilinear significado, pois encerram sempre múltiplas implicações significativas”, fica claro o leque de possibilidades de significação que

um texto literário nos possibilita. É por isso que este estudo tem, antes de tudo, a expectativa de dar um significado a mais ao *corpus* selecionado.

Nossa problemática de estudo tem o foco centrado sobre a forma como o conteúdo constrói o ser da escritura performática e, somente a partir dos esclarecimentos teóricos sobre a escritura, é que conseguimos fazer uma leitura pelo avesso e compreender a experiência da escritura que constrói o diálogo de alteridades.

De acordo com Perrone – Moisés a escritura “produz uma significação circulante (significância) que não é de tipo informativo. A significância não tem ponto de partida nem ponto de chegada: ela circula, disseminando sentidos.” (2005, p.41). O início e o final de *A Paixão Segundo G.H* nos remetem para o significado circular da obra, pois o livro inicia e termina com seis travessões, o que sugere a busca de sentido da narrativa. A forma de estruturação dos capítulos do romance também reforça a hipótese de circularidade e disseminação de sentidos, pois, quase sempre, o capítulo seguinte busca, no capítulo anterior um elo de significância.

Estudar o texto sobre a perspectiva da escritura é estar atento à questão do tom, da recitação, da finalidade e da moral, tendo em vista que a relação entre subjetividade e escritura é intrínseca, pois esta dependerá da forma como o autor pratica a língua. Perrone – Moisés (2005), sobre a escritura, afirma:

Já no Degré zero, portanto, Barthes nos diz que a escritura é uma questão de tom, de recitação (débit), de finalidade, de moral. A escritura é, ao mesmo tempo, uma modulação da fala e uma modalidade ética. Escritores contemporâneos dispõem da mesma língua, vivem a mesma história, mas podem ter escrituras totalmente diferentes porque a escritura depende do modo como o escritor vive essa história e pratica essa língua.” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.30)

O título desta dissertação *O diálogo de alteridades na escritura de A Paixão Segundo G.H. de Clarice Lispector* refere-se à mudança de olhar que G.H. tem a partir do duelo com a barata e que é representado, de forma poética, por uma escritura performática. Trata-se de uma experiência de alteridade:

A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos ‘evidente’. Aos poucos, notamos que o menor dos nossos

comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de 'natural'. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar. O conhecimento (antropológico) da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única." (LAPLANTINE, 2000, p.21)

O romance clariceano não é apenas o relato da epifania existencial da personagem, mas é também o relato da elaboração desta experiência através da forma escritural. Por isso trabalhamos com a possibilidade de que a preocupação com a forma faz parte do conteúdo da obra.

A Paixão Segundo G.H. é considerada por alguns críticos como uma obra na qual a autora-personagem, após passar por uma experiência excruciante, transforma seu modo de ser. Não negamos a contribuição da significância existencialista dada à obra, pois ela amplia as possibilidades do significado do romance, já que relutamos contra uma interpretação unívoca. Mas, nossa intenção é especular no sentido de saber como a narradora-personagem reflete sobre a forma poética do seu discurso.

A fortuna crítica privilegia o aspecto da epifania na obra clariceana. Em PSGH o mundo da narradora-personagem G.H. sofre uma transformação após passar pela "provação" do gosto do inseto:

Nesse caso, é o conhecimento importante a ser considerado. É o que acontece com G.H., narradora e personagem do romance *A Paixão Segundo G.H.*: ela está em seu apartamento tomando café, 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 motivador de uma longa e difícil avaliação de sua própria existência, sempre resguardada, sempre muito acomodada. A visão da barata é o seu momento de iluminação, após o qual já não é mais a mesma, já não é a criatura alienada que tomava café distraidamente em seu apartamento. (CAMPEDELLI & ABDALLA JR, 1988, p.135)

A G.H. que nos narra é consciente da forma que quer dar ao seu discurso. Nosso propósito é destacar a forma como a narrativa clariceana volta-se para a própria realidade da linguagem. Em vários momentos, a narradora revela-nos aspectos de construção da própria narrativa, bem como estende sua verve crítica e teórica sobre os conceitos de literatura, de escritura e de palavra poética. Barthes (2003) diz que toda obra de arte é narcisista:

O escritor realiza uma função, o escrevente uma atividade, eis o que a gramática já nos ensina ao opor justamente o substantivo de um ao verbo (transitivo) do outro. Não que o escritor seja em pura essência: ele age, mas sua ação é imanente ao objeto, ela se exerce paradoxalmente sobre seu próprio instrumento: a linguagem; o escritor é aquele que trabalha sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho. A atividade do escritor comporta dois tipos de norma: normas técnicas (de composição de gênero, de escritura) e normas artesanais (de labor, de paciência, de correção, de perfeição). O paradoxo é que como o material se torna de certa forma seu próprio fim, a literatura é no fundo uma atividade tautológica, como a daquelas máquinas cibernéticas construídas por elas mesmas (...) o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como* escrever. E o milagre, se pode dizer, é que essa atividade não cessa de provocar, ao longo de uma literatura secular, uma interrogação ao mundo: fechando-se no *como* escrever, o escritor acaba por reencontrar a pergunta aberta por excelência: por que o mundo? (BARTHES, 2003, p.33)

Portanto, a arte de escrever é, antes de tudo, voltada para si mesma, ela pode falar do mundo, mas isso não exclui a possibilidade dela falar sobre si mesma. Escrever é uma experiência plural e dialógica.

Um estudo do *corpus* sob a perspectiva da escritura consiste em considerar, dentre outros aspectos, a obra como questionadora da linguagem através da pluralidade de sentidos, na qual o significado não é fixo, unilinear e fechado.

A narradora G.H. reflete sobre a dependência do homem em relação à linguagem ao mesmo tempo em que quer contar o que lhe aconteceu, mas acaba deparando-se com o limite da palavra. G.H., na tentativa de dar forma e significado ao que viveu, cria uma narrativa repleta de paradoxos, na qual o tema central é a produção de sentido do próprio ato de escrever. A escritura proporciona reviver a experiência, ou seja, através dela é reconstituído o elo que mantém a relação entre o sujeito e o objeto. G.H. tenta recompor pela escritura, e simbolicamente, sua experiência plural, o que reforça a idéia da epígrafe que abre esta introdução, pois o mundo é representado pela literatura como uma pergunta e não como uma resposta.

Na apresentação da obra a autora adverte ao leitor que gostaria que *A Paixão Segundo G.H.*, apesar de ser um livro qualquer, fosse lido por pessoas de alma já formada:

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

C.L

Trabalhar com o *corpus* selecionado a partir da perspectiva da escritura da paixão é analisar um discurso repleto de figuras e imagens de contradição que ganha uma forma, aparentemente, desconexa. Em *Fragmentos de um discurso amoroso* Barthes, de certa forma, responde a questão da forma de representação do discurso amoroso, pois, como é representada uma experiência tão intensa como a que G.H. viveu?

Querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem: esta terra de loucura em que a linguagem é ao mesmo tempo muito e muito pouco excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela subversão emotiva) e pobre (devido aos códigos com os quais o amor a rebaixa e ativa) (BARTHES, 2003, p.128)

O discurso de G.H. representa a consciência que a personagem, enquanto narradora, tem do seu estado interior e passional, por isso o fluxo ininterrupto de pensamentos expressos por uma lógica peculiar. Barthes (2003, p. 245) diz que “o sujeito amoroso é atravessado pela idéia de que está ou vai ficar louco”. A narradora tem consciência deste estado de “loucura”, portanto, procura organizar os efeitos passionais do seu discurso:

___ __ _ __ _ __ _ estou procurando, estou procurando. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não saber como viver, vivi uma outra? (PSGH, 1997, p.15)

Barthes (2003) diz que o sujeito amoroso tem necessidade de compreensão, pois, “percebendo repentinamente o episódio amoroso como um nó de razões inexplicáveis e de soluções bloqueadas, o sujeito amoroso exclama: “ Quero entender (o que está acontecendo comigo)!” (BARTHES, 2003, p. 139).

Nosso material de análise é o discurso da personagem como narradora de sua experiência. G.H. falará sobre a Paixão e, lembramos que algumas paixões têm nomes, outras não. As paixões sem nomes partem de sensações e precisam ser experimentadas e G.H. procura, através da escritura, experimentar para compreender o que viver.

Segundo estudos sobre a escritura amorosa, é possível que G.H. não consiga se expressar, mas, mesmo assim, a narradora consegue levantar questões teóricas relevantes sobre o discurso amoroso, pois ela tem a intenção de dar forma escritural a este conteúdo.

Em *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (2003), Barthes diz que escrever sobre o sentimento amoroso é deparar-se com engodos, debates e impasses, pois, se de um lado, o sujeito amoroso fala demais, por outro lado, ele não fala nada. O ajuste entre esses extremos é impossível, portanto, o discurso amoroso chega a ser inexprimível.

Para analisarmos as questões propostas dividimos esta dissertação em dois capítulos.

O primeiro capítulo intitulado: *Um modo de escrever: jogo de alteridades* trata da forma como a autora, Clarice Lispector, em *A Paixão Segundo G.H.* utiliza os artifícios da linguagem para criar imagens que tencionam o discurso de G.H.. Através da narradora-personagem, G.H., há um questionamento da linguagem e do próprio ato de escrever. O tema da busca da verdade e do ser são possibilidades de significação atribuídas ao romance, mas o grande drama da narradora é encontrar uma forma para dizer o indizível.

Em *O Drama da Linguagem – Uma leitura de Clarice Lispector*, Benedito Nunes traz “O Itinerário Místico de G.H., e inicia dizendo que “primeiro e até agora único romance de Clarice Lispector, na primeira pessoa, *A Paixão Segundo G.H.* é a confissão de uma experiência tormentosa, motivada por um acontecimento banal” (NUNES 1995, p.58). A experiência de pluralidade de G.H. é dramática e este drama é assimilado pela linguagem. Nunes conclui o capítulo dizendo que:

Por isso mesmo, extrema-se aqui o drama da linguagem: a narrativa é o espaço agônico do sujeito e do sentido – espaço onde ele erra, isto é, onde ele se busca -, o deserto em que se perde e se reencontra para de novo perder-se, juntamente com o sentido daquilo que narra, num processo em

círculo, que termina para recomeçar, e cujo início não pode ser mais que um retorno. (NUNES, 1995, p.76)

O objetivo do primeiro capítulo é esclarecer sobre aspectos relativos à forma escritural e sua manifestação enquanto narrativa na escritura de PSGH, pois trabalhamos com a tese de que *A Paixão Segundo G.H.* questiona, essencialmente, o ser diante da escritura e procura compreender o processo de criação artística:

Desta forma, seu questionamento é o da própria linguagem, enquanto capaz de denotar o ser; é o do próprio ato de escrever, enquanto ato de nomear; é o da possibilidade subjetiva da linguagem, enquanto possibilidade do “eu” exprimir a coisa. (AMARAL, 2005, p. 121)

O segundo capítulo *A experiência da escritura e o jogo de alteridades clariceana* aborda a forma do discurso amoroso e a necessidade do outro para completar a visão que o interlocutor tem de si mesmo.

Em relação à performance do discurso de G.H. Tosca (1996, p.270) diz que a repetição é “responsável pelas transformações do discurso”, pois, “ele encena de forma mais forte e mais enérgica (...) a complexa subjetividade passional”. Emilia do Amaral (2005, p. 63) descreve a linguagem de *A Paixão Segundo G.H.* como uma “dramaturgia da palavra”, isto é, “o ato de narrar aproxima-se do de mostrar, como se o livro fosse mais corpo, gesto, palavra representada que palavra lida”. Portanto, o discurso de G.H. representa uma encenação da linguagem “tereí que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu” (PSGH, 1997, p. 25). A palavra de G.H. tem força criadora e reafirma o desejo do escritor em forçar a palavra como se fosse “coisa”. Ela confessa que sua preocupação não é expressar o que viveu e sim reproduzir: “tento mais uma reprodução do que uma expressão” (PSGH, 1997, p.25). A diferença entre reprodução e expressão consiste na tentativa da narradora em aproximar o significado do que viveu (sua experiência, *via crucis*) do significante (a estrutura do discurso).

Em relação às figuras de linguagem utilizadas no discurso amoroso, Barthes (2003), expõe que:

Dis-cur-sus é, originalmente, ação de correr de cá pra lá; são idas e vindas, “caminhos”, “intrigas”. O amante não pára, com efeito, de correr para dentro da própria cabeça, de encetar novos caminhos e de intrigar contra si mesmo. Seu discurso existe unicamente por ondas de linguagem, que lhe

vêm ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias. (BARTHES, 2003, p. XVIII)

Barthes refere-se ao discurso amoroso como um “discurso de figuras”, mas não no sentido retórico e sim no “sentido ginástico ou coreográfico do termo”. Consideramos as figuras do discurso de G.H. como recurso performático para que sua experiência tenha condições de ser materializada pela palavra. Barthes define as figuras do discurso amoroso como sendo

O corpo apanhado em ação, e não contemplado em repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: o que é possível imobilizar o corpo tenso. Assim o amante presa de suas figuras: ele se entrega a um esporte meio louco, esfalfa-se, como atleta; fraseia como o orador; é apanhado, siderado num papel, como uma estátua. *A figura é o amante em ação.* (BARTHES, 2003, p. XVIII) (grifos nossos)

A G.H. narradora é este sujeito que se arrisca em relatar sua experiência. Ela se entrega a este “esporte meio louco” e quer entregar, pela linguagem, ao outro tudo o que viveu, mas tem consciência do risco que corre:

É preciso coragem para me aventurar numa tentativa de concretização do que sinto. (...) Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza do que foi dita. (...) Mas é preciso também não ter medo do ridículo: é que há também o dilaceramento do pudor. (PSGH, 1997, p.24)

Ainda neste capítulo, discutimos sobre a exotopia, um princípio dialógico da teoria bakhtiniana, que aborda sobre a questão do olhar do outro como complemento do que falta em nosso olhar.

Utilizamos como texto base para sustentação teórica deste tópico o texto “O autor e o herói” publicado na *Estética da Criação Verbal* (1992). A exotopia refere-se à atividade criadora e à atividade estética. A escolha de uma análise fundamentada no conceito de exotopia justifica-se pelo fato da criação estética representar a diferença e a tensão entre dois olhares. Em PSGH temos uma personagem que assume o papel de narradora, após passar por uma experiência que altera seu olhar sobre o mundo e sobre si mesma, mas esta alteração de ponto de vista somente ocorre a partir de um processo no qual G.H. identifica-se e nega-se em relação à barata. Somente a partir do outro é que se pode obter acabamento estético e conquistar a alteridade. Em vários momentos G.H., vê-se refletida no externo: na

foto do porta-retrato, na valises da mala, mas, o momento decisivo para o autoconhecimento e transformação de G.H. corresponde ao duelo com a barata:

Há na obra um jogo de projeções que ocorrem por meio deste contato à distância que se converte em (re) encontro, (re) descoberta, (re) conhecimento do outro e (re) conhecimento do mesmo via identificação com o outro. (AMARAL, 2005, p. 35)

G.H. pede incessantemente a mão do interlocutor, através de um jogo performático, ela quer que o leitor viva, pela força da palavra, o que ela viveu. O olhar do outro completa o seu próprio olhar.

O confronto com o inseto representa uma manifestação semântica na qual a personagem tem um momento privilegiado de revelação da verdade, um momento iluminado, denominado epifânico. A barata é a imagem poética que iluminará a consciência da autora e que altera seu olhar sobre o mundo ao conseguir retirar informações desta imagem sensível representada pelo inseto.

A experiência da escritura em *A Paixão Segundo G.H.* trata do encontro de alteridades que causa a experiência da náusea, essencial para conscientização de G.H.. De acordo com Abdala Junior e Samira Campedelli

A crítica tem ressaltado *A Paixão Segundo G.H.* como narrativa síntese dos procedimentos enunciativos de Clarice Lispector. Neste romance, o leitor encontra, com vigor de construção, os principais motivos temáticos e processos discursivos do conjunto da obra da escritora. São motivos que podem ser discernidos dentro da série filosófica e que percorrem o discurso artístico de Clarice como elementos estruturadores do texto. Parafraseando Carlos Drummond de Andrade, diríamos que o “poético” não está nesses temas, mas no trabalho artístico sobre eles, tornando-os elementos ativos da modelização textual. (ABDALA JUNIOR & CAMPADELI, 1996, p.201)

Nunes adverte que a náusea em Clarice Lispector não é idêntica à teoria de Sartre e diz que a autora estabelece uma correlação entre o fluxo da consciência da personagem e o fluxo da vida à procura da gênese da forma:

O sujeito que narra é o mesmo que se desagrega. E à medida que narra a sua desagregação, e se desagrega enquanto narra, o sentido de sua narrativa vai se tornando fugidio. A metamorfose de G.H., que ela própria relata, é concomitante a metamorfose da narrativa. (NUNES, 1973, p. 56)

Enfim, apresentamos uma leitura da narrativa partindo do pressuposto de que o discurso de G.H. funciona como (re) velador de sentidos da estruturação do diálogo de alteridades entre a narradora e as personagens.

Sou apanhado num duplo discurso, do qual não posso sair. Por um lado, digo-me: e se o outro, por alguma disposição de sua própria estrutura, precisasse de meus reclamos? Não teria eu, então, uma justificativa para me abandonar à expressão literal de minha “paixão”? O excesso, a loucura, não seriam acaso minha verdade, minha força? E se essa verdade, essa força, acabassem por me impressionar? (BARTHES, 2003, p. 153)

CAPÍTULO I – UM MODO DE ESCREVER: JOGO DE ALTERIDADES

1.1 Narrativa como escritura

História zen: um velho monge está ocupado, em pleno calor, pondo para secar cogumelos. “Por que o senhor não ordena que isso seja feito por outras pessoas? – Um outro não sou eu, e eu não sou um outro. Um outro não pode vivenciar a experiência de minha ação. Devo vivenciar minha experiência de pôr para secar os cogumelos.” (BARTHES, 2003, p. 247)

O que é uma narrativa? O que é uma escritura? Quais as relações entre texto e escritura? O que é um texto literário? Qual a função da escritura? Nosso objetivo neste primeiro capítulo é levantar conceitos teóricos para que possamos revelar a narrativa e sua escritura como forma de escrever e de ler o não dito e perceber de que forma a escritura é voltada para si mesma, em sua própria alegria.

A “alegria difícil” a qual Clarice Lispector refere-se na apresentação do romance é característica do discurso escritural que, segundo Barthes, “é a ciência do gozo da linguagem, seu Kamasutra”. A forma escritural provoca prazer e não é definível pelo conteúdo que exprime, mas pela constituição do aspecto formal, pois a escritura não exprime um conteúdo: ela cria seu próprio conteúdo. É por essa razão, que tratamos dos aspectos escriturais da obra, evitando os desvios extraliterários na análise, para não correremos o risco de enveredarmos para outros lados, que não seja o literário

No livro *Texto, crítica e escritura*, Perrone – Moisés (2005) ao tratar da noção de escritura, remete ao conceito de Barthes, em *O grau zero da escrita*, Desse modo afirma:

Já no *Degré zero*, portanto, Barthes nos diz que a escritura é uma questão de tom, de recitação (débit), de finalidade, de moral. A escritura é, ao mesmo tempo, uma modulação da fala e uma modalidade ética. Escritores contemporâneos dispõem da mesma língua, vivem a mesma história, mas podem ter escrituras totalmente diferentes porque a escritura depende do modo como o escritor vive essa história e pratica essa língua. (PERRONE - MOISÉS, 2005, p.30)

Podemos inferir, segundo o comentário de Perrone – Moisés (2005), que existe uma relação intrínseca entre subjetividade e escritura, já que, de acordo com sua

interpretação, a escritura dependerá, em certo grau, da forma como o autor vivencia a história e pratica a língua. É este um ponto interessante para nós, pois a forma como o autor pratica a língua proporcionará à escritura um certo grau de autonomia que em G.H. se concretiza pelo diálogo de alteridades. Barthes (2004), em o *Grau Zero da Escrita*, afirma:

Não há linguagem escrita sem alarde, e o que é verdade a respeito do *Père Duchên* é igualmente verdade a respeito da Literatura. Ela também deve indicar alguma coisa, diferente de seu conteúdo e de sua forma individual, e que é o seu próprio fechamento, aquilo pelo que, precisamente, ela se impõe como Literatura. (BARTHES, 2004, p.03)

São as alteridades em comunicação que turvam a escritura, que, a um só tempo, é delírio e risco para ambos: leitor e escritor.

O teórico também comenta que, a partir do século XVIII, a Literatura perde o caráter transparente, tornando-se turva:

A forma literária desenvolve um poder segundo, independente de sua economia e de sua eufemia; ela fascina, desarraiga, encanta, tem um peso; já não se sente a Literatura como um modo de circulação socialmente privilegiado, mas como uma linguagem consciente, profunda, cheia de segredos, dada ao mesmo tempo como sonho e como ameaça. (BARTHES, 2004, p.5)

O autor elucida a relação entre História e Literatura para, em seguida, discutir a história da linguagem literária. Não que ele queira negar a autonomia da linguagem literária ou estabelecer uma relação determinista entre História e Literatura, submetendo esta àquela, mas estabelece um vínculo entre ambos e diz que “a história está diante do escritor como o advento de uma opção necessária entre várias morais da linguagem” (BARTHES, 2004, p.4). Acrescenta ainda que, nos períodos Clássico e Romântico, havia uma unidade ideológica o que proporcionou uma escrita única, pois o pensamento não era dilacerado. A partir do momento em que o escritor desenvolve uma “consciência infeliz” da realidade, por volta de 1850, o texto literário começa a representar esta consciência e passa a priorizar outros aspectos. O passo inicial foi escolher um compromisso com a forma. A partir de então, a Literatura passou a ser considerada objeto:

A forma literária pode doravante provocar os sentimentos existenciais que estão atados ao interior vazio de todo objeto: sentido do insólito, familiaridade, repugnância, complacência, uso, homicídio. Há cem anos que toda escrita é assim um exercício de domesticação ou de repulsa em face dessa Forma-Objeto que o escritor fatalmente encontra em seu caminho, que ele tem de olhar, enfrentar, assumir, e que jamais pode destruir sem destruir-se a si mesmo como escritor. A forma se suspende diante do olhar como objeto (...) (BARTHES, 2005, p.5)

Sobre a função metalingüística da linguagem na literatura, Barthes (2004) comenta a autocontemplanção da literatura contemporânea:

Todo o século XIX viu progredir esse fenômeno dramático da concreção. Em Chateaubriand, é ainda um fraco depósito, o peso ligeiro de uma euforia da linguagem, uma espécie de narcisismo em que a escrita mal se separa da função instrumental e outra coisa não faz a não ser contemplar-se a si mesma. (BARTHES, 2004, p.6)

É sobre a “autocontemplanção” da literatura, ou seja, a auto-referencialidade que iremos nos concentrar, tendo em vista a metalinguagem do texto literário, a sua forma e o modo como sua significação é revelada a partir do significante. Sobre o momento em que a Literatura é contemplada “objeto” de estudo, Barthes comenta:

(...) pelo advento de um valor-trabalho: a forma tornou-se o termo de uma “fabricação”, como uma cerâmica ou uma jóia (deve-se ler que sua fabricação foi “significada”, isto é significada, pela primeira vez entregue como espetáculo e imposta). Mallarmé, finalmente, coroou essa construção da Literatura-Objeto, pelo ato último de todas as objetivações, o homicídio: sabe-se que todo o esforço de Mallarmé teve em mira uma destruição da linguagem, de que a Literatura, de algum modo, não seria mais do que o cadáver. (BARTHES, 2004, p.6)

Quando Mallarmé diz que a Literatura é um “cadáver”, podemos interpretar que ela é a forma que sustenta a linguagem, bem como o cadáver fornece sustentação ao corpo, além do mais, a forma é algo a ser “lapidada” e trabalhada pelo escritor. Pressupõe-se, então, uma criação poética baseada no trabalho formal e artisticamente elaborado. Barthes refere-se a “moral da linguagem” como aspecto essencial na constituição da Literatura.

1.1.1 Narração da escritura

Através desse objeto, dou a você meu tudo, toco você com meu falo; é por isso que fico louco de excitação, que percorro as lojas, que me obstino a encontrar o fetiche certo, o fetiche brilhante, exato, que se adaptará perfeitamente a seu desejo. (BARTHES, 2003, p.103)
Desamparada eu te entrego tudo – para que faça disso uma coisa alegre. (PSGH, 1997, p.23)

Para realizarmos uma análise pelo viés da escritura é necessário diferenciar a escritura de outras manifestações da escrita. Perrone- Moisés (2005, p. 38), baseando-se em estudos barthesianos, propõe um quadro esquemático no qual contrapõe a “escritura” à “escrevência”:

	Escritura	Escrevência
objetivo:	linguagem (intransitiva)	mundo (transitiva)
sentido:	significância (pluralidade)	verdade (unidade)
tipologia discursiva:	- primazia da enunciação - não permite mudança de significantes	- primazia do que é enunciado - permite mudança de significantes (resumo, paráfrase)
tópica:	pensamentos-palavras (objetos sensuais)	palavra recobrando pensamentos (conceitos)
lógica:	paradoxo	doxa
psique:	libido (prazer)	superego (castração)
sociedade:	marginalidade utópica	instituição

Com base no quadro diferenciador de escritura e de escrevência, podemos afirmar que o discurso de G.H. é duplo e paradoxal. A narradora precisa da escritura dialógica para representar a experiência epifânica e a conquista de alteridade. A escritura de G.H. é uma manifestação, tanto da consciência da personagem (que passa a enxergar o mundo de forma diferente), quanto da narradora que possui

condições de narrar sobre sua experiência e tem consciência dos percalços do processo escritural.

Ambos os discursos visam a fornecer efeitos sobre a consciência de alteridade da autora-narradora à heroína-autora. Somente o outro pode dar acabamento estético e ético àquilo que ela escreve e diz. A visão da narradora G.H. é mais ampla do que a da personagem G.H. A diferença destes olhares é que constroem o processo de alteridade na escritura. Mas de que forma esses efeitos são representados pelo discurso?

Perrone - Moisés recorre à teoria de Jakobson sobre as funções da linguagem que caracteriza a função poética da linguagem como tendo um caráter intransitivo: a forma é inseparável do conteúdo. Em relação à “autodesignação” e à “auto-referencialidade” da literatura, ele reforça que na função poética a mensagem é, sobretudo, voltada para si mesma. Tais características sobre a função poética coincidem com a intransitividade atribuída por Barthes à escritura. Entretanto, Perrone - Moisés aponta uma diferença entre a teoria jakobsiana e a teoria barthesiana:

A grande incompatibilidade entre as duas teorias decorre do fato de, no esquema de Jakobson, a linguagem ser encarada como meio de comunicação. Embora auto-reflexiva, a mensagem poética é algo que se transmite, num sistema harmonioso de recepção. A escritura, pelo contrário, embaralha as cartas do sistema de comunicação: ela produz uma significação circulante (significância) que não é de tipo informativo. A significância não tem ponto de partida nem ponto de chegada: ela circula, disseminando sentidos. (PERRONE - MOISÉS, 2005, p.41)

Em PSGH, a auto-referencialidade da escritura dissemina sentidos, os quais alcançam o grau máximo da poeticidade, como forma, colocados em diálogo com o conteúdo amoroso. Neste intervalo, vigem os princípios da alteridade, seja em monólogo, seja em diálogo, afeitos à experiência estética dos objetos sensuais.

O discurso passa a ganhar forma e conteúdo, entre duas heroínas, autora e personagem, discurso que se fragmenta e se contrapõe, integra e desintegra, e as faz sofrer. Uma necessita da outra para recompor o discurso da heroína-autora. A forma acaba narrando-se discursivamente na voz da heroína-autora, como discutiremos no segundo capítulo.

1.1.2 Escritura como forma

O que me machuca são as formas da relação, suas imagens; mais precisamente, aquilo que os outros chamam de forma, eu experimento, eu, como força. A imagem – como o exemplo para o obsessivo – é a própria coisa. O amante é pois um artista, e seu mundo é propriamente um mundo às avessas, já que nem toda imagem é seu próprio fim (nada para além da imagem) (BARTHES, 2003, p. 213)

Mas o que é escrita? Barthes diz que “toda forma é também Valor; eis por que entre a língua e o estilo existe lugar para outra realidade formal: a escrita.” (BARTHES, 2004, p.13)

Os seis travessões que iniciam a narrativa representam a preocupação da narradora em dar sentido àquilo que viveu. O que procura G.H.? G.H. procura dar sentido à sua experiência, quer contar a alguém o que lhe aconteceu. A narradora busca uma forma para poder representar sua experiência. Ainda no início da narrativa ela diz “mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe” (PSGH, 1997, p.18).

G.H. precisa dar forma ao caos: “uma forma que contorne o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos” (PSGH, 1997, p. 18). A narradora tem consciência do tipo de narrativa que terá pela frente. Sobre o estado de loucura do sujeito apaixonado, Barthes diz:

Estou louco por estar enamorado, não estou louco porque posso dizê-lo, desdubro minha imagem: insensato aos meus próprios olhos (conheço meu delírio), simplesmente pouco razoável aos olhos de outrem, a quem conto muito comportadamente minha loucura: consciente dessa loucura, discorrendo sobre ela. (BARTHES, 2003, p. 245)

Nosso estudo baseia-se nos aspectos da forma como G.H. constrói seu texto, nas escolhas e na intencionalidade do suposto “fracasso estético”. Sobre isso, Barthes comenta que “em qualquer forma literária, há a escolha geral de um tom, de um *ethos*, se quiser, e é aí precisamente que o escritor se individualiza claramente, porque é aí que ele se engaja” (BARTHES, 2004, p.30). Reiteramos que o centro do nosso estudo é a escritura como forma performática de expressão da autora G.H. e narradora-personagem, ambas como heroínas do ato de escrever em diálogo narrado e mostrado pelo jogo de alteridades.

A Paixão Segundo G.H é uma manifestação original da ficção moderna brasileira na qual o leitor é envolvido pela linguagem (que representa o limite tênue entre o real e o imaginário). O mundo é representado pela palavra poética e a linguagem, carregada de *pathos* expressa de forma patética e poética, imagens intensas provenientes de idéias abstratas. A narradora trava um embate com a linguagem que, em determinado momento, ultrapassa os limites da expressão verbal. Segundo Bachelard:

A linguagem poética, aparecendo como um novo ser da linguagem, em nada se compara, segundo o modo de uma metáfora comum, a uma válvula que se abriria para liberar instintos recalçados. A imagem poética ilumina com tal luz a consciência, que é vão procura-lhe antecedentes inconscientes (...) Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem. (BACHELARD, 2006, p. 03)

A escrita é a “moral da forma” e, segundo Barthes, o comprometimento do escritor com a História é ambíguo, pois, se por um lado a escritura nasce do confronto do escritor com a sociedade, por outro lado, o autor é remetido às fontes instrumentais de sua criação e é esta segunda perspectiva, que Barthes chega a chamar de “trágica”, que nos interessa:

Língua e estilo são forças cegas; a escrita é um ato de solidariedade histórica. Língua e estilo são objetos; a escrita é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é a forma captada em sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História. (BARTHES, 2004, p.13)

Barthes acrescenta que a forma é “objeto autônomo” e que funciona como “um sinal econômico”, ou seja, a forma diz de maneira não explícita, ela revela-se – velando-se; mostra-se – escondendo-se. Perrone – Moisés diz que:

Escrever é praticar uma linguagem indireta, cuja ambigüidade não é o fim, mas fato. A escritura parece constituída para dizer algo, mas ela só é feita para dizer ela mesma. Escrever é um ato intransitivo. Assim sendo, a escritura “inaugura uma ambigüidade”, pois mesmo quando ela afirma, não faz mais do que interrogar. Sua “verdade” não é uma adequação a um referente exterior, mas o fruto de sua própria organização, resposta provisória da linguagem a uma pergunta sempre aberta. (PERRONE - MOISÉS, 2005, p.33)

Percebemos, junto à concepção de escritura, a função metalingüística da linguagem literária, o que reforça nossa hipótese de leitura em *A Paixão Segundo*

G.H.: a de adentrarmos pelo discurso de G.H. através de um exercício metalingüístico:

Escrever é ou projetar ou terminar, mas nunca 'exprimir'; entre o começo e o fim falta um elo que poderia, entretanto, ser considerado como essencial, o da própria obra; escreve-se talvez menos para materializar uma idéia do que para esgotar uma possibilidade.. (BARTHES, 1964, p.10 apud PERRONE - MOISÉS, 2005, p.33)

Na conversa com os possíveis leitores, pequeno texto a guisa de explicação, que abre *A Paixão Segundo GH*, Clarice Lispector ao mencionar sobre uma “alegria difícil”, mas ainda alegria. Ela remete-se ao próprio ato de escrever. “Alegria difícil” é o trabalho árduo de escrever, mas, que traz, em si, a felicidade. A narradora - personagem diz que não quer exprimir o que lhe aconteceu e sim reproduzir.

O enredo, aparentemente insólito, de *A paixão Segundo G.H.*, é resultado de um duplo discurso, já que a prioridade da escritura é ela mesma. G.H. deixa claro, como veremos, na análise, que sua tarefa é escrever para obter a melhor forma:

A procura pela linguagem literária, de uma identidade sem mediação dos signos humanos, levou G.H. a uma comunhão de raízes, raízes ainda indiferenciadas, com a barata. O mergulho lingüístico é simétrico ao existencial: a matéria primária (do Ser, da linguagem) mostrou-se contraditória e pressupunha, para a identificação pretendida pela personagem, uma auto-experiência que provoca uma forma extrema de repugnância do mundo, a náusea. (ABDALA JUNIOR & Campadelli, 1996, p.204)

Portanto, PSGH, é uma escritura que se revela ao leitor, e corresponde à acepção barthesiana do termo, pois há ausência de um ponto de partida e de chegada, o livro não começa nem termina, ele simplesmente continua: inicia e termina com seis travessões. A estruturação dos capítulos: a frase que termina um capítulo inicia o próximo, reforça que a significância circular de sentidos pode ser lida na própria estrutura do romance.

Perrone - Moisés considera que outro ponto de atrito entre Barthes e Jakobson refere-se à função poética da linguagem. Para Barthes a escritura não pode ter uma função, pelo contrário, ela caracteriza-se pela desfuncionalização da linguagem. Esta concepção reforça a idéia formalista de que a linguagem literária consiste na violência sobre a linguagem prosaica.

Lotman, ao definir a estrutura do texto poético, considera que:

Uma estrutura artística complexificada, elaborada a partir da matéria da linguagem, permitindo transmitir um conjunto de informações cuja transmissão é impossível pelos meios de uma estrutura elementar propriamente lingüística. Disso resulta que uma determinada informação (conteúdo) não pode existir nem ser transmitida fora de uma determinada estrutura. (LOTMAN, 1973 apud PERRONE-MOISÉS, 2005, p.43)

É impensável o texto literário emancipado da sua forma, o sentido do texto literário é imanente e sua lógica é interna. A verdade do texto literário não se estabelece por correspondência com o mundo empírico, além do que, a relação não é de reconhecimento e sim de estranhamento – é ficção da realidade.

Tosca, em relação à referencialização interna deste romance clariceano afirma que:

O processo de metaforização é, de fato, em *A Paixão Segundo G.H.*, um fenômeno discursivo. Projetado, no seu percurso, para o que se pode considerar, dada a falta de um objeto estável que delimite o seu ser, as identificações reparadoras deste, que os objetos encontrados neste percurso incerto permitem, o sujeito da enunciação não só narra estas identificações ou fusões mas ao fazê-lo lhes concede uma forma discursiva. (...) Assim é que a forma do conteúdo do tema “fusão” se desvenda se prosseguirmos a articulação de termos como “brilhantes”, isto é, de termos aparentemente não significativos ou aparentemente sem uma incidência imediata na organização. (1996, p.279)

A teórica ainda acrescenta que *A Paixão Segundo G.H.* é uma “metáfora enfiada” no qual o processo discursivo orienta e sustenta sua própria função.

Perrone-Moisés levanta considerações relevantes sobre a produção poética ou metafórica:

A informação poética não é propriamente *transmitida* (de um remetente a um receptor), mas é *produzida* na própria mensagem, não podendo existir fora desta. Diferentemente da comunicação utilitária, na informação poética o remetente (autor) é o agente desencadeador de uma informação gerada pela e na própria mensagem. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.43)

Tendo em vista a idéia de que no texto literário a informação mantém relação intrínseca com a forma, ou ainda, que a compreensão do conteúdo da mensagem está revelada na estrutura da própria mensagem, concluímos que a experiência da escritura literária não é revelada de forma clara, por uma linguagem prosaica, mas é

construída pela própria mensagem. A escritura não tem função comunicativa, como Perrone - Moisés afirma:

O texto não é o discurso de um sujeito imutável e pleno, prévio ou posterior ao discurso. O texto é o lugar onde o sujeito produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia. “*O texto como produtividade: perturba a cadeia comunicativa e impede a constituição do sujeito; remonta ao germe do sentido e do sujeito; rede de diferenças; multiplicidade de marcas e de intervalos não centrada; exterioridade do signo assumindo o próprio signo*”. O texto é o lugar da escritura, um lugar onde o sujeito se arrisca numa situação de crítica radical, e não o produto acabado de um sujeito pleno. (PERRONE- MOISÉS, 2005, p.49) (grifos nossos)

A personagem-narradora do romance PSGH tem consciência do risco que a escritura gera e do inacabamento da forma. Perrone - Moisés também afirma que a escritura “é um fenômeno global de enunciação, algo que só se manifesta nas relações de um conjunto não desmontável” (2005, p. 91). A forma em espiral, como são estruturados os capítulos de PSGH, sugere a preocupação com o todo e com a continuidade.

Em *Crítica e Verdade* (2003), Barthes diferencia o escritor do escrevente. O escritor realiza uma função, enquanto o escrevente realiza uma atividade:

Pois, o que define o escrevente é que seu projeto de comunicação é ingênuo: ele não admite que sua mensagem se volte e se feche sobre si mesma, e que se possa ler nela, de um modo diacrítico, outra coisa além do que ela quer dizer: qual escrevente suportaria que se psicanalisasse sua escritura?(BARTHES, 2003, p.37)

A escritura como forma permite várias possibilidades de interpretação, ou seja, é plurissignificativa, pluralista. Ao voltar-se para si mesma consegue, ao mesmo tempo, questionar o mundo e questionar-se. Enquanto para o escrevente, a palavra é um meio, para o escritor “a palavra não é nem um instrumento, nem um veículo: é uma estrutura” (BARTHES, 2003, p.33). A palavra é infinitamente trabalhada pelo escritor e o real é apenas um pretexto, por isso, a literatura não visa explicar o mundo e, sim, questioná-lo, mesmo sendo “sempre irrealista”. Barthes (2003, p.37) também diz que a literatura formula, de forma indireta, questionamentos sobre o mundo empírico e que “a função do escrevente é dizer em toda ocasião e sem demora o que ele pensa”, ao contrário do escritor que mediatiza seu pensamento de

forma laboriosa. Isso pode ser observado na narrativa quando G.H. diz adiar a hora de escrever:

Adio a hora de me falar. Por medo?
E porque não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu me forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua, a tábua onde boiarei vagalhões de mudez. E se estou adiando é porque também não tenho guia. (PSGH, 1997, p.24)

1.2 Jogo de alteridades do discurso amoroso

Ou ainda: em vez de querer definir o outro (“Que é ele”), volto-me para mim mesmo: “Que quero eu, afinal, eu que quero conhecer você?” O que aconteceria se eu decidisse defini-lo como uma força, e não como uma pessoa? E se eu próprio me situasse como uma outra força? Aconteceria apenas pelo sofrimento ou pelo prazer que me proporciona. (BARTHES, 2003, p. 218)

Quais os efeitos produzidos pela duplicidade do discurso da narradora G.H. e o diálogo de alteridades? Partimos do pressuposto de que G.H., através de um jogo performático, característico do discurso amoroso, não quer apenas “expressar” o que viveu, ela procura uma forma que possa “reproduzir” sua experiência excruciante e, ao mesmo tempo, reveladora.

Em *Fragmentos de um Discurso Amoroso* Barthes diz que a constatação, pelo sujeito amoroso, de que uma situação tornou-se insuportável pelo acúmulo de sofrimento, gera a necessidade daquilo que ele chama de “grito”, manifestado numa espécie de “teatro marcial”. Essa colocação barthesiana refere-se ao drama instaurado na linguagem do sujeito amoroso, que é caracterizado por uma representação performática do discurso. Ele conclui dizendo que o amante “sempre “artista”, transforma a própria forma em conteúdo” (BARTHES, 2003, p.230), portanto, a forma é conteúdo do discurso amoroso.

A G.H. amante, antes escultora alienada, transforma seu modo de ser ao passar pela provação de experimentar a barata. O inseto é uma representação metafórica de uma imagem que repele e atrai ao mesmo tempo

O que machuca são as formas da relação, suas imagens; mais precisamente, aquilo que os outros chamam de forma, eu o experimento, eu, como força. A imagem – como exemplo para o obsessivo – é a própria coisa. O amante é pois um artista, e seu mundo é propriamente um mundo

às avessas, já que nele toda imagem é seu próprio fim (nada para além das imagens). (BARTHES, 2003, p. 213)

O discurso de G.H. apresenta construção antitética. O uso de figuras de antítese reforça que o discurso da narradora pressupõe uma outra lógica:

O mundo submete toda empresa a uma alternativa: a do êxito ou do fracasso, da vitória ou da derrota. Professo uma outra lógica: sou simultaneamente e contraditoriamente feliz e infeliz: “ter êxito” ou “fracassar” tem apenas sentidos passageiros. (BARTHES, 2003, p. 16)

Norma Tosca, na edição crítica de *PSGH* (1996), caracteriza o discurso de G.H. como “unidades discursivas caracterizados pela co-presentificação de dois termos que se excluem” (p. 286):

“Pois quem comer do imundo sabendo que é imundo – também saberá que o imundo não é imundo” (PSGH, p.47)

“Se isso é inferno, é o próprio paraíso” (PSGH, p.90)

“De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse: no quarto seco se podia, pois qualquer nome serviria, já que nenhum serviria” (PSGH, p.63)

“Não escuro, mas apenas sem luz. Então percebi que o quarto existia por si mesmo, que ele não era calor do sol, ele também podia ser frio e tranqüilo como a lua” (PSGH, p. 59)

“Perder-se é um achar-se perigoso” (PSGH, p. 66)

O discurso de G.H., de um lado, dirige-se ao mundo exterior, sob o prisma da autora-heroína, por outro, é voltado para si mesmo, sob a condição de heroína-autora. O resultado desta diferença de “olhares”, de “posições” e a elaboração desta experiência, através da escritura, vão proporcionar a conquista da alteridade. O discurso em dupla voz aponta para o caráter *narcisista* dessa singular escritura.

Tratamos, também, da questão da exotopia que visa fornecer elementos sobre a consciência que G.H. tem em relação à importância do outro. Ela, ao pedir a mão do interlocutor, não o faz apenas por solidão, mas por saber que apenas o outro poderá dar acabamento estético e ético àquilo que ela diz. Ao deixar explícita esta necessidade do outro, G.H., manifesta consciência poética da forma escritural.

1.2.1 A escritura e o duplo discurso:

Escrever para a própria Clarice Lispector era um ato de prazer e de dor, porém uma tentativa de compreender o mundo.

Em PSGH a narradora-personagem pede a mão de alguém, parece que o outro, a quem solicita, é essencial para a materialização da narrativa. Bakhtin (1992) fala sobre o “vivenciamento empático” da escritura como interpretação estética, ou seja, somente um diálogo com outro é que dará acabamento estético à experiência vivida: “o outro contrapõe a mim como objeto” (Bakhtin, 1992, p. 100). G.H. necessita de um diálogo com este contraponto, que é o outro (seja na figura da empregada Janair; ou na imagem da barata ou, ainda, na prática da escritura) para que ela possa construir sua identidade através da experiência de alteridade.

O outro é para G.H. que um objeto necessário para o desenvolvimento de um diálogo:

Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo. (BARTHES, 2004, p. 9)

G.H. busca seduzir o outro, pois tem consciência da sua importância para a conquista da alteridade:

O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isso: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura) (BARTHES, 2004, p. 11)

No discurso amoroso existe uma relação de duplicidade com o outro. Em *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (2003), Barthes diz que ninguém tem vontade de falar sobre amor se não for para alguém e que o discurso amoroso nasce de uma dupla relação que será marcada na escritura:

A linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo. A comoção vem de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade de discurso vem realçar discretamente, indiretamente, um significado único, que é “eu te desejo”, e libera-o, alimenta-o, ramifica-o, fá-lo explodir (a linguagem goza ao tocar a si mesma); de outro lado, envolvo o outro em minhas palavras, acaricio-o,

roço-o, cultivo este roçar, nada poupo para fazer durar o comentário ao qual submeto a relação. (BARTHES, 2003, p. 99)

Enfim, a escritura de G.H. é marcada pela duplicidade, pelo paradoxo, pela antítese das relações, tanto em relação ao outro, como vimos, como em relação ao próprio conteúdo, pois G.H. ao relatar sua experiência nauseante fala, também, de sua escritura.

1.2.2. Efeitos da duplicidade do discurso sobre a consciência criadora

Estamos diante de uma experiência plural e plurissignificativa de consciência criadora, caracterizada pela obscuridade e pela dualidade, na qual, em momento extremo, a experiência vivida por G.H. tem como limite a insuficiência da palavra, o silêncio poético, ou seja, não há palavras que consigam expressar todo o sentimento de G.H. Por exemplo, quando G.H. fecha a porta do guarda-roupa sobre o corpo emergido da barata, “levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata _ _ _ _ _” (PSGH, 1997, p.57) estes seis travessões correspondem ao silêncio. Em outro momento ela diz, “a forma de viver é um segredo tão secreto que é o rastejamento silencioso de um segredo” (PSGH, 1997, p.120). O relato de G.H. esbarra com o indizível, o silêncio da palavra poética.

Entretanto, o silêncio da palavra G.H. é um silêncio fundador que garante significação plural. Enni Pucinelli Orlandi (2007, p. 23) diz que há p “silêncio significante” que “tem significância própria” e acrescenta que “o silêncio é garantia do movimento de sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio.”

O texto literário nasce de uma tensão que leva à inquietação. A obscuridade intencional do texto e o mistério da palavra poética fascinam o leitor:

Nada nos constrange a buscar a satisfação sempre e somente no repouso. Há mais de um século, acumulam-se exemplos de um estilo no qual a dissonância tornou-se autônoma. Transformou-se coisa em si. E assim sucede que ela nem prepara nem anuncia coisa alguma. A dissonância é tão pouco portadora de desordem, assim como a consonância é uma garantia de segurança. (STRAWINSKY apud FRIEDRICH, 1978, p.15)

Entretanto, de acordo com Friedrich (1978):

A relação entre a poesia e o leitor gera um “efeito de choque”, pois, apesar da linguagem literária, desde sempre, diferenciar-se da linguagem usual, no século XX, há a radicalização desta tensão na linguagem que “associada aos conteúdos obscuros, gera perturbação”. (FRIEDRICH, 1978, p.17)

O crítico referido diz que o poeta moderno é caracterizado por uma dramaticidade agressiva, o que gera surpresa e estranhamento – a experiência amorosa ou a experiência estética.

Em estudo sobre a escritura clariceana, Edgar César Nolasco (1997) diz:

Os textos contemporâneos se constroem num lugar de crítica radical: ao falarem de si, de sua construção, não o fazem para provar sua auto-suficiência ou autonomia, mas, ao contrário, para justificarem seu fracasso narrativo. O escritor de hoje tem consciência desse fato. Ele sabe que seu papel é o de dar forma ao caos narrativo. E não muito diferente o leitor precisa “saber” que essa narrativa contemporânea (escritura) traz no seu construir-se uma autoconsciência e uma reflexão metadiscursiva de sua catástrofe e também uma mudança contínua e fragmentada. Mas de todo esse mundo escritural, ou arte da enunciação, que está sempre prestes a se concluir — não fosse sua incompletude diante de um significado pronto, de um sentido definido, bem como de um pai autoral e um leitor presunçoso — tem-se um começo de diálogo possível: o de que toda escritura inclui, em sua construção, um produtor enunciativo e um receptor da enunciação. (NOLASCO, 1997, p.22)

Se os textos contemporâneos trazem a ambigüidade em sua estrutura, em *PSGH*, esse fato tende a ser reforçado pela própria temática da Paixão. Aristóteles diz que “as paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer” (2003, p.5) e se G.H. vai narrar sobre a paixão é provável que seu relato seja um misto de sentimentos dicotômicos, por isso a “alegria difícil” e o jogo claro, mas com regras opostas.

Michel Mayer, no Prefácio da Retórica das Paixões (2003) de Aristóteles, define pathos como:

Lugar da diferença a superar na identidade e pela identidade do sujeito, o *pathos* é tudo que não é o sujeito e, ao mesmo tempo, tudo que ele é. Vê-se que, à primeira vista, o *pathos* é ambíguo: é o sinal de uma diferença que se pretende anular, mas também a marca que faz o sujeito não ser um predicado. (2003, p. XXXII)

Em essência, o *pathos* é ambíguo, assim como a experiência de G.H. e a imagem da barata. Essa ambigüidade será marcada no discurso da narradora e materializada pela escritura.

Mayer acrescenta que “a paixão será assim o próprio conceito de desdobramento, da diferença irreduzível, do drama possível, do que escapa ao conceito” (2003, p. XXXV). Pelo drama da linguagem e da paixão, G.H. constrói um diálogo de alteridades no qual o outro tem o papel fundamental de ser incluído, em relação amorosa, na criação.

A paixão é, portanto, relação com o outro e representação interiorizada da diferença entre nós e esse outro. A paixão é a própria alteridade, a alternativa que não se fará passar por tal, a relação humana que põe em dificuldade o homem e, eventualmente, o oporá a si mesmo. (Mayer no Prefácio da Retórica das Paixões de Aristóteles, 2003, p. 05)

CAPÍTULO II – A EXPERIÊNCIA DA ESCRITURA DE ALTERIDADES CLARICEANA

E não me indago sobre os meus motivos. Mergulho na quase dor de uma intensa alegria. Meu principal está sempre escondido. Sou implícita. E quando vou me explicitar perco a úmida intimidade. (Clarice Lispector)

Clarice Lispector dizia que cosia para dentro ao invés de coser pra fora. Certa vez, Clarice declarou que escrever é uma das três coisas para qual nasceu:

Há três coisas para as quais nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever e nasci para criar meus filhos. O “amar aos outros” é tão vasto que inclui filhos. O “amor os outros” é tão vasto que inclui até perdão pra mim mesma, com o que sobra. As três coisas são tão importantes que minha vida é curta para tanto. Tenho que me apressar, o tempo urge.

A autora costumava dizer: “a palavra é o meu domínio sobre o mundo”, mas, em algumas de suas declarações, questionava o motivo pelo qual escrevia. “Quem sabe, escrevo por não saber pintar?”. Interessante a forma como a escritora relaciona as artes de pintar e escrever, pois, as duas, criam imagens: uma através das tintas e a outra através das palavras. Essa relação é abordada por uma personagem clariceana, a pintora, protagonista-narradora, do romance *Água Viva* (1973):

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras – movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras. (*Água Viva*, 1990, p. 27)

A palavra, ao contrário da tinta utilizada pela narradora de *Água Viva*, ou da argila que é modelada pela escultora G.H em *A Paixão Segundo G.H*, é matéria que exige um outro tipo de trabalho. A criação poética é uma luta; luta vã, como diria Carlos Drummond de Andrade, pois as palavras são muitas e o poeta é apenas um.

Clarice Lispector ainda indaga-se sobre o porquê escreve e conclui que escrever pode doer, mas não escrever dói ainda mais:

Escrevo sobretudo porque a vida é mortal mesmo antes de uma pessoa realmente morrer. Escrevo porque o que eu faria dessa onda de amor que às vezes existe em mim? escrevo por amor? Escrevo ... o que mais poderia fazer, se não escrevesse? Escrevo porque, se dói muito escrever, não escrever dói também e mais. Escrevo porque amo e odeio o mundo? Escrevo para saber por que nasci. E às vezes escrevo como quem dá de comer a mim e aos outros (...)

G.H. parece ter a mesma consciência da escritora quando diz que quer entregar ao leitor o que viveu, mas sabe que corre um risco. Entretanto ela precisa falar:

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. (PSGH, 1997, p.23)

Outro ponto de relação entre as declarações da escritora e a consciência poética de G.H. refere-se ao aspecto da escritura enquanto causadora da alegria difícil, mas ainda alegria. Tanto G.H quanto Clarice dizem que a escritura é uma forma de compreender o mesmo.

G.H. diz que “todo momento de achar é um perder-se a si próprio” (PSGH, 1997, p.20), a personagem-narradora ainda diz que talvez seja preciso “remorrer” para compreender. Remorrer significa morrer de novo, só morre de novo quem já reviveu, pelo menos, uma vez. O esforço de G.H. consiste, justamente, em não esquecer:

Só que agora, agora sei de um segredo. Que já estou esquecendo, ah sinto que já estou esquecendo...
Para sabê-lo de novo, precisaria agora remorrer. (PSGH, 1997, p.20)

A protagonista diz que sua ignorância é o esquecimento. Para não esquecer, G.H precisa escrever, pois, é através da escritura que ela poderá compreender o que viveu. Será a palavra poética que proporcionará que ela reviva a experiência e sensação daquilo que ela está esquecendo.

Clarice Lispector relaciona à escrita ao mito de Fênix:

Não posso morrer sem antes ter descoberto a alegria que até hoje raras vezes encontrei. E, no ato de escrever, renascer das cinzas.

A autora ainda declara que, para ela, escrever é uma necessidade; necessidade de compreender:

Minhas intenções se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. É neste sentido, pois, que escrever me é uma necessidade. De um lado, porque escrever é um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar); de outro lado, escrevo pela incapacidade de entender se não usar o processo de escrever. Escrever é compreender melhor.

G.H., a modo de Clarice Lispector, também enxerga no processo de escrever uma forma de compreensão. A protagonista-narradora diz:

Quero saber o que mais, ao perder, eu ganhei. Por enquanto não sei: só ao reviver é que vou viver.
Mas como me reviver? se não tenho uma palavra natural a dizer. Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu?(...)
Entender é uma criação, meu único modo. (PSGH, 1997, p.25)

O único modo de compreensão de G.H. é a criação artística, em outras palavras, somente ao representar em palavras sua experiência é que G.H. vai compreender o que viveu.

2.1 Desencontro da escritura com o conteúdo

Em *A Paixão Segundo G.H.*, é revelada uma escritura crítica na qual o texto incorpora os seus aspectos teóricos, tornando a escritura voltada para si mesma e, ao mesmo tempo, desvendando-se. Estamos diante de uma nova forma de narrativa, conforme Aguiar e Silva afirma:

O romance afasta-se cada vez mais do tradicional modelo balzaquiano, transforma-se num enigma que não raro cansa o leitor, num romance aberto de perspectivas e limites incertos, com personagens estranhos e anormais. (AGUIAR E SILVA, 1988, p.68)

Sob esse prisma, a literatura moderna de Lispector rompe com os moldes tradicionais e assemelha-se ao realismo quase fantástico, provocando estranhamento no leitor.

A literatura não será encarada pela autora-narradora como um meio de denunciar as questões existenciais ou sociais, ela incorporará, na sua forma, as negativas, o caos, a desumanização de um indivíduo desumanizado, desviado de seus fins. Como diz Barthes “a ciência do texto é o próprio texto” e o leitor é orientado para a ciência do próprio texto. A obra deve ser lida em seus próprios fins”.

Perrone-Moisés (2005, p. 96) diz que “tanto a obra crítica, como a obra literária, encontrará a barreira do silêncio, experimentará a linguagem como autodestruição”. É sobre a possibilidade de existir a significância no silêncio de G.H., que iremos tratar adiante.

A Paixão Segundo G.H constrói-se na falta, na ausência de sentido e a própria narradora o antecipa, no início do livro, “só depois é que eu ia entender o que parece falta de sentido – é o sentido” (PSGH, 1997, p.39), ou seja, G.H. tem a consciência de que o sentido de sua narrativa é a aparente falta de sentido.

Perrone-Moisés em *Fernando Pessoa: Aquém do Eu, Além do outro*, faz um estudo sobre a poética pessoana e levanta considerações que podem ser estendidas ao nosso *corpus*. Ela comenta que “toda “pessoa é ninguém na medida em que toda personalidade é construção imaginária” (1971, p. 06) e, devemos lembrar que G.H. pede pela mão de um interlocutor imaginário: “dá-me tua mão desconhecida”, diz a narradora em vários momentos da narrativa. Perrone-Moisés ainda levanta a possibilidade da reversibilidade da presença de ninguém em alguém:

Pessoa fez-se a Poeta, voz verdadeira e única, não no que diz, mas na insistência em dizê-lo de certa forma. Por deixar que a linguagem dissesse, nele, o ser. A negatividade de Pessoa não é uma negação, mas uma força produzindo mitos que elucidam o nada e o transforma em tudo (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 06)

A forma da narrativa assume um papel fundamental e inseparável do conteúdo, a relação entre o que é dito e o “como” é dito constitui o aspecto essencial da literariedade.

Esse “esconde-revela” aplica-se ao nosso *corpus*, pois, G.H., ao esconder sua escritura, acaba revelando-a. Mas revelando o quê? A estrutura paradoxal da própria escritura. Ao estabelecer contato com este leitor imaginário, a narradora sucumbe àquilo que Perrone-Moisés chama de “voyeurismo”: aquele que está sempre “em frente de”.

Nossa hipótese é de que a experiência excruciante da autora-heroína refere-se, também, à dificuldade do ato de escrever. G.H. confessa ir de encontro ao silêncio: “nunca, então, havia eu de pensar que um dia iria de encontro a este silêncio. Ao estilhaçamento do silêncio” (PSGH, 1997, p. 29), ou ainda, “viver não é relatável” (PSGH, 1997, p. 29). Ainda sobre estes aspectos do silêncio poético, Perrone-Moisés (2001, p.25) diz, “se ao menos esse sofrimento pudesse ser dito, isto é, dominado pela consciência da linguagem. Mas ele permanece interdito. O sofrimento dito se fixa como máscara de sofrimento não dito” e, por essa razão, o poeta estaria condenado ao fingimento poético, a uma experiência dramática.

Em *A Paixão Segundo G.H.* ocorre o que Perrone-Moisés, em relação à poética pessoana, denomina de “poética do entre”, que seria a poética “do interlúdio, do intermezzo, entre o imóvel da indeterminação” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p.38). G.H. diz adiar a hora de começar a falar, logo, ela vive este impasse na sua escrita. É provável que tenhamos a sensação de que, após ler as mais de 170 páginas de uma narrativa repleta de paradoxos, retornemos ao mesmo lugar, ao vazio.

O eu existe, apenas, no plano do discurso, ele é um significante vazio e G.H. tem a consciência de que esse significante, como diz Lacan (apud PERRONE-MOISÉS, 2001, p.108) só pode ganhar significado no discurso do outro:

Sujeito e desejo são desde a origem, falta: “Duas faltas aqui se recobrem”. Segundo Lacan, o que o sujeito deseja não pode ser alcançado, porque todos os objetos que deseja não podem ser alcançados, porque todos os objetos desejados são significantes de outros significantes de outros significantes de outros significantes, que recobrem uma brecha (*béace*) fundamental. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 108)

Duas passagens em *A Paixão Segundo G.H.* podem denotar essa neutralidade e sua origem primária. Ao tocar a barata, G.H., relembra seus amantes. Entretanto, podemos interpretar esta experiência plural, pois ela afirma: “também a beleza do sal e das lágrimas eu teria de abandonar. Também isso, pois o que eu estava vendo era anterior ao humano” (PSGH, 1997, p.89). Ou seja, ao escrever, ela teria que abandonar o humano, para ir de encontro ao que há de mais primitivo e original: a palavra primeira, ou seja, a palavra poética:

Lembrei-me de ti, quando beijara teu rosto de homem, devagar, devagar beijara, e quando chegara o momento de beijar teus olhos – lembrei-me de que então eu havia sentido o sal na minha boca, e que o sal na minha boca, e o que o sal de minhas lágrimas nos teus olhos era o meu amor por ti. Mas,

o que mais me havia ligado em seu susto de amor, fora, no fundo do sal, tua substância insossa e inocente e infantil: ao meu beijo tua vida mais profundamente insípida me era dada, e beijar teu rosto era inosso e ocupado trabalho paciente de anos, era uma mulher tecendo um homem, assim como eu havia tecido, neutro artesanato da vida. (PSGH, 1997, p.93)

Neste excerto retirado de *A Paixão Segundo G.H.*, podemos interpretar que a autora-narradora, G.H., fala, também, de como estruturou a narrativa, o próprio termo “tecer” refere-se ao narrar. Quando ela diz “trabalho paciente”, é o próprio ato de escrever, tecer o homem implica na criação e “tecer o neutro” da coexistência dos contrários: recurso da narrativa e da escritura de PSGH.

Nunes, na edição crítica sobre a *Paixão Segundo GH*, defende o misticismo da escrita. Amaral (2005), em *O leitor segundo G.H.*, também comenta:

A obra põe em cena um jogo de máscaras/mascaramentos que dialeticamente (re) vela a realidade. Assim, a G.H. que havia antes da experiência com a barata identifica-se ao leitor (a imagem do outro que constrói-se para dizer-se) em seu não ser, em sua vida-simulacro, por meio de imagens, como por exemplo, a imagem de suas iniciais gravadas no couro das malas de viagem, enquanto outra imagem, de significado oposto a essa, revela a existência latente, na G.H. mutilada, da G.H. que vai se desvelar como partícipe da realidade primária e, portanto, essencial do Ser: o olhar “neutro, inexpressivo e inosso” de suas fotografias na praia. (AMARAL, 2005, 31)

A narrativa multifacetada, aparentemente fragmentada, na realidade relaciona-se com a experiência de G.H, pois o conhecimento de si não pode ser direto, assim como ocorre na narrativa. A forma da narrativa materializa o viés obscuro da pretensão de G.H.: criar uma imagem que rompa com o automatismo, uma imagem de coerência e não de correspondência, por isso é preciso que façamos uma leitura pelo avesso, ou uma leitura de travessia, através da própria linguagem para, quem sabe, conseguirmos dar significado ao silêncio. Amaral ressalta sobre a expressão pela linguagem em que o sentido é construído através da forma, via percepção.

A personagem-narradora G.H. transforma seu *pathos* em linguagem, ou seja, ela dá forma a sua sensação conflitante e constrói uma escritura, igualmente paradoxal e essa desorganização será materializada na narrativa, bem como a busca de uma organização lógico-temporal. G.H. quer contar o que viveu, mas sua maior preocupação é encontrar uma nova forma de narrativa, o conteúdo da forma. A narradora quer a mão de um interlocutor imaginário:

Por enquanto eu te prendo, e tua vida desconhecida e quente está sendo a minha única íntima organização, eu que sem a tua mão me sentiria agora solta no tamanho enorme que descobri. No tamanho da verdade? (PSGH, 1997, p.23)

O que G.H. chama de verdade? Ela sente a “vida quente” do interlocutor. Em seguida diz:

Mas é que a verdade nunca me fez sentido. A verdade não me faz sentido! É por isso que eu aí temia. 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. (PSGH, 1997, p.23)

Ela afirma pelo “é” que a verdade nunca fez (no passado), e nem faz (no presente), sentido para ela, por isso ela temia, e teme, a verdade. Mas ela entrega no presente tudo aquilo que viveu ao leitor, para que possa fazer daquilo uma coisa alegre (após compreender a narrativa). Entretanto supõe, no futuro, que poderá assustar o leitor e com isso perdê-lo, mas se não falar, ela é quem se perderá, pois tanto a narradora quanto o narratário, existem no plano da narrativa, da ficção.

O escritor é um ser que existe, ou existiu, em carne e osso, no nosso universo. Sua existência se situa no “não texto”. Ao seu lado, o narrador – aparente ou não – só existe no texto mediante o texto, por intermédio de suas palavras. De qualquer modo, ele é um enunciador interno: aquele que, no texto, conta a história. O narrador é fundamentalmente constituído pelo conjunto de signos lingüísticos que dão uma forma mais ou menos aparente àquele que narra a história. (REUTER, 2002, p.19)

Reuter (2002, p.19) acrescenta que essa distinção “autoriza, especialmente, uma liberdade fundamental para o escritor: a de construir textualmente a imagem de seu leitor e de jogar com ele”. G.H. referindo-se ao interlocutor imaginário diz: “por enquanto estou inventando a sua presença”, ou seja, aqui fica clara a consciência de que a narradora tem de que está escrevendo para uma entidade criada, que vive no universo ficcional.

A narradora diz ser inominável aquilo que sente. Em, *O Arco e a Lira*, Octávio Paz (1982) comenta que a linguagem poética nasce de uma tensão contraditória, que o poema é o desenvolvimento de uma exclamação e que a linguagem cria-se a si mesma:

O grito de sofrimento ou júbilo assinala o objeto que nos fere ou alegra; assinala-o mas o encobre: diz aí está; não diz o que ou quem é. A realidade indicada pela exclamação permanece inominada: está aí desvanecer para sempre. É uma iminência – de quê O desenvolvimento não é uma pergunta nem uma resposta: é uma convocação. O poema - boca que fala e ouvido que escuta – será a revelação daquilo que a exclamação assinala sem nomear. Digo revelação e não explicação. Se o desenvolvimento é uma explicação, a realidade não será revelada, mas elucidada, e a linguagem sofrerá uma mutilação: teremos deixado de ver e ouvir para somente entender. (PAZ, 1982, p.57)

Paz diz que a palavra poética assinala sem nomear ao passo que G.H. diz que apenas chama, mas não sabe nomear. Ela cogita ser amor, um amor cósmico, que vibra e que é materializado pela palavra poética:

Mas como me reviver? Se não tenho uma palavra natural a dizer. Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu?
Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. (PSGH, 1997, p.25)

G.H. quer narrar sua experiência, mas diz não ter a “palavra natural”, ou seja, uma palavra cujo significado não esteja cristalizado. Ela diz que vai “fazer a palavra como se fosse criar” o que lhe aconteceu, ou seja, sua palavra vai materializar sua experiência. Sobre a questão da palavra poética concretizar a idéia expressa, Aguiar e Silva diz:

Em nosso entender, a função poética da linguagem caracteriza-se primária e essencialmente a sua própria realidade, pelo facto de a mensagem criar imaginariamente a sua própria realidade, pelo facto de a palavra literária, através de um processo intencional, criar um universo de ficção que não se identifica com a realidade empírica, de modo que a frase literária significa de modo imanente a sua própria situação comunicativa, sem estar determinada imediatamente por referentes reais ou por um contexto de situação externa. (AGUIAR E SILVA, 1969, p26)

G.H. tem plena consciência do processo intencional de criação literária, pois sabe que não é aleatória, assim como sabe que ao contar o que viveu irá criar uma supra realidade, que não gera reconhecimento imediato do universo empírico da narradora, mas, sim, estranhamento.

E se estou adiando começar é também por que não tenho guia. O relato de outros viajantes poucos fatos me oferecem a respeito da viagem: todas as informações são terrivelmente incompletas. (PSGH, 1997, p.24)

A narradora-personagem alude à odisséia que enfrentará, e adianta que não há outros relatos de viajantes anteriores que possam ajudá-la. Ela diz que é “preciso ter coragem para se aventurar numa tentativa de concretização” do que sente, logo, ela fala em materializar, através da palavra poética, aquilo que viveu, ou seja, dar forma àquilo que viveu. Em *A Paixão Segundo GH*, a seleção de ordem técnica, é mostrada ao leitor, “mal direi e terei que acrescentar: não é isso” (PSGH, 1997, p.24) G.H. deixa claro o recurso e as figuras que utilizará na narrativa, o paradoxo e a antítese.

Portanto, percebemos que a narradora G.H. fornece “pistas” ao leitor acerca dos recursos narrativos que utilizará na escritura. No segundo capítulo, ela diz:

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

Minha tragédia estava em alguma parte. Onde estava o meu destino maior? um que fosse apenas o enredo da minha vida. A tragédia que é a aventura maior – nunca se realizará em mim meu destino pessoal era o que eu queria. (PSGH, 1997, p.29)

Num primeiro momento, a narradora fala de G.H. como se esta não fosse ela “a G.H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos”. Em seguida diz “tive pressa de viver logo tudo o que tivesse a viver”. Ela quer, pela palavra poética, ter liberdade para buscar sua própria tragédia, escrever, narrar, sofrer, purificar-se. Ela conhece o destino do enredo, mas quer construir o destino da intriga.

Sobre esta interiorização do conteúdo na forma, Barthes nos orienta que:

Ora, toda Forma é também Valor; eis por que entre a língua e o estilo existe lugar para outra realidade formal: a escrita. Em qualquer forma literária, há a escolha geral de um tom, de um etos, se quiser, e é aí, precisamente que ele se engaja. (BARTHES, 2004, p.13)

O próprio Bakhtin ressalta a importância da forma na obra de arte, “a forma que envolve o conteúdo exteriormente, exterioriza-o, ou seja, encarna-o; neste sentido a terminologia clássica tradicional permanece verdadeira em seu fundamento” (BAKHTIN, 1992, p. 36).

Logo, a forma paradoxal pela a qual G.H. constrói sua narrativa é a opção por um “tom”, por um ritmo na narrativa. Estabelece-se, então, uma nova ordem, imanente:

Ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que me fazia com que os outros me situassem. (PSGH, 1997, p.30)

A violência da linguagem é característica da literariedade. Para melhor esclarecer essa nossa idéia, buscamos respaldo no pensamento de Paz, para quem:

A criação poética se inicia sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que o faz voltar. (PAZ, 1982, p.47)

Essa violência da intencional que a linguagem literária comete em relação à linguagem prosaica é também cometida por G.H.:

Não, eu não conhecia a violência. Eu nascera sem missão, minha natureza não me impunha nenhuma; e sempre tive a mão bastante delicada para não me impor ao papel. (PSGH, 1997, p.32)

Neste trecho, parece-nos muito claro que, G.H., esteja se referindo à palavra. Ela conhecerá, através da escritura de sua experiência, a violência da linguagem. Até então estava habituada a usar o código de forma “submissa”, ou seja, convencional. Em seguida ela diz, “eu não me impunha em um papel, mas me organizava para ser compreendida por mim, não suportaria não me encontrar no catálogo.” (PSGH, 1997, p.32. O catálogo pode ser visto como uma forma de reconhecimento generalizado, reflexo das relações automáticas cotidianas, também presentes na linguagem:

A arte é compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo, a imagem não procura nos facilitar a compreensão de seu sentido, mas criar uma percepção particular do objeto, busca a criação de sua visão e não de seu reconhecimento. Daqui deriva a ligação habitual da imagem com a singularização. (EIKENBAUM, 1978, p.15)

Não reconhecer-se no catálogo significa romper com o automatismo, com a linguagem estereotipada cujo objetivo é de identificação.

Em outro momento da narrativa de G.H., ela narra o formato que deu a um miolo de pão, ação que pode parecer trivial, entretanto, ela levanta questões importantes sobre a importância da forma na seguinte citação:

Da mesa onde me atardava porque tinha tempo, eu olhava em torno enquanto os dedos arredondavam o miolo de pão. O mundo era um lugar. Que me servia para viver: no mundo eu podia colar uma bolinha de miolo na outra, bastava pressioná-la o suficiente para que uma superfície se unisse a outra superfície, e assim com prazer eu ia colando uma pirâmide curiosa que me satisfazia: um triângulo reto feito de formas redondas, uma forma que é feita de suas formas opostas. Se isso tinha sentido, o miolo de pão e meus dedos provavelmente sabiam. (PSGH, 1997, p.34)

Modelar refere-se ao próprio ato de criar e, aqui, podemos fazer a analogia com a criação imaginária, pois, ao arredondar o miolo de pão, ela conclui que o mundo é um lugar onde tudo é possível, mas não se refere ao mundo empírico, e sim, ao mundo ficcional, repleto de possibilidades. O prazer de G.H. é montar um triângulo, figura geométrica de três lados que, para nós, poderá constituir na relação poeta – poesia – leitor, mas, ao contrário do triângulo geométrico que é constituído por três lados, o triângulo feito por G.H. tem formas redondas e opostas. Assim ela fala: “se isso tinha sentido, o miolo de pão e meus dedos sabiam”.

G.H. diz que, assim como ela, “o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é bruto; um aposento precede e promete o outro” (PSGH, 1997, p.34). Podemos fazer associação da penumbra do apartamento com a penumbra da narrativa, uma narrativa repleta de paradoxo e extremamente trabalhada. “Nada aqui é bruto”, aqui, pelo menos duas significações podem ser cogitadas: numa, o bruto denota o trabalho poético e a sutileza com que é “narrada” a experiência, noutra refere-se à forma como a narrativa foi construída: um quarto precede o outro, assim como no livro, o final de um capítulo precede o início do outro, ou seja, não há interrupção bruta entre os capítulos, numa espécie de narrativa espiralada.

Nossa hipótese de que a narrativa pode ser, a grosso modo, comparada com o apartamento de G.H. pode ser reforçada quando G.H. diz “espirituosa elegância de minha casa vem de que tudo aqui está entre aspas” (PSGH, 1997, p.34). E o que significa estar entre aspas? Estar entre aspas é não estar em seu sentido literal. Neste momento em que G.H. fala ao leitor que “tudo aqui está entre aspas”, ela faz

um alerta ao leitor para que ele fique atento ao que está escrito, pois estar entre aspas significa não estar no sentido literal:

Essa imagem de mim entre aspas me satisfazia, e não apenas superficialmente. Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então “não ser” era a minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o lado avesso: eu pelo menos tinha o “não”, tinha o meu oposto. (PSGH, 1997, p.36)

Nessa construção paradoxal, G.H. fornece outra pista sobre a estrutura de sua narrativa: “o lado avesso”. E é isso que ela vai materializar, cabendo a nós, leitores, levantarmos as possibilidades de compreensão. Em determinado momento, G.H. diz “sem estar agora sendo irônica” (PSGH, 1997, p.36), pois bem, outro ponto importante: G.H. foi irônica anteriormente.

A personagem-narradora reflete sobre sua verdadeira vocação: arrumar, “ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo” (PSGH, 1997, p.37) e mais adiante ela diz que “arrumar é achar a melhor forma”. Ao relacionar as duas falas de G.H., percebemos o tratamento dado à importância da forma na escritura, relacionado com o árduo trabalho do escritor, que ordena, cria e compreende.

G.H. observa o parte interna do seu prédio e, em meio a observações que remetem à riqueza mineral e sobre a possibilidade de “pesquisar urânio e “jorrar petróleo” ela conclui: “eu estava vendo o que só teria sentindo mais tarde – quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido. Só depois eu ia entender: o que parece falta de sentido - é o sentido “(PSGH, 1997, p.39). Neste momento, ela antecipa para o leitor que, sua narrativa, aparentemente sem sentido, e com marcas de fluxos de consciência, tem sentido, ou seja, o sentido da obra reside nesta suposta falta. Paz, a respeito da dificuldade de leitura de uma obra literária, comenta:

A verdade é que a dificuldade de toda obra reside em sua novidade. Separadas de suas funções habituais e reunidas numa ordem que não é nem a da conversação nem a do discurso, as palavras oferecem uma resistência irritante. O gozo poético não é proporcionado sem que sejam vencidas certas dificuldades, análogas às da criação poética. (PAZ, 1982, p.53)

Logo, G.H. sabe que o sentido de uma obra só é construído depois que vencidas algumas resistências, pois, como diz Paz, toda obra nova traz dificuldades.

Ao entrar no quarto da empregada Janair, G.H. diz que “o quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento” (PSGH, 1997, p.42), assim como a palavra poética situa-se em um nível diferente da palavra prosaica. A narradora descreve o quarto:

O quarto não era um quadrilátero regular: dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos. E embora esta fosse sua realidade material, ela me vinha como se fosse minha visão que o deformasse. Parecia a representação, num, papel, do modo como eu poderia ver um quadrilátero: já deformado nas suas linhas de perspectivas. A solidificação de um erro de visão, a concretização de uma ilusão ótica. Não ser inteiramente regular nos seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não tivesse incrustado no apartamento nem no edifício. (PSGH, 1997, p.42)

A não regularidade do quarto pode ser associada à não regularidade da palavra poética, pois, esta não tem regularidade de sentidos e, sim, possibilidades. G.H. fala que é sua visão que deforma aquilo que vê. Podemos estabelecer, então, relação com a deformação criadora. Chklóvski (1978, p.51), ao comentar sobre a função da imagem na arte, afirma que “o objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não seu reconhecimento”. Podemos relacionar esta afirmação do formalista russo com a prática de G.H., pois a personagem-narradora, ao descrever sobre o quarto, mostra-nos uma imagem de não reconhecimento, aponta para a imagem. Paz (1990), ao propor uma discussão sobre a imagem, reforça o caráter de pluralidade de significados da linguagem literária:

A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leveiro. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles. (PAZ, 1990, p.38)

A imagem poética nasce da contradição, ou ainda, de um “quadrilátero não regular”, como a observa G.H., a falta de regularidade pode ser lida como a exceção imposta ao homem moderno:

O mundo moderno perdeu o sentido e o testemunho mais cru desta ausência de direção é o automatismo da associação de idéias, que não está regido por nenhum ritmo cósmico ou espiritual, mas pelo acaso. Todo esse

caos de fragmentos e ruínas apresenta-se como a antítese de um universo teológico, ordenado conforme os valores da Igreja romana. O homem moderno é personagem de Eliot. Tudo lhe é estranho e em nada ele se corresponde. É a exceção que desmente todas as analogias e correspondências. (PAZ, 1990, p.20)

Estamos diante de um quarto de formas irregulares que “desautomatiza” a forma regular de um quadrilátero, assim como estamos diante de uma narrativa que desautomatiza a linguagem. A imagem deformada do quarto pode ser relacionada com a forma da narrativa, pois ambas representam uma “representação no papel de uma forma de ver” como diz G.H.

Quando G.H. entra no quarto e vê o inesperado mural, na parede caiada, o desenho de carvão (percebemos aí, a antítese de cores: o branco da cal contrapondo-se ao negro do carvão), ela descreve;

Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não tinha visto – estava quase em tamanho natural o 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 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. (PSGH, 1997, p.43)

G.H. tem dificuldade em ver a figura desenhada, assim como há a dificuldade em compreender a palavra poética. É a nudez que nada mostra, é a nudez velada, que nasce da ausência, assim como a própria literatura que nada nos mostra, mas esconde para revelar.

A narradora diz não se lembrar de Janair, apenas de alguns traços, como o contorno dos olhos ou o nome, mas não recorria à lembrança do rosto de Janair, da pessoa da empregada.

Ao olhar para o colchão, G.H. diz que este estava “empoeirado, com largas manchas desbotadas como de suor e de sangue aguado, manchas antigas e pálidas” (PSGH, 1997, p.46). A descrição do colchão antigo leva-nos a refletir sobre a diacronicidade da palavra, ou seja, as transformações semânticas pelas quais alguns vocábulos passam ao longo do tempo. Essas modificações, geralmente, não excluem a significação anterior, mas agrega novos sentidos a palavra poética, reforçando seu caráter plurissignificativo. Conhecer estas alterações, muitas vezes, faz-se necessário para compreender, e ampliar, o sentido do texto. Os adjetivos

“desbotado”, “antigo” e “pálido” reforçam as modificações causadas pelo tempo. Entretanto, “manchas de suor e sangue” lembram o tempo passado que deixam marcas no presente. A respeito do sentido diacrônico da palavra André Brayner de Faria, no artigo *O infinito pode ser estético? Entre o silêncio e o dizer – itinerários da arte em Levinas*, relaciona a diacronia com o tempo e com a memória:

A linguagem se refere ao tempo de outra forma, não como atividade sintética e sincrônica – *o tempo presa da palavra*– mas como passividade diacrônica – *a palavra presa do tempo*. (...) O que Levinas sugere com a *diacronia* não é uma simples lembrança do que fica de fora dos contornos do dito, mas uma outra maneira de significar a questão da linguagem(...) E mesmo que essa compreensão continue se reduzindo aos limites do dito, desde agora esses limites não são mais tão bem definidos. Pela diacronia do tempo o dito ressoa para além de seus limites. (FARIA, 2007, p.15)

A experiência relatada por G.H. tem como espaço predominante o quarto de Janair, o qual ela diz divergir do restante da casa.

O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu tivesse saído da minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, a minha doce e isenta ironia era uma violação das minhas aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio”(PSGH, 1997, p.46)

Quando G.H. diz que o quarto parece não fazer parte da casa onde vive, podemos relacionar com o estranhamento gerado pela criação artística. É nesse espaço estranho e deslocado que ela passa este momento cruciante, mas epifânico, que vai alterar sua consciência. Mesmo estando dentro de sua casa, o quarto causa-lhe estranhamento, como ocorre no fato artístico:

O lar é o local onde se enraíza mesmo o habitual, o costumeiro. É o ambiente do já sabido, do previsível, onde estão dispostos objetos que somem aos nossos olhos, já tão habituados, cegos de tanto vê-los. Mas eis que surge a literatura, para provar que pedra não é pedra. (CHKLÓSVKI, 1973, p.45)

G.H. diz que o quarto é o “oposto da suave beleza”, ou seja, o quarto não possui a beleza clássica do restante do seu apartamento, bem como a narrativa não se enquadra nos modelos canônicos da literatura. Mais uma vez, é possível associar as características atribuídas ao quarto às da própria narrativa.

Os seis travessões denotam várias possibilidades de significação. Uma delas refere-se à possibilidade dos travessões indicarem procura de sentido e onde poderia estar o sétimo travessão, inicia-se a narrativa. Ela quer dar forma à experiência através da escritura, mas ela preocupa-se que a forma seja parecida com a sua experiência existencial. Esta preocupação formal reforça a consciência da autora-narradora em relação à forma dada à criação literária.

A Paixão Segundo G.H., 1964, é uma história narrada em primeira pessoa, pela própria personagem, G.H., narradora que conta a alguém sua tentativa em arrumar o apartamento, após a demissão da empregada Janair. Ainda no início da narrativa, sentada à mesa do café, G.H., observa o confortável apartamento em que vive, uma cobertura no 13º andar. Decide iniciar a arrumação pelo quarto da empregada, onde não entra há mais de meses. Para ter acesso ao quarto da empregada, G.H. precisa passar por um corredor escuro e, ao chegar ao quarto, tão grande é sua surpresa, pois o quarto parece não fazer parte da casa. Na parede do quarto, há um mural onde está desenhada uma mulher, um homem e um cão. Mas o grande clímax da obra é o momento em que emerge do fundo do armário uma barata e, a partir do duelo entre a personagem e este inseto milenar, é que inicia a experiência excruciante de G.H.

2.1.2 O discurso da heroína-autora

A Paixão Segundo G.H. é um romance escrito por Clarice Lispector no qual a personagem, identificada apenas pelas iniciais G.H. quer na condição de narradora, contar sua própria história nauseante. Ela relata uma experiência plural, ou seja, se de um lado, ela quer falar sobre um acontecimento singular que alterou o rumo de sua existência, de outro, ela fala sobre a experiência da escritura, sobre os recursos que utiliza em discursos: o primeiro discurso encobre o segundo. Desse modo, G.H. revela, ao mesmo tempo em que esconde, a forma escritural que aproxima o conteúdo do material narrado à forma.

É a diferença do Eu nos discursos que nos permite como leitores, ganhar, junto à autora, a experiência do diálogo de alteridades. Para Bakhtin (1992), só o outro pode completar o que falta no meu olhar, o excedente de conhecimento que o outro, do seu lugar de fora, tem sobre mim é que vai completar, e enriquecer minha

visão. A exotopia do olhar que o outro parte de um lugar externo, baseia-se nas relações dialógicas. O eu somente existe em contato com o outro, este princípio é um dos fundamentos da alteridade. Num processo de devir, no qual o outro se aproxima e se afasta do eu, ele desenvolve uma visão que o sujeito “dentro de si mesmo” não poderia ter. Ao dialogar (num aparente monólogo) com alguém, a autora-heroína G.H. deseja interagir com o outro ou, até mesmo, consigo própria.

Quando a autora G.H. quer encontrar a melhor forma para contar o fato ocorrido no dia anterior, ela é considerada a autora-heroína, pois é um olhar de fora que vai tentar dar sentido à experiência vivida pela personagem G.H. O horizonte da heroína-autora é mais amplo e é ele que dará acabamento estético à experiência da personagem. Existe, portanto, um distanciamento espacial e temporal entre a autora e a personagem. A autora é a consciência de uma consciência; G.H. autora sabe sobre a consciência da G.H. personagem, é o que nos informa o excedente da visão do olhar de G.H que vai dar sentido à experiência vivida pela personagem G.H.

G.H., ao lembrar sobre sua infância pobre, seus amantes e um aborto sofrido, recorre à memória como o meio de trazer para o tempo presente acontecimentos ocorridos no passado, e acaba fornecendo ao leitor informações da história de sua vida, segundo o conceito de memória de Bakhtin (1992):

A memória que tenho do outro e de sua vida difere, em sua essência, da contemplação e da lembrança da minha vida: essa memória vê a vida e seu conteúdo de forma diferente, e apenas ela é produtiva (a lembrança e a observação da minha vida podem fornecer-me os elementos de um conteúdo, mas não podem suscitar uma atividade geradora da forma e do acabamento). A memória de uma vida passada (a antecipação de seu fim não é excluída) possui a chave de ouro que assegure o acabamento estético do outro. (BAKHTIN, 1992, p.121)

A consciência da G.H. personagem-heroína não corresponde à consciência da G.H. autora-heroína. G.H. decide contar sua experiência depois que a personagem confronta-se com a barata e, esse episódio, transforma sua visão de mundo. Estamos diante de uma G.H. consciente, pois, após o confronto com a barata, ela, num momento epifânico, toma consciência sobre seu ser próprio ser e, como sujeito consciente, testemunha:

Cedo fui obrigada a reconhecer, sem lamentar, os esbarros de minha pouca inteligência, e eu desdizia o caminho. Sabia que estava fadada a pensar pouco, raciocinar me restringia dentro de minha pele. Como pois inaugurar

em mim o pensamento? e talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo da paixão. (PSGH, 1997, p.19)

A autora-heroína G.H., ao iniciar a narrativa, já é outra, é alguém que tem consciência do passado, por isso consegue refletir com discernimento sobre sua existência exotópica. A voz da autora-heroína indaga-se:

Mas o que faço agora? Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique uma verdade incompreensível? ou dou forma ao nada, e este será o seu modo de integrar em mim a minha própria desintegração. (PSGH, 1997, p.18).

O discurso de G.H. não pode ser apenas considerado uma introspecção-confissão, tendo em vista que:

O princípio construtivo dessa forma deve-se precisamente ao fato de ser uma auto-objetivação da qual o outro, com sua abordagem específica, privilegiada, é excluído; apenas a relação pura de um eu consigo mesmo por ser organizador do discurso. Na introspecção-confissão, entra somente o que eu posso dizer de minha pessoa (no fundamental, claro, e não nos fatos); ela é imanente à consciência atuante e não ultrapassa o contexto que a configura. (BAKHTIN, 1992, p.157)

Em vários momentos da narrativa, G.H. pede a mão de um interlocutor imaginário, portanto ela não exclui o outro de sua consciência, pelo contrário, “dá-me sua mão desconhecida, que a vida me está doendo, e não sei como falar” (PSGH, 1997, p.38). G.H. precisa do olhar do outro para enunciar-se e ouvir sua resposta:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver [...] Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila de nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa. (BAKHTIN, 2006, p.23)

Consideramos, então, que o horizonte de autora-heroína é mais amplo, e não coincide com o horizonte da heroína-autora. É um outro olhar, o do leitor ou do autor-contemplador, ou seja, aquele que contempla a ação à distância, é que poderá auxiliar G.H. a encontrar o sentido e a compreensão que procura.. O excedente da visão de cada um é que vai dar acabamento estético e ético à visão do outro.

Esse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse-excedente sempre presente na face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: por que nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim. (BAKHTIN, 2006, p.21)

Neste processo de “empatia”, somente o excedente de saber que o outro tem sobre mim é que poderá me dar o acabamento estético da experiência da pluralidade; o outro, da sua posição “de fora”, tem um olhar que eu, da minha posição, não posso ter, ou seja, somente a partir da visão do outro é que posso ter uma visão ampla sobre mim. O outro tem o que falta em mim e eu tenho o que falta no outro.

Conforme Bakhtin (2006), somente posso completar a visão do outro depois que consigo sair do meu lugar (espaço) e adentrar o mundo do outro, noutro texto, ver o que ele vê, sentir o que ele sente, ou seja, colocar-se no seu lugar e, somente ao retornar para o meu lugar, com o excedente da visão e do conhecimento que tenho de fora, é que posso completar o horizonte do outro:

Devo vivenciá-lo esteticamente e concluí-lo (aqui estão excluídos atos éticos como ajuda, salvação e consolação). O primeiro momento da atividade estética é a compreensão: eu devo vivenciar – ver e interagir-me – o que ele vivencia, colocar-me no lugar dele, como que coincidir-me com ele (no modo, na forma possível dessa compenetração). (BAKHTIN, 2006, p.23)

A perspectiva de alteridade em *A paixão segundo G.H.* é múltipla e plural, pois, primeiramente, G.H. tenta conhecer o mundo de Janair, por isso vai até o quarto da empregada; em seguida passa pelo processo de identificação e (des) identificação com a barata. Quando começa a narrar, G.H. assume um outro ponto de vista e tem outra consciência. A narradora demonstra necessidade de outro olhar, de alguém “de fora”, a quem ela solicita a mão. À medida que narra, vai dando forma à sua experiência: esta forma é a própria narrativa que constrói uma outra perspectiva. A escritura de *A Paixão segundo G.H.* nasce desta fusão de olhares. A manifestação destes diversos olhares e consciências é que constrói a forma da narrativa. A paixão de G.H. é resultado do sofrimento pela identificação com o outro.

A experiência de alteridade de G.H. gera conflito e o clímax desta alteridade dá-se quando a personagem incorpora, fisicamente, a barata. A barata representa o

ícone da experiência de dupla face, pois, se de um lado G.H. aprende com essa experiência, de outro ela é nauseante e gera sofrimento.

A heroína-autora G.H., ao pedir a mão do interlocutor, quer contar sobre o seu olhar, mas também quer levar o outro a um lugar que é dela e não o dele, “sei que é ruim segurar minha mão. É ruim ficar sem ar nessa mina desabada para onde eu te trouxe sem piedade por ti, mas por piedade de mim” (PSGH, 1997, p.103) de certa forma, o outro acaba sentindo o que ela sente (ou pelo menos ela pressupõe isso), então ela continua: “mas juro que te tirarei vivo, ainda vivo daqui [...]” (PSGH, 1997, p.103). Bakhtin (2006) esclarece que a atividade estética começa propriamente quando retornamos ao nosso lugar fora da pessoa que sofre, quando damos forma ao material da escritura. Tanto essa informação, quanto o acabamento decorrem pela via que completa o material da compenetração, ou seja, é somente pelo “lado de fora” que o outro pode dar acabamento estético. Não pode haver uma fusão entre o “eu e o outro”, pois a condição de estar do lado de fora dará ao outro um olhar diferente, um modo de enxergar coisas que o “eu” não vê. A consciência nasce da distância entre os pontos de vistas.

Em *A Paixão Segundo G.H.*, a narradora-personagem, ambas heroínas, pede a mão de alguém, seja ele o leitor, o narratário, um amante de G.H ou um interlocutor imaginário. O que é indiscutível é o fato de que G.H. solicita o outro, alguém que está do lado de fora, mas do lado de fora da experiência da consciência de G.H., tanto a autora-heroína quanto a heroína-autora.

Prosseguindo a conversa com o interlocutor (a quem agora ela chama de amor): “nesses intervalos nós pensávamos que estávamos descansados de um ser o outro. Na verdade era o grande prazer de um não ser o outro: pois assim cada um de nós tinha dois” (PSGH, 1997, p.125). G.H. fala sobre a importância do distanciamento entre o Eu e Outro, para que se tenha um olhar exotópico, pois, se houver a fusão entre os dois olhares, não há exotopia e o olhar do outro nada pode me fornecer, sabendo que ambos olham do mesmo horizonte e pontos de vista distintos.

Existem, pelo menos, dois pontos de vistas: de uma G.H. heroína-autora- e de uma G.H. autora-heroína que está espacialmente de fora (o que permite outro olhar) e temporalmente à frente, tendo em vista que ela já viu e viveu, num tempo passado. É este excedente de visão da autora G.H. que dará acabamento estético à experiência vivida pela personagem G.H.:

Minha atividade prossegue ainda depois da morte do outro, e o princípio estético prevalece (sobre o princípio moral e prático). Tenho à minha frente o todo de sua vida, liberta do futuro temporal, dos objetivos e dos imperativos. Depois do enterro, depois da lápide funerária vem a memória. Possuo toda a vida do outro fora de mim e é aí que começa o processo estético significante em cujo fim o outro se encontrará fixado e acabado numa imagem em mim. (BAKHTIN, 1992, p.121)

De acordo com Bakhtin (2006), a alteridade é uma condição de identidade e G.H., a heroína-autora, sabe disso, pois ela diz “não, não quero te dar o susto do meu amor. Se te assustares comigo, eu me assustarei comigo” (PSGH, 1997. p.121) neste momento podemos perceber que ela sabe que o olhar do outro reflete no mesmo olhar que ela constrói sobre si mesma.

Este cruzamento de alteridades é o simulacro do jogo das performances do discurso amoroso com a escritura.

2.2 A epifania estética da forma – conteúdo

A imagem poética ilumina com tal luz a consciência, que é vão procurar-lhe antecedentes inconscientes (...) Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir na linguagem. (BACHELARD, 2006, p. 03)

A experiência individual da personagem, ou seja, aquilo que viveu, é que alimentará a narrativa, “dá-me a tua mão: vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta” (PSGH, 1997 p.102), ou ainda, “pois em mim mesma eu vi como é o inferno” (PSGH, 1997, 124-125). Notamos que a heroína-autora quer contar o que experimentou, em vários momentos pede a mão do suposto interlocutor, ela deseja partilhar o que viveu e, ao mesmo tempo, compreender. Bakhtin comenta sobre a relação com o outro através da estética.

A narradora-personagem parece querer que o leitor sinta seu sentimento, performatize sua experiência. Subentendemos que ela, ao pedir a mão do leitor e dizer que experimentou o inferno, quer conduzir o leitor à mesma experiência.

De acordo com Bakhtin (1992) só o outro pode completar o que falta ao nosso olhar, talvez seja esta consciência que faça G.H. pedir a mão do leitor.

No quarto de Janair, G.H. depara-se com a barata, inseto milenar, e é a partir deste confronto que gera repulsa e atração que a personagem inicia seu drama

maior. Indignada, a personagem não contava com a possibilidade de viver em seu apartamento, limpo e desinfetado, aquele inseto repugnante. G.H. diz ter horror de baratas, e demonstra surpresa com a presença deste corpo estranho:

Só que ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustará como se eu descobrisse que o quarto morto na verdade potente. Tudo ali havia secado, mas restara uma barata. Uma barata tão velha que era imemorial. *O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais.* (PSGH, 1997, p.51) (grifos nossos)

A narradora heroína está diante de umas das suas descobertas: hora de compararmos a experiência de G.H. diante da barata, com a experiência da escritora Clarice Lispector diante da palavra poética. A personagem considera as baratas obsoletas e atuais, à semelhança do que acontece com a palavra na literatura.

A barata, inseto tão antigo e resistente, que vivia no apartamento de G.H. sem ela perceber, mantém com ela uma relação de repulsa e desejo. A repulsa pelo sentido cristalizado e prosaico e o desejo pelo significado novo, o sentido em potência que a palavra possui.

O momento da epifania é considerado uma situação privilegiada: um incidente ou evento revela uma verdade que iluminará a consciência da personagem. Consideremos que, a partir do confronto entre a barata e G.H., esta verdade é revelada, pois é a partir daí que G.H. começa a refletir sobre sua existência. Tanto a heroína-autora como a autora-heroína, personagem e autora (no sentido imanente do texto) beneficiam-se desse momento de reflexão sobre a existência pela qual G.H. passa:

Eu já havia conhecido anteriormente o sentimento de lugar. Quando era criança, inesperadamente tinha a consciência de estar deitada numa cama que se achava na cidade que se achava na Terra que se achava no Mundo. Assim como em criança, tive então a noção precisa de que estava inteiramente sozinha em casa, e que a casa era alta e solta no ar, e que esta casa tinha baratas invisíveis. (PSGH, 1997, p.54)

Na citação acima, G.H. diz ter tido, quando criança, a manifestação de uma consciência sobre o lugar onde estava e, em seguida acrescenta que este mesmo sentimento “de consciência súbita”, a acometera agora. Podemos considerar esta conscientização repentina de G.H. como uma manifestação epifânica, pois epifania significa a “súbita sensação de realização ou compreensão da essência ou do

significado de algo”. Neste instante, G.H. começa a compreender e a refletir sobre sua existência e dá-lhe um conteúdo, na duração da poesia. Com a barata ainda dentro do guarda-roupa, a narradora comenta:

E já sabia que, embora absurdamente, eu só teria ainda chance de sair dali se encarasse frontal e absurdamente que alguma coisa estava sendo irremediável. Eu sabia que tinha de admitir o perigo em que eu estava, mesmo consciente de que era loucura acreditar num perigo totalmente inexistente. Mas eu tinha que acreditar em mim – a vida toda eu estivera como todo mundo em perigo – mas agora, para poder sair, eu tinha a responsabilidade alucinada de ter de saber disso. (PSGH, 1997, p.55)

Escrever é arriscar, e G.H. tem consciência deste risco. Ela diz que todo mundo está em perigo, e que só pode-se sair deste perigo quando o sujeito sabe disso, ou seja, tem consciência.

“Foi então que a barata começou a emergir do fundo” (PSGH, 1997, p.56), diante da barata, extasiada. G.H. conscientiza-se de que “inesperadamente eu sentira que tinha recursos, nunca antes havia usado meus recursos – e agora toda uma potência latente enfim me latejava, e uma grandeza me tomava” (PSGH, 1997, p.56). G.H. tem consciência dos recursos que possui, mas quais recursos são estes? Os recursos para o modo de como escrever o que jamais tinha escrito. Diante da barata, que revela-nos a possibilidade de alcançar a palavra poética, G.H. toma consciência dos recursos da narratividade de que dispõe:

Uma rapacidade toda controlada me tomara, e por ser controlada ela era toda potência. Até então eu nunca fora dona de meus poderes – poderes que eu não entendia nem queria entender, mas ávida em mim os havia retido para que um dia enfim desabrochasse essa matéria desconhecida e feliz e inconsciente que era finalmente eu! eu, o quer que seja.(PSGH, 1997, p.57)

Neste momento, G.H. tem outra “pré-revelação” sobre sua atividade de escritora. Ela sente “em potência” algo que “lateja”, a necessidade de escrever. Mas só quando provar da barata é que esta revelação epifânica será completa. A narradora descreve a barata e diz que esta “apesar de compacta, ela é formada de casacas e cascas pardas, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e, no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma” (PSGH, 1997, p.60), permite-nos afirmar que as cascas, com suas infinitas camadas, podem equivaler à experiência de alteridade.

A perplexidade de G.H. diante da barata, o seu sentimento de repulsa e desejo leva-a à seguinte questão: “mas horrível por quê? É que ela contrariava sem palavras tudo o que antes eu costumava pensar sem palavras” (PSGH, 1997, p.63).

Diante do inexpressivo, do indizível, G.H. comenta sobre a importância de regrar-se, de ter uma 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, 1997, p.63)

A autora-heroína, após ganhar a consciência poética, estabelecerá uma nova norma à escritura, avessa à convencional, pois como ela mesma disse, “já não podia mais se amarrar”, mas depois continua descrevendo, motivada pela curiosidade que a consumia e ela se despregava da lei, mas a personagem acaba vendo o quarto, e conclui “o quarto, o quarto desconhecido. Minha entrada se fizera enfim” (PSGH, 1997, p.63). Somente agora, G.H. está verdadeiramente dentro do quarto, o qual ela descreve como tendo vastidão indelimitada e um silêncio que vibra.

O objetivo de poetar é “chegar ao desconhecido”, ou então, dito de outro modo “escutar o invisível, ouvir o indizível”. Já conhecemos estes conceitos: derivam de Baudelaire e são, aqui e lá, palavras-chave para indicar a transcendência vazia. (FRIEDRICH, 1978, p.62)

Chegar ao quarto é chegar ao desconhecido. O quarto tem atributos da narrativa, e “ao poetar” a autora-heroína tem consciência deste desconhecido, o que lhe causa medo, mas ao mesmo tempo desafio e curiosidade. G.H. diz que “a entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata” (PSGH, 1997, p.63), ou seja, é necessário entrar na narrativa pela palavra poética: a palavra é nossa guia. G.H. diz que ali, dentro do quarto:

Estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido” (PSGH, 1997, p.65). (...)“se soubesse da solidão desses meus primeiros passos. Não se parecia com a solidão com a solidão de uma pessoa. Era como se eu já tivesse morrido e desse sozinha os primeiros passos em outra vida” (PSGH, 1997, p.67)

2.2.1 A epifania na gestão do tempo

A consciência criadora da personagem - narradora também manifesta-se em relação à suspensão do tempo da narrativa:

Me falar, falar agora seria precipitar um sentido como quem depressa se imobiliza na segurança paralisadora de uma terceira perna. 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 numa tentativa de concretização do que sinto. É como se eu tivesse uma moeda e não soubesse em que país ela vale. (PSGH, 1997, p.24)

A autora-heroína quer adiar a própria narrativa. Uma das hipóteses levantada por G.H. é que ela tem medo de contar, pois, ao contar, irá materializar aquilo que sente:

Estou adiando. Sei que tudo o que estou falando é só para adiar – adiar o momento em que terei que começar a dizer, sabendo que mais nada me resta a dizer. Estou adiando o meu silêncio. A vida toda adiei o silêncio? mas agora, por desprezo a palavra, talvez enfim eu possa começar a falar. (PSGH, 1997, p.26)

Segundo Reuter, a narração é fruto de escolhas técnicas, e estudar a gestão do tempo é um dos aspectos do modo narrativo:

a narração designa as grandes escolhas técnicas que regem a organização da ficção narrativa que a expõe. Assim, estudaremos sucessivamente o modo narrativo, a voz, as perspectivas, a instância narrativa e a gestão do tempo (momento, velocidade, frequência e ordem). (REUTER, 2002, p.59)

GH fornece ao leitor a teoria da sua narrativa. Quando ela diz adiar a hora para começar contar, há indícios de que haverá “suspense” da narrativa, mas, não da técnica. Em vários momentos a narradora-personagem diz que “adia a hora” como que para anunciar e deixar claro que a suspensão de tempo prolongará à narrativa.

A suspensão da narrativa é representada pela suspensão do tempo. A indeterminação marcada, ora pelo uso de infinitivos, ora por um passado inacabado, ora por um futuro hipotético materializa um movimento pendular entre o passado, presente e futuro:

_____ estou procurando, estou procurando. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi, tenho medo

dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. (LISPECTOR, 1997, p.15)

O uso de gerúndio “estou procurando” aponta para o enunciado que está sendo realizado ao mesmo tempo da enunciação. O infinitivo “tentando dar” não demarca temporalidade, mas reforça a questão de que o discurso está sempre proferido no momento do processo de constituição.

O futuro do pretérito “a isso **quereria** chamar de desorganização, e **teria** a segurança de me aventurar” relaciona dois tempos: um passado hipotético e problemático e um futuro condicional. A escritura é uma forma de resgatar o passado e garantir o futuro, mas a narrativa ocorre no momento presente e privilegia o momento de enunciação, pois será ao narrar-se que G.H. buscará dar sentido aquilo que viveu.

A certeza de que o que viveu foi negativo é marcada pelo presente do indicativo “não quero”, “não sei”. Temos a sensação de que o passado será irrepresentável, mas ela conseguirá representar essa “(ir) representação” através de uma narrativa de travessia, de avesso.

A indeterminação do tempo pode ser vista, também, na seguinte fala da narradora: “ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com os outros me situassem (...)” (PSGH, 1996, p.30). Mas como marcar este tempo indeterminado e prolongado? Através da simultaneidade dos tempos verbais, através da suspensão do tempo e da narrativa, que privilegiam o momento “agora” como o momento da escritura, sobre essa questão Waldman esclarece:

Para que se avizinhe à vida é preciso que a experiência da escritura se inscreva no “agora” no “já”. Isto é, que tenha a humildade e a coragem do improviso, da falta de construção, que seja o mergulho na matéria viva da palavra. Tocar a vida com a palavra, porém, é um anseio impossível. É distancia que Clarice pretende eliminar. Por isso sua linguagem se contorce em malabarismos sintáticos, torna-se tal modo elástica, plástica, expressiva e exuberante, que pulsa com a vida. (WALDMAN, 1993, p. 84)

Em PSGH, o movimento pendular entre passado, presente e futuro, marcado pela simultaneidade do uso dos tempos verbais, é representado na forma da narrativa pela estruturação circular dos capítulos.

2.2.2 A escultura epifânica da escrita

Em *A descoberta do Mundo* (1999) Clarice Lispector parece intrigada quando questionam sobre o gênero de *A paixão segundo G.H.*:

Mas que o livro obedeça a uma determinada forma de romance – sem nenhuma irritação, *je m'em fiche*. Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de personagens, com a descrição de algumas das coisas que emolduram uma vida, um personagem, um romance, um personagem, etc. Mas exatamente o que não quero é moldura. Tornar um livro atraente é um truque perfeitamente legítimo. Prefiro, no entanto, escrever com o mínimo de truques. Para minhas leituras prefiro o atraente, pois me cansa menos, exige menos de mim como leitora, pede pouco de mim como participação íntima. Mas para escrever quero prescindir de tudo o que eu puder prescindir: para quem escreve essa experiência vale a pena. (LISPECTOR, 1999, p. 270)

Clarice Lispector conclui sua declaração dizendo que PSGH é um romance, mas que não apresenta aspectos atraentes.

Em *A Paixão segundo G.H.*, Clarice Lispector cria uma escultora-narradora que, sobre a complexidade de sua narrativa diz: “Ah, não me descompreendas: não estou tirando nada de ti. Estou é exigindo de ti.” (PSGH, 1997, p. 164), ou seja, G.H. tem consciência de que sua narrativa é hermética e que “prescindiu de tudo”.

A narradora-personagem de PSGH diz que a escultura é uma arte diletante, ou seja, ela, enquanto escultora considerava esse tipo de arte uma forma de lazer e não sentia necessidade de levantar grandes reflexões sobre a mesma:

Quanto à minha chamada vida íntima talvez também tenha sido a escultura esporádica o que lhe deu um leve tom de pré-clímax – talvez por causa do uso de um certo tipo de atenção a que mesmo a arte diletante obriga. Ou por ter passado pela experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente; ou por ter tido, através ainda da escultura, a objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu. (PSGH, 1997, p.30)

G.H. define sua vida como um estado de pré-clímax, ou seja, a emoção do clímax, responsável pelo desfecho da intriga, inexistia na vida morna da narradora. Sua arte era esculpir o material bruto em imagem plástica, mas a artista, nesse processo, acaba reificando-se, pois ela diz “trocar” com os objetos que ausculta:

Tudo isso me deu o leve tom de pré-clímax de quem sabe que, auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me será dado e por sua vez dado de volta aos objetos. (PSGH, 1997, p.31)

A escultora, antes da experiência da escritura, estava acostumada a modelar um tipo de material resistente, entretanto, teme a criação pela palavra, a qual julga como sendo um material que exige outro tipo de habilidade:

Não, eu não conhecia a violência. Eu nascera sem missão, minha natureza não me impunha nenhuma; e sempre tive a mão bastante delicada para não me impor um papel. Eu não me impunha um papel, mas me organizava para ser compreendida por mim, não suportaria não me encontrar no catálogo. (PSGH, 1997, p.32)

A palavra poética causa medo, pois, um mesmo significante (invólucro) pode ter vários significados. G.H. chama de enigma os sentidos imanentes a palavra, “mas eu só havia encontrado, além do invólucro, o próprio enigma. E tremia por medo de Deus.” (PSGH, 1997, 141)

A narradora G.H. quer dar forma àquilo que viveu, ou seja, ela quer construir a melhor forma. Obcecada pela forma, desde quando era escultora, G.H. em seu relato levanta considerações relevantes sobre o fazer poético e busca construir uma escritura que represente, em sua forma estrutural, o conteúdo tratado. A artista sabe da complexidade das palavras e seu discurso, em vários momentos, manifesta a consciência poética criadora da narradora:

Tremo de medo e adoração pelo que existe.
O que existe, e que é apenas um pedaço de coisa. A violenta inconsciência amorosa do que existe ultrapassa a possibilidade de minha consciência. Tenho medo de tanta matéria – a matéria vibra de atenção, vibra de processo, vibra de atualidade inerente. O que existe bate em ondas fortes contra o grão inquebrável que sou, e este grão rola entre abismos de vagalhões tranquilos de existência, rola e não se dissolve, esse grão semente. (PSGH, 1997, p. 141, 142)

O mundo submete toda empresa a uma alternativa: a do êxito ou do fracasso, da vitória ou da derrota. Professo uma outra lógica: sou simultaneamente feliz e infeliz: "ter êxito" ou "fracassar" têm apenas sentidos passageiros (o que não impede que meus pesares e meus desejos sejam violentos); o que me anima de modo surdo e obstinado, não é tático: aceito e afirmo, fora do verdadeiro e do falso, fora do logrado ou do malogrado: vivo apartado de toda finalidade, vivo segundo o acaso (prova disso é que as figuras de meu discurso me vêm como lance de dados). Confrontando com a aventura (com o que me acontece), não saio nem vencedor nem vencido: sou trágico. (BARTHES, 2003, p.16)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo se propôs a analisar a questão da alteridade no romance clariceano *A Paixão Segundo G.H.* sob a perspectiva da escritura poética.

A *Paixão Segundo G.H.* é narrado em primeira pessoa, pela própria personagem, G.H., que numa espécie de monólogo, repleto de idas e vindas, narra, a alguém, sua tentativa de arrumar o apartamento, após a empregada Janair demitir-se. Ainda no início da narrativa, sentada à mesa do café, G.H., observa o confortável apartamento em que vive: uma cobertura no 13º andar. Decide iniciar a arrumação pelo quarto da empregada, local em que não entra há meses. Mas o grande clímax da obra é o momento em que emerge do fundo do armário uma barata e, a partir do duelo entre a personagem e este inseto milenar, inicia a experiência excruciante de G.H. Após passar por esta provação, a personagem decide narrar o que lhe aconteceu.

Esta experiência epifânica levou-nos à hipótese de que, na escritura de PSGH, é materializada, pela linguagem, a problematização da narrativa enquanto representação. G.H. narra, ao mesmo tempo, num discurso plurissignificativo, tanto sua experiência existencial, quanto sua experiência escritural. A propósito da escritura clariceana, Waldman (1993, p. 83) observa que “a escritura pretende ser vida. Então, ela não está no lugar de. Ela não representa, não substitui. Não é um reflexo. Não é expressão de um pensamento, de um sentimento etc.”. Portanto, a escritura aproxima forma e conteúdo, ao mesmo tempo, e foi sob essa perspectiva que lemos o romance clariceano PSGH, uma narrativa carregada da palavra lírica, mas é como drama subjetivo que atinge o seu alto grau de poeticidade como uma escritura epifânica.

Para melhor compreender a pluralidade de sentidos no processo de significação circular da obra, consideramos o texto como o lugar da escritura e que “não é um discurso de um sujeito imutável e pleno, prévio ou posterior ao discurso. O texto é o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.47). A personagem-narradora de PSGH corre o risco que a própria escritura institui e, ao sondarmos sobre as possibilidades de

significância atribuídas ao discurso de G.H., constatamos que é possível realizar uma leitura que ressalte a consciência criadora da narradora. A narrativa hermética de G.H., ao velar nela o sentido, acaba revelando-nos, implicitamente, os recursos narrativos da simulação utilizados na escritura. O discurso de G.H. é voltado para si mesmo, o que confirma o caráter narcisista da linguagem literária. Portanto, na linguagem literária a palavra faz uma reflexão sobre si mesma, reforçando a autonomia da Literatura.

O aspecto metalingüístico é uma questão fundamental no romance de Clarice Lispector, apesar dela ser considerada uma escritora que trata de questões relativas ao ser, mas a grande problemática de sua escritura é o fazer literário. Vieira (2004) em *Clarice Lispector: uma leitura instigante* diz que a escritora “ao ‘ficcionalizar’ o ato de escrever, todos os elementos envolvidos na obra como autor, narrador, leitor, são ‘ficcionalizados’ e tornam-se personagens” (VIEIRA, 2004, p.18).

Desde a apresentação de PSGH, o leitor é orientado sobre o tipo de leitura que deve fazer: aquela que lê o avesso do que é dito, que lê as entrelinhas, que faz aproximações.

Em *A Paixão Segundo G.H.*, estamos diante de uma escritura crítica, na qual a narradora nos auxilia a ler, pois a escritura é voltada para si mesma, portanto, o discurso de G.H. está, primeiramente, voltado para si, se “auto-desvendando”. Entretanto, nossa proposta de leitura não é restrita à valorização “da arte pela arte”, visto que nossa análise procurou levantar as possibilidades de uma leitura pelo avesso da palavra, como a própria escritura propõe.

G.H. é uma escultora alienada e, após passar pela provação da barata, decide narrar sua experiência pessoal. A narradora-personagem procura, desde o início da narrativa, dar sentido para aquilo que viveu. A escritura é um meio de buscar compreensão, por proporcionar um outro olhar sobre a experiência vivida, à medida que G.H. narra, ela vai tomando consciência de sua existência e a sua completude:

A incompletude humana que caracteriza a existência humana, é comparada à busca incessante do escritor. Há um paralelo entre a existência e a criação literária, em que os pontos comuns são evidenciados. (VIEIRA, 2004, p.18)

Quando nos propusemos a enfatizar o aspecto da alteridade em PSGH, consideramos a questão sob a perspectiva da escritura, pois a narradora-

personagem só consegue compreender, de alguma forma, aquilo que lhe aconteceu, quando narra a sua própria experiência: a escritura, também, constitui um contraponto à visão de G.H.

G.H., ao entrar no quarto de Janair, depara-se com um mural no qual está desenhada a figura de um homem nu, de uma mulher nua e de um cão, que segundo G.H., “era mais nu do que um cão” (PSGH, 1997, p. 42). A narradora compara a posição rígida de cada figura com a sua própria postura:

Nenhuma figura tinha ligação com a outra, e as três não formavam um grupo: cada figura olhava para a frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém. (PSGH, 1997, p. 43)

A personagem-narradora vivia, até aquele momento, numa posição estática e que, muitas vezes, ela mesma julga como uma posição confortável. Mas, a partir do momento que G.H. se dispõe a ir ao quarto de Janair, ela está disposta a passar pela experiência de alteridade. A epifania é o instante da revelação da verdade e o despertar da consciência de G.H., que só se concretiza depois que passa pela experiência de alteridade.

G.H. compreende o desenho do mural como uma escrita e começa a especular sobre a possibilidade da empregada ter deixado, através da pintura na parede, uma mensagem para ela. A partir deste momento, G.H. passa a pensar como Janair julgava a patroa:

Havia anos que eu só havia 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 tinha tomado consciência. (PSGH, 1997, p. 44)

Portanto, depois de anos, a empregada era o primeiro olhar de fora que recaía sobre G.H. O confronto com a barata é outro momento essencial para a experiência epifânica pela alteridade da narrativa.

Diante da barata G.H. diz que “cada olho reproduzia a barata inteira”. (PSGH, 1997, p. 61), o olho pode simbolizar a transparência do que existe “dentro” de quem olha, mas, também, reflete o que está fora. No olho da barata G.H. se via refletida, e o olho da barata refletia a imagem de G.H. Há uma fusão entre os olhares da barata

e da mulher: “o que eu via era a vida me olhando” (PSGH, 1997, p. 61). Através desta fusão de olhares, G.H. toma consciência de sua identidade:

Era isso – era isso então. É que eu olhara a barata viva e nela descobrira a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriram-se dentro de mim passagens duras e estreitas. (PSGH, 1997, p. 61)

G.H. testemunha a sua descoberta de identidade mais secreta através do olho da barata. Para Waldman “o papel que a barata desempenha é o de desmoronar o sistema dentro do qual a narradora vivia” (1993, p.76). Ainda, segundo Waldman a barata é “um animal cuja ancestralidade precede o surgimento da vida humana na terra, o que dá a oposição mulher-barata o contraste máximo” (Waldman, 1993, p.76)

O confronto com o outro é fundamental para a manifestação da consciência de G.H., pois, a partir dessa oposição, ela consegue conhecer-se. A primeira contrafigura que se opõe a G.H. é a figura da empregada Janair (que alguns estudiosos lêem como a representação de uma oposição de classes). Depois G.H. passa por um processo de oposição e identificação com a barata: essas duas experiências são necessárias para que G.H. altere sua visão, mas tudo isso só terá significação a partir do momento em que G.H. procura transformar em palavra o que experimentou: é o processo de narrar que fará a personagem tomar consciência de sua existência e do limite da palavra. Entretanto, há uma velação e (re) velação do processo narrativo, onde o sentido está encoberto:

Entre a palavra e o silêncio, entre o que diz e o que está implícito em seu dizer, situa-se o texto de Clarice Lispector. Ler o seu texto é penetrar nesse âmbito elétrico onde forças opostas se digladiam. Recuperar a vida concreta significaria reunir o par vida e morte, reconquistar o *um* no *outro*, o tu no eu, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão de fragmentos no texto de Clarice não conseguem reagrupar-se de modo a constituir uma figura única. Paradoxais sempre conquistadas, as imagens se multiplicam, negam, intensificam, aumentam, diminuem, caminham à deriva, procuram. (WALDMAN, 1993, p.122)

A própria Clarice Lispector dizia: “tudo acaba, mas o que escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (WALDMAN, 1993, p. 134).

O mais importante está implícito na prosa clariceana: é aquilo que não é dito. Benedito Nunes esclarece sobre o modo de escrever de Lispector:

Encontramos no estilo de Clarice Lispector (entende-se por estilo aquele modo pessoal de o escritor utilizar as possibilidades da língua, de acordo com determinadas constantes, que correspondem a um conjunto de traços característico) certas matrizes poéticas que indicam o movimento em círculo, a que antes nos referimos, da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra. (NUNES, 1995, p.135)

Antes de terminar a narrativa com seis travessões, G.H. confessa:

Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. _____ (PSGH, 1997, p. 183)

O término do romance pressupõe continuidade e levanta a questão do limite da palavra. G.H. não entende, por isso “adora”. Seguindo a acepção de “adorável” de Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*,

ADORÁVEL. Não conseguindo nomear a especialidade de seu desejo pelo ser amado, o sujeito amoroso acaba chegando a esta palavra meio boba: *adorável!* (BARTHES, 2003, p. 09) (grifos e maiúsculas do autor)

A experiência duvidosa da escritura proporcionou que G.H., acostumada a dar forma à matéria bruta, como a argila, tomasse consciência do limite da palavra. Waldman atribui essa consciência à escritora Clarice Lispector:

Também em Clarice Lispector resolve “esgotar o assunto” ao admitir o fracasso da linguagem e o impasse em que se encontra a ficção quando pretende se expressar o que não tem nome: a “vida crua”, o “núcleo da vida”, o “neutro”. Comprimida à beira do nada, inenarrável, a ficção de Clarice é dubitativa por natureza. Autor – retrato, a linguagem indaga o tempo sobre o que se sente e sobre a forma de dizê-lo. (WALDMAN, 1993, p.168)

G.H. recorre à tautologia “a vida se me é, é”; “e então adoro”. Barthes não utiliza o termo “fracasso da linguagem” para designar o silêncio da palavra:

Adorável é o vestígio fútil de um cansaço, que é o cansaço da linguagem. De palavra em palavra, esgoto-me dizendo de modos outros o mesmo de minha Imagem, impropriamente o próprio de meu desejo: viagem ao ermo da qual minha última filosofia só pode ser a de reconhecer – e de praticar – a tautologia. *É adorável o que é adorável*. Ou ainda: eu te adoro porque

você é adorável, eu te amo porque eu te amo. O que fecha assim a linguagem amorosa é exatamente o mesmo que a institui: a fascinação. (BARTHES, 2003, p.13)

Barthes fala de “cansaço da linguagem”, termo apropriado para um suposto final de narrativa. O autor de *Fragmentos de um discurso amoroso* ainda diz que:

Se assumo minha dependência, é porque ela é para mim um meio de significar minha demanda: no campo amoroso, a futilidade não é uma “fraqueza” ou um “ridículo”: é um signo forte: quanto mais fútil, mais significa e mais se afirma como força. (BARTHES, 2003, p. 116)

Quando G.H. diz necessitar do “outro”, assume sua dependência em relação a ele para continuar a narrativa, ou ainda, quando diz que terá a aparência de quem falhou, e a crítica reafirma esta falha referindo-se ao fracasso estético em PSGH, entendemos que a narradora tem consciência do seu processo de criação. Admitir esse suposto “fracasso da linguagem” (ou “cansaço da linguagem”) é, antes, uma atitude de coragem, conforme Nunes:

Humildade é reconhecimento da própria impotência e abdicação de si. Iniciativa da escritora, essa aproximação humilde por meio do despojamento ascético, que desgasta a palavra, é só uma parte do processo da escritura a que ela estaria submetida, e cujos resultados, imprevisíveis e incontroláveis, que a nada parecem conduzir, levam-na, pelos erros que são feitos (...). Escrever é submissão a esse processo: “mergulho anônimo na tessitura anônima”, unindo e separando na mesma rede, que é tecida e que a si mesma tece, palavra e coisa. Não se poderia ver na submissão ao processo aquela mesma passagem do eu ao ele experimentada por G.H. – passagem do pessoal ao impessoal, do individual ao anônimo, que é a solidão fascinante da escritura? (NUNES, 1995, p. 147-148)

Concluimos ao longo desse trabalho de dissertação, após o estudo da fortuna crítica sobre Clarice Lispector e a leitura de outras produções literárias de Clarice Lispector, nas quais a autora em questão problematiza a questão do fazer literário e, mesmo quando parece tratar de outros temas, ela consegue construir um discurso plurissignificativo que se desdobra entre questões do ser e da criação literária:

O desdobramento metalingüístico enreda, então, a dinamicidade da prosa clariceana, estabelecendo tensões entre o falar e o dizer, entre o mostrar e o ocultar dissimuladamente etc. Fomenta por conseqüência, a problematização acerca da linguagem como instrumento de comunicação de apreensão da realidade, e, ainda, das convenções que regem o ato de escrever/narrar, a literatura, os gêneros. A “violência” e a “diferença” são, assim, índices de leitura que permitem a elucidação desse questionamento,

o qual se constitui um traço recorrente na ficção de Clarice Lispector.
(REGUERRA, 2006, p. 119)

Enfim, as reflexões de G.H. remetem-se ao dilema de um modo de escrever fragmentado em/entre alteridades, a aflição e a dificuldade de apreensão do real por meio da linguagem estão instauradas na escritura, muitas vezes através do silêncio: uma experiência dúbia e paradoxal representada de forma metafórica, a um só tempo feliz e problemática, expondo o fracasso da palavra, que só ganha sentido ao ganhar a forma dissimulada dada pela escultura da escrita da criação ficcional. Nesse modo *adorável* de escrever, a personagem revela-se: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. _ _ _ _ _ (PSGH, 1997, p. 183)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Emília. **O leitor segundo G.H.: uma análise do romance A Paixão Segundo G.H. de Clarice Lispector**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

AREAS, Vilma. **Clarice Lispector com as pontas dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARISTÓTELES. **Retórica das Paixões**. Trad. de Isis Borges da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003 .

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 2. ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BARTHES, Roland. **Aula**. 11. ed. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004

_____. **Crítica e Verdade**. 3º ed. (Coleção Debates) Trad. de Leyla Perrone – Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O grau zero da escrita**. 2º ed Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto**. 4. ed. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Elos)

BENJAMIN, Abdala Junior e CAMPADELLI, Samira Youssef, “Vozes da Crítica” In **Clarice Lispector, A Paixão Segundo G.H.** Edição Crítica, coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madrid/ Paris/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima: Allca XX (Col.Archivos), 1996; p.201.

CAMPOS, Haroldo de. Introdução à escritura de Clarice Lispector. In: _____. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4.ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 183-188 (Debates, 247).

CANDIDO, Antonio, “No começo era o verbo”. In **Clarice Lispector, A Paixão Segundo G.H. Edição Crítica**, coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madrid/ Paris/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima: Allca XX (Col.Archivos), 1996; p.XVII

_____. No raiar de Clarice Lispector. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 125-131.

EIKHENBAUM e outros. **Teoria da Literatura: Formalistas russos**. 4. ed. Trad. de Ana Mariza Ribeiro Filipouski e outros. Porto Alegre: Globo, 1978.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. (trad: Marise M. Curioni). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUINSBURG, J e Barbosa, Ana Maria. **O Pós Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005 Trad. Fany Kon.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco 1997.

LIMA, Luiz Costa. A mística ao revés de Clarice Lispector. In **Clarice Lispector, A Paixão Segundo G.H. Edição Crítica**, coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madrid/ Paris/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima: Allca XX (Col.Archivos), 1996; p.XVII

_____. **Água viva: ficção** (1973). 11.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____ **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MOISÉS, Leyla-Perrone. **Fernando Pessoa: Aquém do Eu, Além do Outro**. 3ed São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Texto Crítica e Escritura**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (Coleção leitura e crítica)

MONTAIGNE, Michel de. Dos Canibais In **Ensaio**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Volume I.

NOLASCO, Edgar Cezar. **Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura**. Belo Horizonte, UFMG, 1997

NUNES, Benedito. **Clarice Lispector. A Paixão Segundo G.H.** (ed. crítica coordenada por Benedito Nunes). 2.ed Madri/ Paris/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Rio de Janeiro, ALLCA XX, 1996. (Coleção Archivos)

_____. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.

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

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **A barata e a crisálida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio – No movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas, Ed. UNICAMP, 2007

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Signos em Rotação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Coleção Debates)

REGUERA, Nilze. **Clarice Lispector e a encenação da escritura – Em a Via Crucis do Corpo**. São Paulo: UNESP, 2007.

REUTER, Yves. **Análise da Narrativa**. Bertrand, 2002.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002. (Folha Explica)

_____. **Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: EDUSP, 2006 (Ensaio de Cultura; 17)

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector: a travessia pelo oposto**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004 (Selo Universidade, Literatura 8)

_____. SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 2.ed. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 1993.

_____. “Paródia e Metafísica”. In **Clarice Lispector, A Paixão Segundo G.H.** Edição Crítica, coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madrid/ Paris/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima: Allca XX (Col.Archivos), 1996.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “*Ritual epifânico do texto*”. In **Clarice Lispector, A Paixão Segundo G.H.** Edição Crítica, coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madrid/ Paris/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima: Allca XX (Col.Archivos), 1996.

SARTRE, J. P. **A Náusea** - 12ª ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1969.

TERRY, Eaglenton. **Teoria da Literatura: Uma introdução**. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

TOSCA, Norma. “ A lógica dos efeitos passionais”. In **Clarice Lispector, A Paixão Segundo G.H.** Edição Crítica, coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madrid/ Paris/ México/ Buenos Aires/ São Paulo/ Lima: Allca XX (Col.Archivos), 1996; p.279.

WALDMAN, Berta. **A Paixão Segundo C.L.** 2. ed. rev.. e ampl. São Paulo: Escuta, 1992. (Coleção Ensaio)

WELLEK, René. **Teoria da Literatura**. 2. ed. Trad. de José Palla e Carmo. Publicações Europa-América.