

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN
Campus Avançado “Prof^a. Maria Elisa de A. Maia” – CAMEAM
Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL
Mestrado Acadêmico em Letras
Área de concentração: **Estudos do discurso e do texto**

**O AVESSE IGNORADO: A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA NARRADORA -
PERSONAGEM G.H. EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.* DE CLARICE LISPECTOR**

FRANCISCA GILMARA DA SILVA ALMIRO

Pau dos Ferros
2015

FRANCISCA GILMARA DA SILVA ALMIRO

**O AVESSE IGNORADO: A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA NARRADORA -
PERSONAGEM G.H. EM A *PAIXÃO SEGUNDO G.H.* DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, *Campus* Avançado “Prof^a. Maria Elisa de A. Maia”, para análise/aprovação e obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Roniê Rodrigues da Silva

Pau dos Ferros
2015

FRANCISCA GILMARA DA SILVA ALMIRO

**O AVESSE IGNORADO: A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DA NARRADORA -
PERSONAGEM G.H. EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H. DE CLARICE LISPECTOR.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), *Campus* Avançado “Prof.^ª Maria Elisa de A. Maia” (CAMEAM), para análise/aprovação e obtenção do título de Mestra em Letras.

Pau dos Ferros/RN, __ de _____ de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Roniê Rodrigues da Silva

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN
Presidente da Banca

Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN
Examinador Interno

Prof.^ª Dr.^ª Lúbia de Medeiros Maia Sousa – ISPK/ IESN

Instituto Superior Presidente Kennedy- ISPK
Instituto de Ensino Superior Natalense - IESN
Examinadora Externa

Prof.^ª Dr.^ª Maria Edileuza da Costa

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte - UERN
(Suplente)

DEDICATÓRIA

À minha família, meu esposo Cleonildo Costa e minha filha Clarice Amarilys, que me tiram e me devolvem o chão.

AGRADECIMENTOS

Eu me rendo ao amor! Por isso, estendo os agradecimentos aos que incondicionalmente despertam em mim a capacidade de amar.

Primeiramente, e sem egoísmo, a mim a quem semelhante a Lispector, o medo sempre guiou para o que quero. Não foi tão fácil, nem tampouco tranquilo. Que venham mais medos, pois estes serão superados!

Mais que a todos, agradeço a Deus que é minha luz sempre... Obrigada, Senhor, por trabalhar dia a dia para que eu não desacredite na Sua grandeza e, principalmente, por ter colocado em meu existir pessoas tão especiais como as que citarei logo mais.

Aos meus pais, Noel e Fátima que, aos seus modos, ensinam-me que desistir não é a melhor saída. Eles não têm o molde perfeito, mas são exemplos para mim. É por eles por quem, se necessário, darei a vida. Obrigada, pai e mãe, por me amarem tanto. Sem o amor incondicional de vocês, seria mais árduo trilhar as veredas dessa nova conquista. Enfim, agradeço-vos por todas as coisas que não cabem nesta página. Serei eternamente grata pela grande força de vocês.

A minha avó materna, D. Lourdes, que traz a essência da alegria. Obrigada, vó, por vários motivos, mas principalmente por acreditar em meus esforços.

Ao meu avô paterno Almiro (*in memoriam*) pelos momentos compartilhados em minha infância. Lembro-me vagamente dos instantes, mas eles me fazem sentir saudade!

Aos meus irmãos Narinha e Almiro Neto, que mesmo nas incompreensões, fazem-me entender que entre nós existe amor. Obrigada também por compartilhar comigo a vida de vocês e o amor de nossos pais. Sei que, às vezes, mesmo sem palavras, o nosso entendimento é real.

À Clarice Amarilys, minha filha, por quem tenho um amor incondicional, inigualável. A ela dedico todo o meu amor. Palavras seriam poucas para expressar o quanto te amo, minha Lys, por isso, resumo evocando a voz de Agatha Christie: "O amor de mãe por seu filho é diferente de qualquer outra coisa no mundo. Ele não obedece lei ou piedade, ele ousa todas as coisas e extermina sem remorso tudo o que ficar em seu caminho."

Dentre os laços familiares cito por último, porém não menos importante, o agradecimento especial ao meu companheiro, meu esposo Cleonildo Costa, por ser essencial em minha existência. Ele tem a essência do que eu preciso. É ele que divide comigo toda uma

vida e me ajuda a captar os diferentes olhares sobre a realidade. Nas nossas (in)compreensões, silêncios e diálogos, nós nos amamos. Obrigada, meu amor, pelo incentivo, mas acima de tudo, obrigada por fazer da tua vida a nossa vida.

Aos meus grandes amigos, à família Brasil na pessoa de Mônica. Vocês são exemplo de união e família. Agradeço por me valorizarem tanto como pessoa. Estarão sempre em meu coração.

A Paulo Régio, meu amigo de longas datas, por me apresentar “A paixão segundo G.H.”. Você me ensina, além de tudo, que “deixar a vida me levar” é a saída.

Aos colegas de Mestrado, em especial, aos laços de amizade conquistados de Clediane Oliveira e Risonelha Lins. Obrigada pelos momentos compartilhados juntas, por ouvirem minhas bobagens. Foi muito bom contar com vocês. Encontrar-nos-emos por aí...

Agradeço em especial ao professor Manoel Freire Rodrigues que não deixa o saber tomar a sua humildade. Você é exemplo de um grande profissional.

Por fim, agradeço ao meu orientador Roniê Rodrigues da Silva por conduzir o trabalho de forma cautelosa, pelo olhar atento, pela paciência e por não me abandonar quando eu me perdi.

ALMIRO, F.G. da S. **O Averso Ignorado: A construção Identitária da Narradora- Personagem G.H. Em A Paixão Segundo G.H. de Clarice Lispector.** 2015. P. 91. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Pau dos Ferros, 2015.

RESUMO

O presente trabalho objetiva analisar o processo de construção identitária da protagonista do romance *A Paixão Segundo G.H.* de Clarice Lispector. Para esse estudo, partimos da presunção de heterogeneidade discursiva com que se constroem os textos literários lispectorianos, bem como da fragmentação e introspecção que formam as identidades das personagens. A luta dramática pelo (re)conhecimento e (re)construção identitária da narradora-personagem – G.H. – passa pelo difícil processo de identificação e afirmação de si mesma, o qual só se faz a partir da presença do outro. A protagonista relata a perda de seu desenho humano e adentra na tentativa de (re)construir-se enquanto ser identitário. Por meio de um discurso metafórico, G.H. nos permite transitar entre textos, entre personagens e (re)construir uma aproximação daquilo que constitui o seu perfil de identidade. É a partir desse estudo do universo identitário de G.H. que organizamos nosso trabalho de modo a considerar os pressupostos defendidos por autores que tratam da escritura clariceana, destacando aspectos da construção de sentidos no texto literário. Para tal, partimos dos levantamentos postulados por autores como Cosson (2009) e Nunes (1995), (2009). Além disso, a análise da obra supracitada parte da hipótese de que ela é um texto-enigma e possibilita a movimentação das leituras sem que se encerrem os sentidos no que está linguisticamente marcado, o que podemos ver em Deleuze e Guattari (1995). Por fim, analisamos neste trabalho, como se dá a (re) construção do “eu”, enquanto ser identitário, no romance *A Paixão Segundo G.H.*, percebendo os modos de utilização da linguagem, as crises de identidade vivenciadas pela narradora-personagem partindo da perspectiva de alteridade defendidas por autores da contemporaneidade como Bakhtin (2010), Hall (2006) e Bauman (2005).

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector, Identidade, Alteridade, Intertextualidade.

ALMIRO, F.G. da S. **The averse ignored: the identity construction of the narrator-character G.H. In *A Paixão Segundo G.H.* by Clarice Lispector.** 2015. P. 91. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Pau dos Ferros, 2015.

ABSTRACT

This work aims to analyze the process of identity construction of the protagonist of the novel *A Paixão Segundo G. H.*, by Clarice Lispector. For this study, we start from the presumption of discursive heterogeneity with that build the lispectorianos literary texts, as well as of the fragmentation and insight forming the identities of characters. The dramatic struggle for (re)cognition (re)construction of the identity of the narrator-character – G. H. – pass by difficult process of identification and affirmation of herself, because according to scholars Hall (2006) and Bauman (2005) only part from of other. The protagonist reports the loss of her human design in an attempt of (re)constructiong while identity being. Through a metaphorical discourse, G. H. allows us to move among texts, characters and (re)constructing an approximation what sets her averse ignored. It is from of this conjuncture theoretical and analytical about G.H. that we organize our work considering assumptions defended by scholars that treat of clariceana writing, emphasizing aspects of the construction of sense in the literary text. For this, we start from surveys postulated by authors as Cosson (2009) and Nunes (1995), (2009). Moreover, the analisys of the mentioned work start from hypothesis of that it is a puzzle and allows the motion of the readings using lines of flight – rhizome species – without ending the senses in that is linguistically marked, what can see based in Deleuze and Guattari (1995). Finally, we analyzed in this work how occur the (re)construction “me”, while being identity in the novel *A Paixão Segundo G.H.*, perceiving modes of language use, the identity crisis experienced by narrator-character and the perspective of the otherness defended by scholars as Bakhtin (2010).

KEYWORDS: Clarice Lispector. Identity. Otherness. Rhizome.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: CLARICE, A ESTRANGEIRA	9
2 POR ENTRE LINHAS DE LEITURA.....	23
2.1 A construção discursiva de G.H	27
3 O DIÁLOGO DE ALTERIDADES EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H.	38
3.1 O refúgio pela autoescrita.....	45
3.2 A evocação ao leitor	50
3.3 O silêncio.....	53
3.4 O estranho em si e a revelação do outro	59
4 UMA EXPERIMENTAÇÃO RIZOMÁTICA DE LEITURA EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H.	69
5 ÚLTIMAS PALAVRAS.....	85
6 REFERÊNCIAS	88

1 INTRODUÇÃO: CLARICE, A ESTRANGEIRA

Esta dissertação tem por finalidade levantar significações para o romance *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, principalmente no que se refere à formação identitária da narradora-personagem. A obra que analisamos neste trabalho compõe-se de um texto-enigma que permite a circulação das leituras e releituras. A partir dessa perspectiva, notamos que o leitor passa a interpretar de forma mais cautelosa o que vai além do linguisticamente explícito, permitindo assim que o texto adentre na circularidade de significações.

Para iniciarmos, tomemos alguns aspectos do Modernismo no Brasil. Este consiste no movimento literário responsável pelas rupturas estéticas e culturais. Para Cândido (2006, p. 126) “o nosso modernismo importa essencialmente em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária”. Do ponto de vista estético, a criação deste novo movimento fora considerada o avanço para o futuro, o momento que privilegiaria as negações que o velho estilo não se preocupava em fazer.

Em consonância com isso, sabemos que o início do século XX foi uma época marcada por forte desenvolvimento tecnológico e científico, dentre os quais encontramos o surgimento da eletricidade, do automóvel, a teoria psicanalítica de Freud, a valorização do conforto, do “bem viver”. No tocante às artes, mais precisamente nas produções literárias, o movimento de destaque passa a ser, como dito acima, o Modernismo, cujo objetivo era romper com a tradição advinda de outros estilos considerados clássicos, e que no Brasil se representam, por exemplo, pelo Parnasianismo e o Simbolismo. Acontece, desse modo, um apelo à libertação estética. Escrever passou, então, a designar momentos de experimentações constantes.

No âmbito cultural – embora o novo estilo já se mostrasse presente em outros momentos, pois as obras do pintor Lasar Segall e Anita Malfatti já provocara uma renovação artística – o acontecimento marcante é a Semana de Arte Moderna em 1922, na cidade de São Paulo, que acontece concomitante ao Centenário da Independência do país. O caráter diferenciado do novo movimento artístico propunha uma mudança radical tanto na linguagem quanto na forma das produções, fato que marca assim a ruptura com a arte tradicional. O novo estilo artístico, influenciado pelos movimentos de vanguardas europeias, procurava estabelecer uma nova visão e interpretação acerca da realidade, criticando as velhas estruturas, já consideradas superadas, e criando uma arte tipicamente brasileira. Desse modo,

seja na prosa ou na poesia, no conto ou na pintura, o quadro da produção literária nacional ganha novas dimensões.

Como é sabido, o movimento modernista no Brasil teve três fases. A primeira, de 1922 – 1930, considerada pela crítica como modernismo radical, caracterizou-se por solidificar os novos ideais do movimento; a segunda de 1930 – 1945, a fase dos regionalistas, é a época de grandes autores e obras que vão além do regionalismo, momento de mais amadurecimento e equilíbrio, tanto na produção quanto na recepção dos novos ideais. Já a terceira, com início a partir de 1945 e nomeada como o período dos pós-modernistas, caracteriza-se por mostrar várias tendências tanto na prosa quanto na poesia. No que se refere à prosa, vale ressaltar que ela foi subdividida em perspectivas de caráter urbano, regionalista e psicológico. Neste último, as narrativas centravam-se no espaço mental das personagens, dando ênfase aos aspectos psicológicos que as compunham. No que se refere à forma e à estrutura, há também um diferencial, pois a continuidade temporal já não segue totalmente a linearidade e a cronologia com que se vinha produzindo em outros períodos literários.

Dentro desse cenário irrompe a figura da escritora Clarice Lispector, que desenvolverá ao longo de seus escritos um estilo, até então, pouco ou ainda não explorado dentro da produção literária brasileira. Ao analisar as obras da autora, percebemos que várias delas constituem narrativas que expressam as preocupações e incertezas do ser humano diante da existência em um estilo inovador e diferente com relação às produções oitocentistas das letras, como já referido pelo crítico Silviano Santiago (1999, p. 16): “A trama novelesca de Clarice não refluí da, nem conflui para a história literária escrita em moldes oitocentistas, para a história como entendida naquele contexto”.

Os escritos clariceanos são repletos de detalhes e surpresas que evocam a participação do leitor no processo de construção do sentido textual. A esse respeito Santiago (Id, p. 24) observa que: “O esforço da narrativa ficcional de Clarice é o de surpreender com minúcia de detalhes o acontecimento desconstruído. Ele é um quase nada que escapa e ganha corpo, é esculpido matreiramente pelos dedos da linguagem.” Clarice, desse modo, rompe com os “moldes” de literatura até então estabelecidos e passa a escrever textos que dialogam com o leitor mais intimamente. Vale ressaltar que esta, apesar de já vista em obras de Machado de Assis, é uma característica da literatura pós-moderna, convidar os leitores a participar da construção dos sentidos da narrativa, o que de acordo com Mikhail Bakhtin (2009) contribui também para a caracterização do *estilo*.

Relacionando essa afirmação de que os leitores participam do processo de construção dos sentidos do texto à teoria de Bakhtin, citamos a leitura feita pela pesquisadora Beth Brait em seu livro intitulado *Bakhtin: conceitos-chave*, no qual se destaca que:

“[...] o autor, o herói e o ouvinte, [...] devem ser compreendidos não como entidades fora da própria percepção de uma obra artística, mas como entidades que são fatores essenciais da obra, constituindo a força viva que determina a forma e o estilo.” (BRAIT 2010, p. 83-84)

Nessa perspectiva, entende-se que o processo de construção dos sentidos da obra literária, seja ela qual for, parte de um pressuposto dialógico, no qual se considera a relação entre instâncias que vão desde o autor, personagens, até o leitor. De acordo com a pesquisadora, a relação entre as esferas textuais acontece sob um processo que pressupõe a presença marcante do outro, uma vez que os enunciados da construção textual se fazem por meio das relações sociais vivenciadas entre os grupos usuários de linguagem.

Retomando a discussão para o domínio clariceano, vale lembrar que a produção literária da escritora é concomitante a um período de ruptura dos modelos tradicionais em que as preocupações com a escrita literária não afloram apenas para as questões de denúncia social, mas para outras preocupações estéticas. Ressaltamos que aqui não queremos colocar a autora Clarice Lispector em um patamar de inauguração do novo estilo literário, mas como alguém que participa da consolidação de um modo diferenciado de fazer literatura. A autora ganhou destaque no universo literário e deixou um rico legado que surpreende a crítica e reflete até hoje os conflitos existenciais humanos.

Estrangeira, nascida na Ucrânia, filha de Marieta e Pedro Lispector, também estrangeiros, Clarice naturaliza-se e vive desde criança no Brasil onde aprendeu a falar o português, tornando esta a sua língua materna. Ressaltamos ainda que será esse o idioma que ela utilizará para ler e escrever.

Antes de adentrar no mundo das letras, Clarice é envolvida por alguns acontecimentos que marcarão tanto sua vida pessoal quanto profissional. Lispector e os pais vieram como imigrantes para o Brasil pelo fato de a Rússia está sofrendo com os impactos da Primeira Grande Guerra Mundial, a qual trouxe várias consequências que transformaram o modo de vida de diversos povos, inclusive dos ucranianos. De acordo com Gotlib (2009) dentre as tantas transformações, a pior para eles era a de viver subjugados à Alemanha. A chegada da família Lispector ao Brasil acontece em 1922 em Maceió, lugar em que tinham muitos

parentes e no qual vivem durante poucos anos. Em seguida, por volta de 1925, destinam-se para o Recife, localidade em que Clarice inicia sua vida estudantil e de produção escrita.

O contato com os livros, com as leituras, intensificava os desejos da então menina Clarice. A inspiração advinda dos textos que ela lia, fazia-lhe escrever pequenos contos, histórias ingênuas, porém com um reflexo do que seria a marca dos seus textos futuros. Desde muito jovem, Clarice aguça seu espírito para a produção literária. Seus primeiros escritos constituem-se de contos infantis enviados para o *Diário de Pernambuco*, no entanto, nunca publicados pelo fato de se tratar de “coisas vagas”, diferentemente de outras crianças que escreviam anedotas, acontecimentos. Sobre isso Lispector lembra: “Logo compreendi por quê: elas contavam histórias, uma anedota, acontecimentos. Ao passo em que eu relatava sensações... coisas vagas” (LISPECTOR, *apud* GOTLIB, 1995, p. 88). A esse respeito, Cândido *apud* Nunes (1996) observará, bem depois, que a escritura lispectoriana foi um “sinal de novos tempos”, em que o trabalho com as palavras, a construção de sentido(s), a participação do leitor são elementos válidos no ato da produção.

As ideias inovadoras do Modernismo proporcionaram fatores relevantes que alicerçaram e conduziram a produção escrita da autora. Dentre tantos outros aspectos, a introspecção, o monólogo interior, o intimismo, o fluxo de consciência, a não linearidade das narrativas, a quebra do espaço e do tempo cronológico consignaram Clarice uma das escritoras célebres da Literatura Brasileira. Apesar de bastante criticada na época, alguns elogios lhe foram transmitidos, mesmo porque a preocupação para a autora não era escrever sobre os problemas sociais do Brasil, mas sobre aqueles que faziam parte do interior do ser, do introspecto humano. Suas personagens, em maior parte femininas, questionam o estar no mundo, a essência do ser, a relação existente entre elas e o outro.

Os detalhes oferecidos na maioria das obras clariceanas e a originalidade conduzem o leitor a pensar, a desenvolver o seu senso crítico, a buscar nas entrelinhas fatos que se relacionem com a existência humana, incluindo-se a si próprio. É nesse jogo de linguagem, formado pelas relações entre o homem e o mundo, que se inscreve a existência de identidade(s) nas personagens. Nas palavras de Olga de Sá (1999, p. 330):

[...] Esta é, talvez, a mais significativa contribuição inovadora de Clarice Lispector para a literatura brasileira, já pioneiramente indicada por Antônio Cândido: a de ter tornado nossa língua mais flexível, mais afinada ao questionamento metafísico, enriquecendo a camada sensível da língua com um tratamento pessoal e singularizante.

Ademais, para Sá (1999), Clarice se insere na literatura brasileira através de seus escritos, e junto a ela traz inovações que também, ao nosso ver, consideram a língua como flexível, passível de investigação, interpretação. Através das palavras escritas, inseridas em um enredo não linear, a autora convida o leitor a compreender o que está imerso nos subtendidos do texto, compreendendo-o conforme aponta o estudioso:

[...] na realidade toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém [...] através da palavra defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise à coletividade. (BAKHTIN, 2010, p.117)

Nessa perspectiva, vemos que a linguagem e o discurso desencadeados nos textos são sempre passíveis de investigação pois, segundo Tomaz Tadeu da Silva (2007), a linguagem, assim como as identidades estão sempre escapando e os discursos estão a se entrelaçar com outros dizeres, outros sujeitos, outras identidades, conforme parece perceber Clarice.

Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvem uma reflexão acerca do conceito de desterritorialização que poderia ser trazido aqui para uma compreensão acerca da escritura clariceana. Na visão desses autores:

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes [...] Num livro, como em qualquer outra coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. (DELEUZE & GUATTARI 1995, p. 10)

Dito de outro modo, um livro nunca será encerrado em um significado ou linha de interpretação única, mas abrirá fissuras que numa espécie de rizoma¹ possibilitará a cada traço linguístico a conexão a outras cadeias de significação. Semelhante a um rizoma, um livro possui nele mesmo formas diversas de ramificações em todos os sentidos, as quais não se relacionam com um sujeito ou objeto unos. As multiplicidades afloram pelas linhas de fuga², pela desterritorialização a qual muda de natureza quando se conecta a outras.

¹ Termo originado da botânica e que serviu de inspiração para os filósofos franceses, Gilles Deleuze e Félix Guattari, explicarem as ramificações que o texto, seja ele literário ou não literário, pode possuir.

² Corresponde as entradas e saídas que os textos possuem e que nos possibilitam fazer inferências, intertextualidades, conexões com outros textos, o que nos permitirá perceber as multiplicidades semânticas.

Nesse contexto, dizemos que a produção literária de Clarice permite o acontecimento da desterritorialização no que se refere à organização textual e à própria significação, colocando em questão a formação psicológica e identitária das personagens e do próprio leitor. Ao adentrar na leitura das obras da autora, este último – o leitor – passa por uma desterritorialização no sentido da compreensão textual, pois, a não-linearidade da escrita faz com que ocorra um desequilíbrio em relação ao que o autor diz e ao entendimento de quem lê. Não existe, portanto, uma lógica temporal no texto que transpareça um sentido unificado, mas linhas de fuga que possibilitam ao leitor encontrar redes diversificadas de significação para o texto. O velho leitor se sentirá ainda mais desterritorializado pelo fato de a literatura clariceana, como assinalamos a partir do que diz Santiago, não se enquadrar nos moldes oitocentistas, ligados, outrora, a um acontecimento de formação nacional.

Nesse sentido, é possível anunciarmos aqui a ideia de estrangeiridade, numa alusão ao conto “A Legião Estrangeira”, o qual pode ser lido também como o lugar em que se situa a escrita de Clarice, uma escritura que provoca estranhamento no leitor, que o desloca do lugar comum, da esfera do familiar, de uma estética que não encontraria dentro da Literatura Brasileira, até então, uma tradição. Sobre essa característica da escrita lispectoriana, Helena (2006, p. 37) reforça que o texto clariceano “conduz o leitor a procurar, nas zonas de conflito, os ardis e alertas da narrativa.” Além disso, a escrita de Clarice perpassa por assim dizer, vários gêneros que vão desde os pequenos contos até os grandes romances, num estilo que estaria mais próprio para o poema do que para a narrativa, conforme assinala o crítico Silviano Santiago a respeito do primeiro romance da escritora: “Perto do Coração Selvagem, sem ser romance, poderia ser poema; [...]” (Santiago, 1999, p 18).

Retomando alguns aspectos biográficos da vida da autora, lembramos que em 1937, Clarice muda-se com a família para o Rio de Janeiro, mais especificamente para o Bairro da Tijuca. Aos 19 anos de idade, já em terras cariocas, a produção literária clariceana se inicia com o conto intitulado *Triunfo*, o qual foi publicado em um periódico denominado *Pan* em 1940. Em *Triunfo*, segundo Gotlib (2009) é narrada a história de uma relação conjugal em que a mulher, Luísa, encontra-se sozinha por ter sido abandonada pelo marido Jorge, o qual tem o desejo de ser escritor e busca fora de seu lar o lugar especial para escrever um romance. A narrativa se emaranha com grande naturalidade em uma linguagem simples e clara, fato que mostra a preocupação da autora com o entendimento do leitor em seu trabalho de estreia. Clarice retrata de forma sutil detalhes, pormenores do interior das personagens, revelando a necessidade que a personagem feminina tem do outro por meio de vários ângulos.

Imbuída pelo prazer das tarefas domésticas, Luísa, após lavar roupa, toma banho frio no quintal de casa e prova da sensação de estar em um “trunfo” à espera da volta do marido que ama. O conto carrega então a marca que permeará os textos de Lispector, sejam eles contos ou de outro gênero, o momento de iluminação de vida, a necessidade de sair de algo aparentemente convencional até chegar ao encontro do outro em si mesmo, um momento de redescoberta do mundo e de si própria, que a crítica chamará depois de epifania.

Após essa primeira publicação, a própria autora se encarrega de produzir textos e direcioná-los aos meios de veiculação diversos, dentre os quais citamos o periódico *Dom Casmurro* e a revista semanal *Vamos Ler!* Ressaltamos aqui que, nesta última, Clarice publicava gêneros textuais diversificados como reportagens, contos, entrevistas e traduções.

Em 1943, Clarice forma-se em Direito e casa-se com Maury Gurgel Valente, Diplomata no Ministério das Relações Exteriores, a quem ela acompanha durante as viagens a trabalho. Ainda no mesmo ano, publica o seu primeiro romance – *Perto do Coração Selvagem* – o qual atrai também a nova geração de leitores que consagram a escritora como um ícone da Literatura Brasileira. No citado romance, a protagonista Joana é a personagem considerada “estranha”, que busca constantemente, por meio de questionamentos, uma verdade interior, ou seja, é uma mulher que busca entender a complexidade de sua identidade livre e ao mesmo tempo selvagem. Além disso, Joana busca a relação com o outro, que acontece de forma fragmentada na narrativa e embora ela seja uma personagem de múltiplas manifestações, acaba por possuir um movimento de dualidade do ser que permuta entre o silêncio e o som, entre o abrir-se e o fechar-se para o mundo e para as pessoas à sua volta. Sobre esse romance, o crítico Roberto Schwarz (1981) acrescenta em seu texto de título homônimo ao romance e publicado no livro *A Sereia e o desconfiado*, que *Perto do Coração Selvagem* não é

uma história com começo, meio e fim — arcabouço de fitinhas [...] Trata-se da ilustração repetida e idêntica em meio à variedade dos acontecimentos, de uma experiência de solidão; não só com relação aos outros como em relação a si mesma: Joana observa-se, lúcida e fina, mas não se alcança. Mais que apresentar ao leitor o *histórico* do isolamento, Clarice Lispector micro-relata os *momentos* em que este mais se manifesta. O romance é, por isso desprovido de estrutura definida (o que nada tem a ver com carência). Seus episódios não se ordenam segundo um princípio necessário; agem por acúmulo e insistência; é na diversidade exterior das experiências sucessivas que melhor reconhecemos a unidade essencial da experiência de Joana, e o conseqüente desaparecer do tempo como fonte de modificação. (SCHWARZ, 1981, p. 54)

Para a escritora em estudo, “o livro foi lançado sem a menor pretensão”, e de “folhas soltas”, ou seja, foi propagado sem preocupação com a linearidade da narrativa, com uma organização fragmentada, desestruturada, no entanto, ao mesmo tempo, estrutura o romance. Nele, a própria organização textual, a linguagem configurada na narrativa, as marcas de fragmentações na organização sintática, mostram que a produção escrita de Clarice desvenda os mistérios dos sentidos de forma poética. Nesse sentido, não cabe apenas a personagem transitar por uma territorialidade considerada próxima da “selvagem”. Da mesma maneira, o leitor circula por um terreno arredio, insólito, com o qual não está habituado. Os romances, os contos, enfim, toda a produção escrita da autora traz em sua configuração as marcas do novo estilo literário, o qual conduziria tanto sua produção quanto a de outros escritores da época.

As temáticas de modo profundo tornam inesgotáveis as possibilidades de leitura da obra clariceana, ao passo em que se associam com os conflitos existenciais do mundo atual. A escritora não só relata fatos subjetivos, mas propõe convites ao íntimo do ser, condicionando suas personagens a uma profunda e efusiva reflexão identitária e epifânica.

Os momentos epifânicos que compõem a maior parte dos escritos literários clariceanos desvendam os mistérios que, em acontecimentos aparentemente cotidianos e banais, nos permite encontrarmos-nos enquanto seres identitários nos reflexos de vida que as personagens – vistas por nós como um *outro* – produzem. A epifania é assim elemento preponderante para o momento de revelação do *outro* em si nas obras clariceanas. Para Sá, (1993, p. 134) “ela é a expressão de um momento excepcional, em que se rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanismo e vazio. Mas é também defesa contra os desafios e descobertas interiores, das aventuras com o ser.” Em outras palavras, a epifania é o momento de revelação em que se desvenda a aparente banalidade em que vivem as personagens, levando-as a desvendar os mistérios que conduziram o existir até então.

Outras narrativas clariceanas desencadeiam um momento em que se revela para a personagem a realidade que ela não conhecia, por meio de uma iluminação de vida. Em *A Hora da Estrela*, texto que poderia ser lido numa vertente que destoa das obras anteriores da escritora, Clarice revela a história de Macabéa, personagem nordestina que sai do interior de Alagoas com destino ao Rio de Janeiro, com o objetivo de ter uma vida melhor. Em um momento de luz, ofuscante como a estrela, a personagem morre e encontra a essência do seu ser, o significado de sua existência, quando chega a este último instante, o “sopro de vida”. Macabéa encontra-se consigo através de um momento de epifania humana, mesmo que nesse caso ela se associe ao instante da morte.

Outro exemplo disso está no conto *A imitação da Rosa* presente no livro de contos *Laços de família* da escritora em análise. Nele toma-se como ponto de partida o comportamento introspectivo que marca a construção e transformação identitária da personagem principal ao longo da narrativa. Galgando pelos trilhos do conto psicológico, são reveladas importantes nuances na narrativa, as quais nos permite realizar leituras reflexivas acerca das personagens representadas. A protagonista do conto, Laura, revela que em seu cotidiano há um jeito metódico de conduzir sua vida através da introspecção humana.

Após viver o drama de ficar louca por dedicar-se exclusivamente ao marido e ao ambiente doméstico, a personagem volta ao lar, local em que continua a gostar de estar e cuidar deixando-o sempre limpo e bem arrumado para, segundo ela, atender as necessidades do esposo. Porém, certo dia, planejando sair para jantar na casa de amigos, Laura se arruma à espera de Armando, seu esposo, e, em meio a esse intervalo de espera, a personagem se encontra a contemplar flores, as quais a levam por devaneios que a fazem refletir sobre sua essência de ser, seu desejo de mudança. Tal fato é possível quando a protagonista vê nas flores, postas a sala de sua casa, um reflexo de um outro que está em si.

Laura quer a beleza e a perfeição das flores, pois para ela as rosas constituem o elemento que revela o outro oposto dela mesma, desestabilizando seu espaço mental. O momento de encontro com as flores é então epifânico, já que a personagem se reconhece, encontra seu momento de luz. No entanto, ao perceber que não existe semelhança alguma entre a perfeição das flores e ela, enquanto pessoa, Laura pode estar querendo sair de seu estado de submissão para tornar-se independente, tranquila, serena. A narrativa intrincada do conto evidencia a imagem da mulher que vive condicionada a superficialidade e as ações metodicamente cumpridas no âmbito do que a sociedade condiciona como atribuições femininas.

O Lustre, segundo romance publicado e que Clarice havia iniciado a escrita muito antes de *Perto do Coração Selvagem*, é considerado por ela um livro triste, mas o que mais lhe deu prazer em escrever. Nesse romance é narrada, da infância à vida adulta, a história de Virgínia, que vive uma angustiante interiorização de desejos, medos e intimidades, as quais não podem ser confessadas pelo fato de a personagem ter desencadeado um relacionamento incestuoso com Daniel, seu irmão. Este, por sua vez, é o personagem que dita as regras para a irmã, a fim de que ela atenda aos seus desejos e caprichos, mas que em alguns momentos passa à condição de subordinado.

Além disso, na narrativa é representado também o estranhamento com que Virgínia busca incessantemente encontrar-se. Gotlib (2009, p. 255) assinala que “Virgínia aparece sob

o signo do *estranhamento*, como mais uma personagem *de exceção*, no seu difícil processo de ser que se forma, consciente de que se trata de uma mulher à procura de si, mas sem se encontrar”. Com uma morte semelhante à que será protagonizada por Macabéa, atropelada, Virgínia é a mulher à procura de si, sem êxito, a mulher que vive diariamente a fuga da realidade.

Um pouco distante dos olhares acolhedores da crítica, o romance supracitado traz uma diferença em relação a *Perto do Coração Selvagem* e a outros textos da escritora Clarice. O novo texto recebera várias críticas negativas de estudiosos da época pelo fato de ele não ter sido escrito com as características do gênero literário. Este fato inquietava a escritora e também aos críticos da época, fazendo-os se questionar até que ponto isso poderia ter sido uma estratégia de escrita.

Sobre esse olhar negativo, o crítico Álvaro Lins, segundo Gotlib (2009, p. 209), ressalta que a escritura do novo romance seria uma “experiência incompleta”. A argumentação do crítico, ainda de acordo com a autora supracitada, “funda-se em critérios de totalidade, que não aceitam uma obra fragmentária sem unidade íntima, sem solução final.” Gotlib (2009, p. 209). Apesar disso, outros estudiosos assinalam apontamentos positivos para *O Lustre*, ressaltando que não se pode considerá-lo com um livro inferior aos demais, pois a significação dele aparece na riqueza dos detalhes oferecidos. Milliet (1946, p. 41) aponta que *O Lustre é o* “romance de uma envolvente tristeza é no entanto êsse (sic) livro uma obra de amor, de extravazamento (sic) de amor, de plenitude emocional admirável.”

No intervalo entre *O Lustre* e *A Cidade Sitiada*, terceiro romance a ser publicado, surge o momento em que Lispector participa das viagens com o marido diplomata, e sente dificuldades em dar continuidade a sua produção literária, fato que a própria escritora relata em algumas cartas destinadas às irmãs. Nesses escritos, Lispector fala sobre os obstáculos que encontra para escrever, pois, mesmo que tematize em seus textos questões de natureza universal, ela também vive influenciada pela cultura, e fora de seu país sente a perda da originalidade, de sua identidade, daquilo que a motivava na relação com a literatura. As pessoas, os lugares são estranhos para ela, haja vista existir, ao seu ver, um problema com relação ao ambiente físico, ao comportamento das pessoas, a calma e o silêncio que envolvem a cidade. Em Berna, Clarice vivencia em si o retrato de suas personagens e passa a crer que “não existe um lugar verdadeiro para se viver”. Para ela “tudo é terra dos outros, onde os outros estão contentes”. (GOTLIB, 2009, p. 262)

Apesar de tantas dificuldades, Lispector é imbuída pelo desejo de continuar a escrever, pois, nas próprias palavras da escritora, esta ação é, para ela, “a coisa que mais deseja no

mundo, mesmo mais que amor”. (*Id.*, 2009, p. 268). Tempos mais tarde, em meio a oscilações de entusiasmos e amargura, surgem os primeiros escritos de *A Cidade Sitiada*. É nessa época também que Clarice, junto ao marido, planeja a volta ao Brasil, fato que a deixa feliz.

Em 1948 ocorre a publicação do romance supracitado, e que acabou não sendo bem aceito, pois alguns célebres autores da crítica, como Santiago Dantas, apontavam para o declínio de Clarice. Todavia, esses mesmos críticos mudam de ideia ao ler o livro com mais afinco. *A Cidade Sitiada* trata da história da formação de uma cidade. Lucrécia é a protagonista e moradora do subúrbio de São Geraldo, lugar pobre que aos poucos vai acompanhando a modernização. Assim como nas obras citadas, em *A Cidade Sitiada* também há uma espécie de insatisfação com o que se quer ter e ser. No romance, a construção das personagens acontece de forma dual, elas representam as figuras, deixando brechas que oscilam entre a vida e a representação. Lucrécia via e sentia o mundo sem pensar, apenas por meio de um olhar, mas para o olhar da narradora ela será sempre possessiva, dissimulada e egoísta.

Anos mais tarde, em 1961, já na cidade do Rio de Janeiro, Clarice publica seu quarto romance, *A Maçã no Escuro*, o qual é dividido em três partes intituladas, respectivamente, *Como se faz um homem*, *Nascimento do herói* e *A maçã no escuro*. Através dessa publicação, ganhou o Prêmio Carmem Dolores Barbosa, em São Paulo, por este ter sido considerado o melhor livro publicado no ano. Em todas as partes do livro, as personagens Vitória, Martim e Ermelinda são apresentadas através de suas próprias mentes, do que elas mesmas pensam sobre si, mostrando assim a necessidade que têm de se compreenderem em cada ação realizada. A narrativa acontece de forma densa e conta a história de um homem cansado de sua vida social. Sentindo a necessidade de (re)criar a si mesmo, de se (re)integrar no mundo, o homem mata a esposa e tenta recomeçar a vida no campo por meio de reflexões acerca do existir no mundo.

No decorrer da narrativa, o homem mantém um diálogo com duas mulheres, pois pelo fato de elas terem medo de coisas opostas, vida e morte, ele sente-se atraído pelas conversas. É a partir da fuga para o campo e do diálogo que mantém com as duas que ele entra num processo de reflexão e, não diferente das personagens-mulheres de Clarice, também passa a desvencilhar-se das amarras que o prendiam aos outros. Tal fato, o permitirá fazer uma busca pela compreensão da vida, encontrar um sentido para ela e, por fim, ter uma outra imagem de si, característica esta encontrada na grande maioria das obras de Clarice.

As temáticas abordadas na obra da escritora se prolongam ainda por outras publicações que se dividem entre contos infantis e adultos, romances e crônicas. Dentre a série de romances Clarice publica ainda *Uma aprendizagem ou O livro dos Prazeres* (1960), *A Maçã no Escuro* (1961), *Água Viva* (1973) e *A Hora da Estrela* (1977), nos contos e crônicas escreve *Laços de Família* (1960), *Felicidade Clandestina* (1971), *A Imitação da Rosa* (1973), *A Via-Crucis do Corpo* (1974) e *A Bela e a Fera* (1979). Para o público infantil compõe: *O Mistério do Coelho Pensante* (1967), *A Vida Íntima de Laura* (1974), *A Mulher que Matou os Peixes* (1969) e *Quase de Verdade* (1978).

Em conformidade com a linha de pensamento clariceano apresentado até então, o romance *A Paixão segundo G.H.*, objeto de nosso estudo foi lançado em sua primeira edição em 1964, na mesma época em que foi publicada mais uma coletânea de contos, *A Legião Estrangeira*. *A Paixão Segundo G.H.* destaca, dentre tantos outros aspectos, o momento epifânico, espelhistico, de estranhamento que permite a narradora-personagem se construir ao longo da narrativa enquanto ser identitário. É por meio de um outro, o qual lhe causa estranhamento, que a personagem reconhece seu avesso, o lado de si que é ignorado e, a partir daí, conduz a narrativa em um diálogo consigo ao passo em que não dispensa a relação de alteridade entre os demais componentes do texto. A narradora se apresenta apenas pelas iniciais do seu nome, mostrando através da própria voz, do seu discurso, a constante busca que realiza em torno do reconhecimento pela identidade no mundo que a cerca e no seu próprio interior.

O enredo escrito em uma linguagem elaborada, porém não-linear, narra a trajetória de G.H., personagem e narradora que vive em uma casa com uma empregada, a qual é demitida após alguns dias de trabalho. Com a despedida da criada, G.H. resolve fazer uma limpeza geral no quarto da mulher, acreditando que este devia estar sujo e repleto de coisas sem utilidades. No entanto, ao entrar no quarto, encontra-o limpo e bem arrumado, mesmo assim, depara-se com a presença incômoda de um inseto. Após a surpresa de encontrar tudo organizado, G.H. vive o drama de esmagar a barata encontrada na porta do guarda-roupa e degustar do seu líquido branco ao deparar-se com a casca – parte superior do inseto – já caída ao chão. Ler *A Paixão Segundo G.H.*, além de reavivar a nossa memória acerca das obras de Clarice já citadas anteriormente, faz-nos pensar no estranhamento da protagonista consigo própria e no processo de construção de sua identidade.

Mediante as discussões aqui expostas vemos o quanto a obra em destaque, assim como toda a escrita clariceana, remete o leitor para as profundezas do “ser,” e nisso já não se questiona que “eu” existe, mas que “eus” ganham proporções de alteridade que se revelam por

meio de epifanias. A personagem vive o dilema da multiplicidade, de questionamentos sobre si e sobre o mundo que a cerca, dinâmica mobilizadora dos sentidos através da palavra.

As nuances do romance exploram, em suma, temáticas introspectivas de modo profundo, associando-se aos conflitos existenciais, que nos instigam a uma investigação acerca desse texto. Ressaltamos aqui que em cada capítulo deixaremos o discurso de G.H., conduzir as reflexões teóricas para que, desse modo, possamos estabelecer uma relação entre *corpus* e teoria, sem separá-los em capítulos exclusivamente teóricos ou de análise. Isso é possível porque é a voz do texto literário, mais especificamente da personagem G.H., quem evoca as outras vozes, quem permite a discussão, inesgotando, dessa forma, as possíveis leituras da obra.

Esclarecemos, ainda, que a organização deste trabalho de dissertação se faz em capítulos, os quais foram divididos de acordo com as categorias a serem analisadas. O capítulo primeiro, intitulado *Introdução: Clarice, a estrangeira*, traz uma introdução acerca da vida e obra da autora; situa a obra em análise no período literário em que foi escrita e apresenta a linha analítica que direcionará nossas leituras, como se pôde notar até aqui.

O capítulo segundo, nomeado *Por entre linhas de leitura*, foi dividido em duas partes: num primeiro momento, e de maneira breve, enfocamos as contribuições oferecidas por alguns estudiosos acerca do romance em análise; posteriormente, em passagem cognominada 2.1 *A construção discursiva de G.H.*, analisamos o discurso da narradora-personagem mostrando a construção que ela faz de si mesma em relação à sua identidade, quando ignora o lado avesso que ela só virá a reconhecer depois.

O instante epifânico em que a narradora personagem ingere o líquido branco da barata desencadeia uma série de inferências, tais como a transformação humana ao olhar e espelhar-se num inseto, o estranhamento e o nomadismo na busca pela identidade em meio ao reconhecimento de si; e a construção da alteridade, um espelhar-se no outro que refrata e reflete traços do próprio ser.

No capítulo terceiro, intitulado *O Diálogo de Alteridades em A Paixão Segundo G.H.* analisaremos a experiência que a narradora-personagem apresenta em seu discurso, dando ênfase às formas de alteridade manifestadas na narrativa. Para isso, dividiremos o capítulo em quatro subtópicos: 3.1 *O refúgio pela autoescrita*, 3.2 *A evocação ao leitor*, 3.3 *O silêncio* e 3.4 *O estranho em si e a revelação do outro*. Nestes subtópicos discutiremos sobre a evocação à alteridade que a narradora-personagem faz por meio da autoescrita, do silêncio e da participação do leitor na construção da narrativa. É por meio da experiência que G.H. tem com a escritura, que ela será capaz de buscar a presença de outros que se manifestam sob

formas diversas, a fim de narrar sua própria trajetória. Além disso, é por meio desses outros que ela encontrará no momento escritural oportunidades de (re)viver o instante experimentado com a barata. Por fim, no subtópico denominado 3.4 *O estranho em si e a revelação do outro*, discutimos o momento espelhístico, de estranhamento que permite à narradora-personagem se construir ao longo da narrativa enquanto ser identitário, levando-se em consideração a presença do outro que existe nela mesma.

No capítulo quarto, denominado *Uma experimentação rizomática de leitura em A Paixão Segundo G.H.* discutiremos as possibilidades de leitura da obra, entendendo a ideia de fragmentação, descontinuidade e heterogeneidade que a envolve. Ademais, veremos que por meio de uma experimentação rizomática é possível construir ainda diferentes entradas e saídas no texto *A Paixão Segundo G.H.*, permitindo assim que ele não se feche num sentido único, mas autorize conexões múltiplas que possibilitam o equilíbrio daquilo que a autora diz. Para finalizarmos fazemos uma retomada do trabalho o que denominamos de *Últimas Palavras*. Porém, ressaltamos que não cessamos as possibilidades de leitura, já que tratamos o texto literário como um rizoma.

2 POR ENTRE LINHAS DE LEITURA

Não são escassas as pesquisas em torno da obra de Clarice Lispector, nem tão pouco sobre a sua escritura particular. Nesse tópico, faremos um levantamento breve de dissertações e teses que se articulam em torno da obra *A Paixão Segundo G.H.* da escritora em questão, trazendo, quando necessário, a discussão oferecida por outros renomados autores da crítica literária tanto no que se refere à obra quanto às categorias escolhidas para conduzir as análises.

Os estudos científicos sobre o romance, objeto de nossa pesquisa, *A Paixão Segundo G.H.*, versam sobre temáticas que se interpõem entre o místico e o religioso. Por ser, em nosso entendimento, uma obra de mistérios, as descobertas e as possibilidades de leitura são diversificadas, uma vez que as linhas de fuga presentes na narrativa, até mesmo as mais implícitas, esculpem a pluralidade significativa do texto.

Cotejando os trabalhos realizados pela crítica atual acerca do romance em questão, encontramos o trabalho de dissertação de mestrado de Tânia Dias Jordão (2007), intitulado *A Paixão Segundo G.H., De Clarice Lispector: transtextualidade bíblica*, defendido pela Faculdade de Letras da UFMG - Belo Horizonte. Neste texto, a autora discute a intertextualidade que a obra *A Paixão Segundo G.H.* estabelece com a Escritura Sagrada. Para Jordão (2007), a Bíblia é antes de tudo um hipotexto do livro escrito por Clarice, pois, ao passo em que conhecemos os escritos sagrados torna-se possível compreender as ações da personagem G.H. mais profundamente. Sobre isso, a autora alça a discussão por meio da comparação entre a paixão sofrida por Cristo e a paixão da personagem G.H.. O martírio desta última se opunha ao sofrimento de Cristo pelo fato de a personagem negar a humanidade, de necessitar sair do que é humano nela mesma, negando-se a si própria para reconhecer-se; enquanto que Cristo a assume. Desse modo, podemos afirmar que a obra *A Paixão Segundo G.H.* nos permite fazer a relação da narrativa a outras fontes de leitura, aspecto que será discutido com mais afinco no capítulo terceiro desta pesquisa.

Deslocando a nossa leitura sobre o romance da visão acadêmica para outra de natureza crítica, recorreremos a Benedito Nunes (2009), em sua obra *O Dorso do Tigre*, para afirmarmos que a *concepção do mundo* exibida por Clarice é semelhante à da filosofia existencialista. Na parte II do livro, mais precisamente no ensaio intitulado *Náusea*, Nunes (op. cit.) afirma que a

repugnância, a sensação de angústia, a *náusea* é elemento constante em alguns textos da escritora aqui em estudo e que, na maioria deles, tal ânsia se assemelha a descrição que Sartre faz desse sentimento de repulsão. Segundo o crítico (2009, p. 93): “A *náusea*, que Sartre descreve em *A náusea*, é a forma emocional violenta da *angústia*, que arrebatava o corpo, manifestando-se por uma reação orgânica definida.” Em *A Paixão Segundo G.H.* esse sentimento repugnante é desencadeado pelo inseto – a barata – que a narradora-personagem vê ao entrar no quarto da empregada Janair. A partir do encontro entre a barata e G.H., esta experimenta uma sensação desagradável, nauseante, que a faz rejeitar o animal, porém é este próprio animal quem despertará na protagonista a revelação do êxtase que a faz descobrir que ela e a barata “participavam da mesma existência nua, ancestral, inumana, e possuíam a mesma identidade.” (NUNES, 2009, p. 99). Vale ressaltar que, embora (op. cit.) destaque a semelhança entre a *náusea* defendida por Sartre e a *náusea* percebida em G.H., existe a diferença na adesão ao absurdo da existência. Em Sartre, o estado nauseante não excede a realidade, enquanto que em *A Paixão Segundo G.H.* a *náusea* tem autoridade sobre a narradora-personagem.

Na segunda parte do livro de Nunes (2009), os ensaios sobre Clarice Lispector renovam os estudos sobre a obra. No texto intitulado *A experiência mística de G.H.*, ele ressalta que no momento em que a narradora-personagem entra em contato com a barata, ela penetra por um estado de emoção existencial e ao mesmo instante conflitante que se tornaria semelhante à união com algo contemplativo e misterioso, porém, absoluto. Para o autor, a narradora-personagem passa por um “momento de *secura*, de completa solidão. É que a identidade do Eu convencional foi trocada pela identidade real com a matéria da vida.” (NUNES, 2009, p. 105)

Outro fato constante nas obras lispectorianas destacado pela crítica atual é o acontecimento do processo evocativo do outro numa relação de alteridade. Desse modo, entende-se que as personagens, sejam elas humanas ou não, possuem voz ativa no texto literário, mesmo quando estas personagens silenciam. Os participantes do processo narrativo buscam a voz do outro que é parte do que está fora, para completar a sua. Sobre isso, o trabalho de dissertação de Adriana Inês Martos Stefens defendido em 2008 pela Universidade Pontifícia de São Paulo – PUC mostra que no objeto de nossa pesquisa, na própria escritura de G.H., na sua voz enquanto narradora e personagem de sua história, existe um jogo de alteridades que leva em consideração a participação de pessoas e coisas como Janair (a antiga criada), a barata e até mesmo um interlocutor imaginário com quem a personagem dialoga. Nesta relação de alteridade, segundo Stefens (2008, p. 11), o fato aparentemente

insignificante transforma a realidade, a forma de ser e ver as coisas e o mundo. A esse respeito Amaral (2005, p. 35) aponta que na obra escrita por Clarice, e por nós aqui analisada, “Há um jogo de progressões que ocorrem por meio deste contato à distância que se converte em (re) encontro, (re) descoberta, reconhecimento e (re) conhecimento do mesmo via identificação com o outro”.

O pensamento da autora refrata que é nesse jogo de sucessões, de contatos com elementos externos a si, que G.H. transformará seu modo de ser. Ademais, ela quer manter vivo um interlocutor que pode vir a ser o leitor, a barata, Janair ou outro interlocutor imaginário, para, numa relação de alteridade, levantar questionamentos sobre si e transformar-se.

Como destacado na introdução deste trabalho, a maneira como Lispector conduz as suas narrativas desterritorializa o leitor. Aqui acrescentamos que essa desterritorialização acontece de uma forma enigmática, mística, levando-o a sentir-se estranho em relação à compreensão textual e à forma de escrever da autora supracitada. Não é por acaso que ao se referir ao romance de estreia da autora, *Perto do Coração Selvagem*, Silviano Santiago (1999) usa o termo *inaugural*, o que implica dizer que ela participa de um novo fazer literário que não possui tradição na literatura brasileira e com o qual o leitor não está familiarizado.

Além disso, é a partir dessa desterritorialização que ele – o leitor – entra no processo de construção dos sentidos na narrativa, passa a ter voz atuante na construção textual mesmo que seja uma voz silenciada. No tocante à narrativa analisada, Stefens (2008) aduz que no momento da escritura, G.H., já que ela própria é a escritora de sua história, aventura-se no envolvimento da linguagem tanto de forma explícita quanto implícita para relatar sua experiência de vida em relação à barata.

Destacamos ainda em nossa pesquisa o trabalho de tese de Marcelo Kraiser (2002) defendido pela Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, que analisa a dimensão do olhar a partir de um elemento de perda. Para o estudioso, o ato de se conhecer parte do perder-se. Em seu estudo sobre *A Paixão Segundo G.H.*, Kraiser destaca que a construção identitária da personagem parte da perda de uma outra identidade antes já existente. A partir desse elemento de perda surge a construção de uma nova. Ressaltamos que no capítulo terceiro faremos uma ressalva acerca deste perder-se para achar-se da narradora-personagem na obra que tomamos para análise.

Prosseguindo com a discussão, chamamos a atenção para o trabalho de dissertação de Tony Monti, defendido pelo Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, no ano de

2005. Intitulado *Sim e Não – O Ritmo Binário em A Paixão Segundo G.H.*, o autor faz uma análise da relação binária proporcionada pelo jogo de expressões utilizados na obra *A Paixão Segundo G.H.*. Segundo Monti essa relação binária acontece por meio da liberdade que o homem tem no mundo de duas maneiras: a de poder e ser obrigado a escolher algo e a outra de não ser obrigado nem poder escolher algo no mundo. O autor trata ainda de aspectos que se referem à estrutura do primeiro romance escrito em primeira pessoa por Clarice e como se dão as relações entre causa e tempo, o sujeito com o mundo e com o enunciador.

Além do exposto, temos ainda um outro fator destacado por nós, o qual se refere às leituras que a crítica faz da obra à luz do estudos de Deleuze e Guattari. Chamamos a atenção para o artigo intitulado *A Experimentação de A Paixão Segundo G. H.: Um olhar rizomático para a escrita de Clarice Lispector*, publicado nos Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura. Os autores Jhony Adelio Skeika e Silvana Oliveira (2013) trazem a discussão, de maneira breve, dos princípios que norteiam o rizoma e que autorizam a construção do mesmo em um texto, ou seja, mostram as conexões múltiplas que *A Paixão Segundo G.H.* possui com outros textos, as quais podem variar, tanto no que se refere à própria produção da escritora Clarice, quanto de outros autores. Segundo os autores do artigo, a obra *A Paixão Segundo G.H.* propicia uma experiência de experimentação estética pela leitura, concedendo múltiplas impressões e sentidos, principalmente porque a lógica e a simetria, a pré-organização de textos oitocentistas não mais conduzem a produção do texto literário clariceano.

Para concluirmos a nossa revisão crítica, aludimos ao texto de tese de Maria Edinara Leão Moreira publicado em 2011 pela Universidade Federal de Santa Maria - RS. Com o título *O Reverso do êxtase: Silêncios e Solavancos em A Paixão Segundo G.H. A Narrativa Agônica na Travessia do Ser*, a autora discorre sobre os silêncios e olhares que se voltam para G.H. no que se refere à desintegração mimética da narrativa. Moreira (2011) ressalta ainda as transformações ocorridas com a narradora-personagem seguindo pelo viés freudiano e utilizando mais precisamente a teoria das pulsões, o “estranho” e o princípio do prazer. Segundo a estudiosa, a busca existencial de G.H. desencadeia transformações na formação psicológica da personagem e lança olhares que de uma forma agônica fazem o leitor perceber o simples fato de G.H. matar uma barata, por meio de dimensões diferentes.

2.1 A construção discursiva de G.H.

Tendo em vista todos os posicionamentos apresentados aqui sobre a obra literária em análise e a relevância atual das questões relativas à construção das identidades, consideramos pertinente a retomada da discussão nesse trabalho em torno da personagem G.H. Isso porque, mesmo considerando o que já se disse, acreditamos poder trazer uma contribuição para a leitura do romance e, principalmente, daquilo que envolve a identificação da protagonista. Vale ressaltar que a individualidade do sujeito é baseada em outra(s) que se fazem diferentes, fato que nos faz afirmar que a construção identitária é também baseada pela diferença que compõe os indivíduos. Sobre isso destacamos os estudos de Silva (2007, p. 41) que apontam: “[...] A diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições [...]”. Dito de outro modo, a identificação para o autor supracitado é construída por aquilo que nos constitui e nos diferencia do outro.

Nessa perspectiva, vemos que as identidades se deslocam, rompem com as estruturas estigmatizadas para mostrar que não existe um sujeito uniforme, tampouco uno. O que existe é uma pluralidade de identidades que são moldadas pelos sujeitos em suas práticas individuais, sociais, e cotidianas. Nas palavras de Zygmunt Bauman (2005 p. 91-92):

[...] A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. Muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida. Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação.

Assim, a identidade é inacabada e não perde a âncora social, pois sempre busca o coletivo, o “nós” para a sua construção. O indivíduo é formado por inúmeras identidades, as quais podem ser assumidas em contextos diferenciados, ao passo que ele (sujeito/indivíduo) não sabe ao certo qual a sua verdadeira, maior ou melhor identificação.

Silva (2007, p. 30) advoga que:

[...] Embora possamos nos ver, seguindo o senso comum, como sendo a “mesma pessoa” em todos os nossos diferentes encontros e interações, não é difícil perceber que somos diferentemente posicionados, em diferentes momentos e lugares, de acordo com os diferentes papéis sociais que estamos

exercendo [...] Diferentes contextos sociais fazem com que nos envolvamos em diferentes significados sociais [...] nós somos na verdade posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais envolvidas em cada uma dessas diferentes situações, representando-nos, diante dos outros, de forma diferente em cada um desses contextos.

Em outras palavras, somos apenas “um”, mas interpelados por diversas condições exteriores, somos condicionados a assumir diferentes papéis, a depender da situação em que estamos envolvidos. Tal fato, ganha destaque na pós-modernidade, que exige de nós posicionamentos os quais nos levam a entrar em conflitos com identidade(s) antes estabelecidas. A definição que se ergue nos dias atuais não mais se fundamenta sobre o universo da singularidade, uma vez que as inovações tecnológicas e/ou científicas afloram para o descentramento, tanto dos sujeitos quanto do mundo que os rodeia. Dito de outro modo, no contexto pós-moderno, a identidade ganha dimensões que acompanham o processo de fragmentação em que vivemos.

Na discussão sobre a categoria, Stuart Hall (2006) nos apresenta alguns aspectos do caminho histórico da identidade que vão desde o Iluminismo até os tempos pós-modernos. Para o autor, o sujeito pode ser compreendido sob três perspectivas: o sujeito do Iluminismo ou cartesiano, o sociológico ou interacionista e o pós-moderno. Segundo o estudioso, cada um desses sujeitos revela maneiras de ser que refletem comportamentos diante do mundo, porém é sob este último – pós-moderno – que conduziremos nossa análise, a fim de realizar uma leitura acerca da identidade da personagem G.H.

Em conformidade com a linha de pensamento do estudioso acima, o Iluminismo corresponde ao período da história humana formada por transformações nas concepções de conceber a ciência e o próprio ser humano, as quais proporcionaram uma ruptura da percepção de Deus como centro, abrindo espaço para a supervalorização do homem. Nessa perspectiva, a identidade tem como alicerce um sujeito/homem centrado na razão, dono de sua(s) verdade(s) e por isso, possuidor de uma identidade una, sem transtornos, estável (HALL, 2006).

Porém, com as transformações que ocorrem ao longo do tempo, essa ideia de homem como centro foi sendo deslocada e surgem novas explicações, descobertas que fizeram com que não houvesse mais essa centralização do sujeito. Vários acontecimentos oriundos da racionalidade, como a publicação da primeira enciclopédia de Diderot e D’Alembert apontam para mostrar que os sujeitos não ficaram isolados de todas as transformações e de suas consequências, pois acompanharam o desenrolar de tais mudanças em aspectos sócio-

históricos e culturais. Desse modo, surge o sujeito sociológico, o qual não é mais totalmente masculino como no Iluminismo, já que a identidade está envolta entre o “ele” e o “ela”. Nesse caso, a identidade se dá numa relação de interação entre o “um” e “outro”. O homem passa então a não ser totalmente centrado, já que é imerso em uma hibridação sociocultural, até mesmo na questão do gênero, contudo, em seu modo individual de ser, reúne uma identidade também centrada.

No contexto da pós-modernidade não se nota centralização, haja vista os sujeitos estarem cada vez mais fragmentados, descontínuos, com hábitos e atitudes que parecem ser descartáveis. Para Hall (2006, p. 13): “[...] Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo deslocadas [...]”.

Em meio a esse cenário de rupturas, a literatura moderna e conseqüentemente pós-moderna passa por inovações que fogem aos ideais tradicionais de linguagem, conteúdo, forma e prioriza a dinamicidade, a fragmentação e a descontinuidade exigidas pelas transformações sociais. Tais fatos são perceptíveis no âmbito literário, na elaboração das narrativas, na construção identitária das personagens e até mesmo na interpretação textual do próprio leitor, tudo isso devido a um conjunto de divisões que cerca o mundo pós-moderno. De acordo com De Maria (1987, p. 84-85):

O nosso tempo é um tempo de divisas, de separações, de descontinuidades, de rapidez, de fragmentação. Estamos no reino da racionalidade capitalista que, em nome da eficiência e do lucro, instaura a pressa e fragmenta o processo de trabalho, roubando a cada trabalhador o controle de sua própria atividade, tirando de cada exemplo, em pleno sistema industrial, em que um trabalhador apenas manipula “certa máquina” produtora de “certa peça” que associada a centenas de outras peças chegará a compor o todo, onde, nesta realidade, o prazer de um artesão mirando, realizado, o fruto de sua criação.

Dito de outro modo, o tempo em que vivemos não se encontra concentrado na unicidade das coisas, nem tampouco dos sujeitos, uma vez que somos constituídos por estilhaços de outro(s) e por vezes, manipulados pelo sistema que nos cerca. A pós-modernidade vem, desse modo, como uma máquina arrebatadora daquilo que era considerado singular, uma vez que as inovações desencadeadas por este mundo pós-moderno tiram de cada indivíduo o controle de suas atitudes, comportamentos, modos de pensar e os conduzem a tomar posicionamentos não vistos antes.

Direcionando a discussão sobre a fragmentação identitária para o campo das produções literárias, o objeto tomado para estudo neste trabalho, apresenta no decorrer da narrativa, aspectos relacionados à construção da personagem que nos possibilita fazer uma ligação com a realidade em que vivemos. G.H. inicia a narrativa de sua trajetória com seis travessões, fato que mostra o desdobramento não-linear, a descentralização com a qual se desenrolará a estrutura do texto e a identidade da personagem ao longo do romance.

As reflexões iniciais de G.H. apontam para a compreensão de que sua identidade é construída por uma constante fragmentação em que ela perde-se para encontrar-se novamente enquanto ser identitário. Vejamos o trecho que inicia o romance:

— — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar de desorganização pois não quero me confirmar no que vivi — na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro. (LISPECTOR, 1998, p. 11)

Neste caso, a personagem nos conduz, por meio do seu discurso inicial, à compreensão de que ela apresentará na narrativa uma constante busca pelo encontro da própria identidade. Para G.H., a natureza de seu interior, de seu ser identitário é marcada por uma desorganização profunda que se revela quando ela encontra a barata à porta do guarda-roupa, e é esse fato que a faz ora sentir nojo, ora prazer. Embora essa desorganização pareça ser, em alguns momentos, uma situação de incômodo, G.H. não quer confirmar-se no que viveu, uma vez que se ocorresse a afirmação e a confirmação de quem ela é, haveria uma perda do mundo como ela o tinha e não seria possível existir um modo de recuperá-lo.

Interessante observar ainda a marcação dos travessões no início desse trecho. Estes sugerem uma continuidade do discurso de GH. e nos conduz ao entendimento de que a narradora-personagem já iniciara sua fala em algum outro ponto que não aquele. O uso desses recursos gráficos sinaliza que existe um ponto de articulação para o relato apresentado pela protagonista, iniciado naquele instante, e um possível outro discurso proferido antes.

Outro fato notável no trecho supracitado é a repetição de expressões como “estou procurando, estou procurando”, que reforçam essa ideia de circularidade, de não acabamento tanto do discurso quanto da (re) construção identitária de G.H.. Ela é a personagem que está à

procura de algo em si mesma e que não cessa jamais. O discurso da protagonista revela que é necessário coragem para se aventurar na tentativa da concretização do que ela sente e essa coragem ela não tinha. Sobre isso, vejamos o que diz o trecho do romance:

[...] Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir e vir vivendo o que for sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra – como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização? (LISPECTOR, 1998, p.12)

É interessante notar que G.H. assume ter uma (des)organização humana que não era a que até então ela conhecia. Por um instante, a personagem clariceana encontra-se em estado de perda, o que a faz sentir medo, porém é esse mesmo medo que a permite adentrar livremente num mundo de prazer. Para a protagonista, viver o que não se entende é um desafio, uma vez que o novo sempre a assusta e a faz entrar num processo de desorientação. Pelo trecho acima citado, observamos que G.H. não consegue mais ficar presa, estaque, sem ver o que lhe acontece, mas deseja viver livremente o que o mundo tem a lhe oferecer. Ainda sobre isso, aludimos à fala da personagem: “O medo agora é que meu novo modo não me faça sentido? Mas por que não me deixo guiar pelo que está acontecendo? Terei de correr o risco do acaso [...]” (LISPECTOR, 1998, p.13) em que a narradora-personagem vive um dilema, uma dúvida que se constitui entre jogar fora toda a experiência vivida para adentrar em outra(s), ou vivê-la em outros moldes. Ela anseia por liberdade, mas ainda tem medo de que quando entrar em seu novo modo de ser, este não a satisfaça e imediatamente deseje sair.

A procura da identidade é, dessa forma, algo que não cessa em *A Paixão Segundo G.H.* e faz com que a protagonista do romance se aventure em (re)descobertas de si mesma, desvendando os avessos que há em seu interior humano, os quais possibilitam uma permanente não afirmação identitária. É pertinente destacar que G.H. arrisca-se em uma única afirmativa de si, a de que existe em seu interior avessos que por vezes ela quer ignorar, mas que, ao nosso ver, afloram no desenrolar do seu discurso e contribuem para entender a identidade da personagem como mutável, esfacelada.

Ao compararmos esse comportamento da personagem G.H. com os acontecimentos da pós-modernidade defendidos por Bauman (2005), vemos que as atitudes da protagonista refletem características desse novo momento em que as pessoas e as coisas estão em um processo de transitoriedade. Segundo o estudioso:

[...] nós, habitantes do líquido mundo moderno, somos diferentes. Buscamos, construímos e mantemos as referências comunais de nossas identidades *em movimento* lutando para nos juntarmos aos grupos igualmente móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não por muito tempo [...] No admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam. (BAUMAN, 2005, p. 32-33)

Em outras palavras, o tempo em que vivemos exige que o movimento de nossas vidas não cesse jamais e que temos de nos adaptar à velocidade, à rapidez dos momentos e abrir espaço para a sempre negociação com o mutável. Não permanecemos instáveis, inflexíveis a ponto de nossas identidades ficarem também inalteráveis, haja vista estarmos inseridos num cenário que exige o contato social, a relação dialógica entre os seres. Buscamos então, a sempre relação com o que é exterior a nós e esse exterior está coberto de fatores que influenciam nas nossas construções identitárias, fazendo aflorar o até então desconhecido ou não revelado em nosso interior. Vale ressaltar, que por vezes é necessário que se mostrem visíveis os avessos que há em nós, seja através dos discursos ou dos silêncios, para que se compreenda o que forma o nosso perfil identitário durante um determinado espaço de tempo.

Diante desta percepção, voltamos ao *corpus* de nossa pesquisa, ressaltando que é dado ao leitor de *A Paixão Segundo G.H.* o exercício de entender a(s) identidade(s) da personagem em estudo, por meio do discurso dela própria. É pela escrita enquanto narradora-personagem que G.H. vai tentando mostrar em seu interior os reversos que necessitam de uma (re)descoberta, avessos que precisam aparecer para ela e para que o leitor a compreenda. Apesar de não entender o seu próprio mistério, a protagonista narra e assume os seus desdobramentos identitários. Sobre esse lado avesso, G.H. diz:

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

E vivendo o meu “mal”, eu vivia o lado avesso daquilo que nem sequer eu conseguiria querer ou tentar. Assim como quem segue à risca e com amor uma vida de “devassidão”, e pelo menos tem o oposto do que não conhece nem pode nem quer: uma vida de freira. (LISPECTOR, 1998, p. 31-32)

A análise que fazemos dessa fala da personagem é conduzida pelo entendimento de que G.H. não vive com/em uma identidade, mas em várias que constituem o seu lado oposto, adverso. Quando ela diz que a imagem dela mesma “entre aspas” a satisfazia, ela já reconhece, por meio dessa expressão, o avesso que existe em seu interior, porém este é um avesso que ela ora deseja revelar, ora deseja ignorar, e faz isso por não querer aceitar o outro lado que existe em sua formação humana e que se associaria a esse inseto que a enoja por alguns momentos. Vemos ainda pelo trecho citado que G.H. não sabe qual dos lados a faz sentir-se bem. Ela sabe apenas o que não a constitui, uma identidade unificada.

Por isso, G.H. vive a fazer questionamentos constantes sobre o que por hora a constitui, tentando desconhecer propositalmente o que lhe é particular. Entretanto, não lhe é possível ignorar por muito tempo, uma vez que até mesmo o não querer revelar-se, o não querer mostrar quem ela é, aflora na produção do seu discurso e nos permite, enquanto leitores, entender como se constitui o seu perfil identitário. Para a personagem, o lado que compunha o seu “não ser” era o que mais lhe agradava, porém é sobre o outro lado, “o do ser” que ela se debruça e levanta questionamentos a respeito de si e do seu mundo.

Ainda sobre isso, vejamos o trecho em que G.H. reconhece a importância da barata e sua relação com o animal ao entrar em contato com o líquido insípido:

Por um instante, então, senti uma espécie de abalada felicidade por todo o corpo, um horrível mal-estar feliz e que as pernas me pareciam sumir, como sempre em que eram tocadas as raízes de minha identidade desconhecida. (LISPECTOR, 1998, p. 86)

É na barata que G.H. conhecerá o seu avesso que, embora não quisesse possuir, estava vinculado a ele. Ao observarmos o trecho final dessa citação vemos que é através do contato com o inseto que a narradora-personagem percebe que possui uma identidade desconhecida, e que é lá o lugar onde acontece o (re)conhecimento de suas raízes. É a partir da relação de proximidade com a barata que G.H. se sente feliz em meio aos devaneios e momentos de repulsão e acolhimento de si mesma. O jogo de expressões opostas semanticamente presentes no trecho acima, “espécie de abalada felicidade” e “horrível mal-estar feliz” nos conduz a entender que a protagonista passa por um processo de dúvida quanto aos acontecimentos ocorridos consigo, pois ela não sabe explicar o que se passa realmente em seu interior.

Ressaltamos aqui que estudar o discurso é tarefa difícil quando se tem em mente o termo como algo fechado em si mesmo, estanque, uma vez que este, assim como os sujeitos e suas identidades, também se caracteriza como materialidade mutável e heterogênea. Como vemos, é o discurso de G.H. quem conduzirá a narrativa oferecendo a nós, leitores, as possibilidades de construção do(s) sentido(s) do texto. No *corpus* que escolhemos para análise, as construções discursivas da narradora-personagem nos conduzem a interpretar a palavra além do que ela aparenta querer dizer, levando-se em conta os sentidos e os efeitos produzidos por elas.

Um fato destacado por nós que elucida o que dizemos acima, refere-se ao próprio nome da protagonista. O que poderiam significar as iniciais G.H.? Existiria alguma semelhança entre a palavra representada e a coisa? Tais indagações nos permitem a construção do(s) sentido(s) ao não vermos na narrativa definição alguma, além da representação do nome da personagem, para as iniciais. Livres para a construção do(s) sentido(s), percebemos a semelhança das letras com a protagonista no que se refere à sua incompletude, fragmentação, indefinição.

Como ela é uma personagem indefinida, especificar o seu nome seria uma das inúmeras possibilidades de afirmar-se e isso não era o seu desejo. Desse modo, o nome também vem em uma espécie de indefinição que lhe permite não revelar sua identificação pessoal. Ademais, representa a sua fragmentação e cabe a nós, leitores e participantes da narrativa, avaliarmos o que está imerso na escritura das iniciais. Além desta inferência, outras surgem na construção narrativa, porém só serão ressaltadas por nós nos capítulos seguintes deste trabalho, quando faremos uma análise sobre algumas das linhas de fuga em que o romance nos permite adentrar.

De acordo com Eni Orlandi (2003, p. 30): “Os dizeres não são, [...] apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios [...]”. Assim, todo e qualquer discurso tem em si intencionalidades que ora se mostram explícitas, ora implícitas. No *corpus* aqui estudado, tais intenções aparecem explicitamente marcadas, quando G.H. faz uso da palavra para apresentar a fragmentação de que se constitui sua identidade. Ela aparenta dizer tudo que quer, mas mostra um controle do seu discurso para não cometer o erro de se definir enquanto pessoa.

A título de ilustração sobre o que dizemos acima, aludimos à fala da personagem quando ela afirma: “Enquanto eu escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. (LISPECTOR, 1998, p.18). Nessa passagem, a protagonista do

romance mostra o controle que tem do seu discurso num apelo ao outro. Ela dá a responsabilidade do seu dizer a uma “terceira perna”, pois segundo ela, se assim não o fizesse não teria condições de levar adiante a escrita de sua trajetória. É o outro que ela não consegue “inventar o rosto e a boca” quem lhe dá segurança para continuar. Dessa maneira, ela disciplina o que vai dizer, buscando auxílio na presença de um interlocutor imaginário.

Fazendo uma relação dos nossos apontamentos com a teoria de Michel Foucault sobre a elaboração dos discursos, sabemos que toda palavra é dotada de poder, ou seja, que todo e qualquer discurso carrega em si marcas de intencionalidades, interdições que os atingem a fim de chegar a um sentido. Nas palavras do teórico: “o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo se cuida de sua aparição; que lhe for preparado um lugar que o honra mas o desarma; e que, se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que ele lhe advém.” (FOUCAULT, 2008, p. 7). Dito de outro modo, para o teórico supracitado, os dizeres são dotados de poder e somos a todo momento condicionados a controlar os nossos textos, uma vez que não se pode dizer tudo em qualquer hora e lugar, pois a produção discursiva, seja ela oral ou escrita, obedece a parâmetros que determinam o “quê” e o “como” dizer em determinada situação comunicativa. Além disso, cada ato discursivo deixa marcas que produzem efeito(s) de sentido(s) no momento em que o discurso é produzido e nos mais diversificados contextos, o que contribui para a formação de identidades instáveis. Levando essa discussão para o âmbito literário, Rildo Cosson (2009, p. 17) advoga que

a literatura é uma experiência a ser realizada. É mais que um conhecimento a ser reelaborado, ela é a incorporação do outro em mim sem renúncia da minha própria identidade. [...] A experiência literária não só nos permite saber da vida por meio da experiência do outro, como também vivenciar essa experiência. Ou seja, a ficção, feita palavra na narrativa e a palavra feita matéria na poesia são processos formativos tanto da linguagem quanto do leitor e do escritor. Uma e outra permitem que se diga o que não sabemos expressar e nos falam de maneira mais precisa o que queremos dizer ao mundo, assim como nos dizer a nós mesmos.

Relacionando estes aspectos às construções discursivas de G.H. vemos que estas são, pois, originadas obedecendo a uma série de limites que são condicionados pela presença do outro. Portanto, o dizer da personagem e seu perfil identitário não se fazem isolados, como visamos demonstrar ao longo da nossa fala, mas sim pela interpelação do outro, fazendo transparecer em seu discurso as marcas de heterogeneidade.

Diante dessa afirmativa, vemos que, por meio do discurso, passível de investigação, é possível compreender a heterogeneidade de que se constituem os sujeitos e a própria língua.

Contudo, é necessário um contato profundo, uma análise minuciosa de cada detalhe do texto. Em *A Paixão Segundo G.H.*, os detalhes oferecidos nos permitem entender que o discurso vai além do que a personagem põe em suas palavras. Ela desenrola a narrativa de modo a possibilitar essa percepção da heterogeneidade tanto na construção identitária da personagem quanto na própria ordem e organização textual.

Retomando uma fala da personagem, citada anteriormente por nós, em que faz o uso dos recursos gráficos da língua, chegamos à percepção de que a utilização da expressão dita por ela, “entre aspas”, causa o efeito de sentido de que a imagem da protagonista é uma imagem “entre aspas” porque não se revela como a verdadeira e única. Ora G.H. se apresenta como o homem, como a barata, ora como o próprio Deus, o que nos possibilita saber que ela não possui um retrato único. Todos esses retratos constituem o que chamamos de lado avesso de G.H., contudo ressaltamos que o lado oposto mais surpreendente na narrativa é a semelhança existente entre a personagem e a barata. A protagonista afirma que o líquido expelido pelo inseto é parte do seu corpo e o seu reverso é composto principalmente pelo animal quando ela diz: “O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado.” (LISPECTOR, 1998, p.77).

Com esse reconhecimento de que G.H. e a barata são parte de uma mesma matéria, a narradora-personagem discorre que não mais pode existir nojo entre ela e o inseto, uma vez que não existe diferença entre ambas. Para G.H., ela é corpo integrante da barata assim como a barata é dela. O líquido que o inseto expõe e que o compõe, é o que por muito tempo G.H. ignorou em sua formação humana, mas que agora não pode mais esconder e aceita-a como parte complementar de sua identidade. A exemplo dessa aceitação citamos o trecho:

Eu, corpo neutro de barata, eu como uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim — eu sou a barata, sou a minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede — sou cada pedaço infernal de mim [...] (LISPECTOR, 1998, p.65)

Nesse trecho, a narradora personagem passa então a aceitar sua formação humana afirmando, em seu próprio discurso, que o corpo, a sua constituição, está intimamente ligada à barata. G.H., em alguns momentos, entra em seu estado consciente para mostrar que agora não pode mais calar em relação à sua formação, para mostrar que não há unicidade em seu “ser”. O espaço e o estado movente no qual G.H. se encontra, não mais permitem que ela cale-se. Ela, passa, então, a ver sua identidade figurada no corpo, na matéria que antes lhe

causara nojo, e atenta para uma (re) construção de si mesma se movendo por meio de uma perda que a faz ser outra.

3 O DIÁLOGO DE ALTERIDADES EM A *PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

Todo e qualquer discurso é permeado pela presença de outros, estes, por sua vez, se constituem a partir de dizeres também alheios que se tornam nossos no ato da enunciação e conseqüentemente revelam muito sobre nossas identidades. Na obra aqui em análise, é importante ressaltar que o estudo da identidade e do discurso está vinculado à alteridade, uma vez que se torna possível conectar os fios temáticos de produção da autora Clarice Lispector com outros romances e contos. Desse modo, é possível ver as identidade(s) que se (re)constroem nas personagens, bem como as evocações, implícitas e explícitas, a outros discursos que são tanto da própria escritora, quanto de outros autores ou textos.

Em obras de Lispector, o diálogo das alteridades se constrói de forma bastante perceptível desde as primeiras publicações da autora. Helena (2006, p. 40) em seu texto intitulado *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*, resalta que:

Lispector sempre pareceu estar escrevendo mais de um livro a um só tempo. Lidos em conjunto, seus textos sugerem ao leitor caminhos que se multiplicam, espalhando-se de modo nômade; por vezes, encontram-se, em diferentes textos seus, os mesmos fragmentos, repetidos com maior ou menor ajuste e variação.

Dessa maneira, observamos que na maioria de seus textos a escritora parte de uma aproximação de escrita que é marca característica de outros textos dela mesma. Os trabalhos pioneiros, como enunciamos no primeiro capítulo desta dissertação, trazem a escrita que fogia dos modelos tradicionais, dentre outros fatores, por revelarem questões de denúncia social da época, fazendo, desse modo, com que se chegasse a uma amostra inovadora, ou pouco explorada de fazer literatura. Há, em outras palavras, o extrapolar das formas relacionadas ao conteúdo, em que a escrita passa por uma reinvenção de linguagem, tornando-se capaz de exceder também os limites do(s) sentido(s).

Nesta perspectiva, a construção da narrativa clariceana, por assumir as fissuras em meio a não-linearidade linguístico-discursiva, permite-nos entender as formas de alteridade que se manifestam na escritura da obra aqui em análise. Vemos que o processo escritural da narrativa de Lispector acontece por meio de relações dialógicas que se concretizam por meio das alteridades evocadas, a fim de enriquecer o discurso da narradora-personagem. Estas

vozes de alteridade, por sua vez, se comunicam e estabelecem a conexão entre autor(es), texto(s) e leitor(es), personagens, de forma a dar à narrativa uma construção que contém riscos de interpretação.

Nesse entendimento, enfatizamos que embora *A Paixão Segundo G.H.* seja caracterizado por alguns estudiosos como monólogo, entendemos que ela se constitui de uma forma dialógica, uma vez que os discursos produzidos em seu interior chamam vozes para se fazerem presentes na elaboração da narrativa. Vale ressaltar que esse tipo de representação literária, polifônica, dá à personagem liberdade para que ela se construa no texto, este, por sua vez, passará de um monologismo a um dialogismo. Brait (2010, p. 193) nos diz que:

Para a representação literária, a passagem do monologismo para o dialogismo, que tem na polifonia sua forma suprema, equivale à libertação do indivíduo, que de escravo mudo da consciência do autor se torna sujeito de sua própria consciência.

Em outras palavras, o processo dialógico no texto literário dá ao personagem autonomia para que ele arquitete e se manifeste produzindo seu discurso, ao passo que possa revelar o(s) outro(s) que existe(m) em sua formação identitária, o(s) outro(s) que compõe(m) o processo de organização textual. Benedito Nunes (1995, p.78) destaca que em *A P.S.G.H.*, “a personagem que chega à visão silenciosa onde o monólogo interior se esgota, inventa, para garantir a possibilidade da narrativa, a presença de um interlocutor imaginário, de quem finge segurar as mãos.” Desse modo, a construção da narrativa acontece de forma dialógica, uma vez que o diálogo acontece, seja da narradora consigo mesma, com o interlocutor imaginário ou com as personagens, seja da narrativa com outros textos.

Sob essa mesma perspectiva dialógica, de participação e interpretação plural, Aguiar e Silva (1969, p.31) aludem que

a linguagem literária, é plurissignificativa, porque nela o signo linguístico é portador de múltiplas dimensões semânticas, tende para uma multivalência significativa, fugindo ao significado unívoco que é próprio das linguagens monossignificativas.

Em consonância com este pressuposto, Kleiman (2004, p. 9) nos diz que no processo de leitura “[...] As palavras não estão presas ao seu significado cotidiano, mas libertas da cadeia verbal da qual fazem parte cotidianamente[...]”. Partindo dessas concepções sobre a linguagem e as palavras, entendemos que propor uma interpretação única para determinado

enunciado seria uma tentativa incoerente, visto que o texto, seja ele literário ou não, proporcionará sempre significações possíveis desconsiderando a afirmação da existência de um significado único e linearmente organizado.

Evocando o discurso da obra que analisamos neste trabalho, ressaltamos que nela os sentidos vão se construindo com base nas vozes que se mostram na palavra dita e não-dita pela narradora-personagem, bem como nas marcações e não-marcações linguístico-discursivas, onde, portanto, surge a alteridade. Os discursos produzidos por G.H. nos fornecem o contato com a alteridade, desde figuras como Janair e a barata, até o interlocutor imaginário. Ela clama, no desenrolar da narrativa, para que o outro governe o seu discurso, e evoca diferentes passagens que dão à obra em análise um caráter plurissignificativo, o qual só se constrói a partir das relações alteritárias existentes e perceptíveis na progressão textual. Ademais, a obra acontece numa circularidade em que as significações não se iniciam em um ponto e finalizam em outro, mas circundam semelhante a um rizoma, como veremos no capítulo seguinte.

Ressaltamos que o discurso de G.H. se constitui de forma alteritária, uma vez que ela necessita de uma escritura dialógica para que possa representar seu ensaio epifânico. A maneira como a narradora conduz sua voz nos condiciona a entendê-la como uma personagem que não consegue sozinha dar acabamento estético ao texto, nem relatar os fatos ocorridos consigo mesma. Ela necessita de uma voz alteritária, tanto para continuar o seu relato de experiência, quanto para ancorar seus discursos, a fim de enriquecê-los e proporcionar interpretações diferenciadas.

Desse modo, dizemos ainda que o confronto entre o “eu” e o “outro” em *A Paixão Segundo G.H.* é, portanto, uma constante, e permite que a narradora-personagem se relacione dinamicamente em oposições e identificações sincrônicas com as demais personagens, uma vez que os outros, que contém “diferenças” e “semelhanças” em relação à protagonista, são condições para que ela exista. São esses outros com quem ela mantém uma conversação dialógica que a constituem, que forma(m) a(s) sua(s) identidade(s).

Para Silva (2007, p. 28), a experiência com a(s) identidade(s) se estabelece a partir das diferenças existentes entre um e outro, porém, não poderão ser fixas, estáveis, assim como os sentidos não o são. Com G.H. é revelado o reconhecimento desta(s) identidade(s) constituída(s) na diferença das demais personagens em relação a ela, nos avessos que estavam escondidos em si mesma, mas que são característicos do outro. Ela redimensiona em seus discursos à retomada de si própria, por meio das formas de alteridade que se mostram implícita e explicitamente marcadas na progressão textual.

Nessa perspectiva, vemos que, a dinâmica das relações entre as personagens governa o nosso entendimento a crer em uma força de repulsão, que no plano discursivo, se percebe entre a narradora-personagem e os demais componentes da narrativa, de forma clara e enigmática ao mesmo tempo. Com nitidez, G.H. faz referência às demais personagens, através de sua fala, mostrando que aquilo que a diferencia do outro é, na verdade, o que a aproxima de si mesma. O trecho que segue exemplifica os pressupostos, até aqui defendidos, de que a identidade da narradora-personagem se constrói em seu próprio discurso, bem como pela alteridade e pelas diferenças que ela encontra entre si e o outro. Vejamos:

Olhei-a, à barata: eu a odiava tanto que passava para o seu lado, solidária com ela, pois não suportaria ficar sozinha com minha agressão. E de repente gemi alto, dessa vez ouvi meu gemido. É que como um pus subia à minha tona a minha mais verdadeira consistência – e eu sentia com susto e nojo que “eu ser” vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana. (LISPECTOR, 1998, p. 58).

Ela, a protagonista da narrativa, entra em uma dinâmica em que as oposições entre si e o inseto se identificam. O não se sentir humana marca uma diferença que instaura a premissa de outras tantas distinções entre um ser humano e um inseto; entre o humano e o outro. De início, ambas se relacionam em dois polos adversos, em que G.H. é um ser humano, mulher limpa, escultora, inteligente, enquanto que a barata recolhe-se ao cenário dos insetos nojentos e que aparentemente se resume a nada, além de um animal asqueroso. Porém, é neste âmago das oposições entre ambas as figuras, que germinam as fronteiras que as unem. Para G.H., é notória a diferença física entre as duas, contudo, cada uma delas é condição para que a outra exista. Nas palavras de Nunes (1995, p. 66) G.H. e a barata fazem parte de um mesmo universo. Observemos:

[...] a personagem que retorna ao mundo, é e não é a mesma que fora quando dele foi apartada. Sua experiência negativa terá sido um processo de transformação interior, consumada, como o dos ascetas, no segredo da consciência solitária, entre um momento de ruptura e um momento de retorno.

Após o instante que G.H. prova a massa esbranquiçada da barata, nota-se que ela já não é a mesma “organizada” de antes, pois projeta-se em sua formação reflexos do inseto que

ela esmagara no quarto. A protagonista perdera o que até então ela acreditara ser sua identidade e adentra por outros mundos, outras vivências.

Assistimos ainda, ao longo da narrativa, revelações que mostram que as relações com a alteridade são infinitas, baseadas em diferenças, como dizemos acima. Contudo, são também semelhantes, uma vez que o *si* e o *outro* não poderiam ser considerados duas unidades perfeitas e distintas. Landowski (2012, p.32) nos diz que: “[...] em direito, todo indivíduo é Sujeito inteiro, igual ao outro, seu semelhante, qualquer que seja ele [...]”. Em outras palavras, o que vemos é que os sujeitos na construção de suas identidades encaram relações de alteridade, as quais mostram que entre os sujeitos não existem apenas diferenças, mas semelhanças entre o *um* e o *outro*, e que estas não podem ser negadas nem tampouco escondidas. Em *A Paixão Segundo G.H.*, a protagonista também assume que existe essa semelhança entre ela e o outro revelado em si, nas figuras de Janair, da barata, no desenho feito com carvão na parede do quarto, no interlocutor imaginário, na sua escritura e no silêncio.

Landowski (2012, p. 26) reflete ainda sobre a infinita construção do outro. Para ele, a admissão da representação do outro deve ser reconhecida em uma continuidade em que as formas de alteridade, assim como as identidades se reconstróem constantemente. Nessa linha de pensamento, dizemos que o outro que constitui as identidades de G.H, assim como elas, não são finitas, mas estão a reconstruir-se a todo tempo, uma vez que não se entende a construção de *um* sem haver relação com o *outro*, pois as relações alteritárias existem e o sujeito nunca será ele mesmo, mas torna-se outro, quando aceitar a mudança que lhe for conferida.

Continuando nossas análises, observamos que ao narrar sua trajetória de vida, G.H., após a experiência com a barata, altera o seu olhar sobre o mundo e nega-se em relação a outras personagens que aparecem na narrativa, porém toma consciência de que existe em si mesma, formas alteritárias que se manifestam nitidamente, a partir destas outras personagens e de elementos ligados a elas. São vários os instantes em que a protagonista se encontra refletida no outro: na foto do porta retrato, no desenho na parede do quarto de Janair, na própria Janair, no interlocutor a quem ela pede a mão. Porém, o momento determinante é na luta contra a barata que a faz sentir-se outra(s).

Para ampliar nossa análise, destacamos uma das primeiras marcas de alteridade presentes na narrativa, o avesso de G.H., que é transparecido em Janair. Ao tentar conhecer o mundo da empregada, a escultora vê nas paredes do quarto desenhos, imagens pintadas a carvão, que a incomodam. São imagens que entram em contraste com sua experiência

enquanto escultora, artista. Ao ver essas imagens, G.H. afirma sentir-se constrangida por entender que aqueles desenhos seriam os reflexos de uma G.H. que ela não conhecia e que aqueles desenhos ficaram imóveis, assim como ela ficara ao abrir a porta do quarto: “É que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto [...] (LISPECTOR, 1998, p. 39-40). Ainda ao entrar no quarto, G.H. se espanta com a arrumação e lembranças de seu relacionamento com Janair e vê-se refletida na figura da empregada pelas revelações que o desenho lhe transmite. A narradora-personagem passa por um processo de (des)identificação com a mulher e atravessa momentos de reflexão sobre si, sobre sua existência no mundo. Vemos assim que a todo momento a experiência de alteridade se revela nos trechos do romance. Para ilustrar estes fatos citamos o recorte abaixo:

Os traços — descobri sem prazer — eram traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível — arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível [...]

E fatalmente, assim como ela era. Assim deveria ter me visto? abstraindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que não era essencial, e também de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na parede lembrava-me alguém que era eu mesma. Coagida com a presença que Janair deixara de si mesma num quarto de minha casa eu percebia que as três figuras angulares de zumbis haviam de fato retardado minha entrada como se o quarto ainda tivesse ocupado. (LISPECTOR, 1998, p. 41)

Vemos no trecho citado que G.H. enxerga a primeira manifestação de alteridade que a constitui, em Janair. A empregada, de cujo rosto a protagonista do romance não lembra nitidamente, surge como o primeiro contato com o outro após sua tomada de consciência ao entrar no quarto. Ao lembrar a vaga imagem da empregada, G.H., ao passo em que se aproxima, também se afasta do eu que a constitui, desenvolvendo uma visão de sujeito outro existente em si. Além disso, as representações que a protagonista faz de Janair estão no plano do simbólico, uma vez que ela passa a fazer reflexões na tentativa de sair de si e desvendar os mistérios que constroem a personalidade de Janair. Sua busca pelo outro acontece com a finalidade de compreender-se enquanto ser identitário e é, portanto, através do contato com esse olhar exotópico que acontece a compreensão aproximada de si mesma.

A lembrança de Janair obriga a narradora-personagem a fazer uma análise em sua própria vida, pois antes mesmo de sair da casa, a empregada já incomodara muito a G.H.. No discurso verbalizado, percebe-se que a protagonista sente sua casa invadida por uma

intrusa que agora usufruía do ambiente doméstico mais que ela própria. A sua casa não mais lhe pertencia, pois a empregada a constrangia, de tal modo, que a fazia ter ódio.

O trecho que segue exemplifica o ódio sentido por G.H.:

Mas seu nome – é claro, é claro, lembrei-me finalmente: Janair. E olhando o desenho hierático, de repente me ocorria que Janair me odiara. Eu olhava as figuras de homem e de mulher que mantinham expostas e abertas as palmas das mãos vigorosas, e que ali pareciam ter sido deixadas por Janair como mensagem bruta para quando eu abrisse a porta [...]

Percebi, pois que estava irritada. O quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse agora permanecido som do rascar do carvão seco na cal seca [...]

Perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado – ou se fora eu, que sem sequer a ter olhado, a odiara. Assim como agora estava descobrindo com irritação que o quarto não me irritava apenas, eu o detestava, àquele cubículo que só tinha superfícies: suas entranhas haviam esturricado. Eu olhava com repulsa e desalento. (LISPECTOR, 1998, p.40- 42)

No desenho, finalmente, patroa e empregada se enfrentam pela primeira vez. Esse primeiro momento faz G.H sentir um ódio que a transforma em uma outra, porém, é esse mesmo ódio que a faz amar a Janair. Em várias passagens de seu discurso a narradora-personagem utiliza expressões para se referir a doméstica como “aquela empregada”, termos estes que trazem um sentido pejorativo diante dos fatos narrados. A empregada irrita G.H. pelo fato de usufruir de sua visão do outro lado da janela do quarto e, simplesmente, por ter um quarto que relembra coisas e sentimentos dos pobres.

Apesar de não existir nenhum registro de diálogo entre as duas, há um fato interessante que pode conduzir o entendimento da comunicação entre elas. Referimo-nos aqui, ao retrato desenhado na parede do quarto pela doméstica, através do qual se faz um prenúncio do momento epifânico que irá acontecer logo depois da ingestão do líquido da barata. As figuras representadas traduzem o modo como Janair direcionava o olhar para G.H. e esta passa a entender que o espaço que as separa é tão mínimo quanto o espaço das letras G e H na disposição gráfica do alfabeto. Com essas imagens, finalmente G.H. percebe que através do outro, seja esse a barata ou Janair, sua vida está desorganizada, permeada por uma “completude” que lhe causa infelicidades. Este fato a condiciona a buscar novas significações para sua existência, o que só será possível evocando alteridades.

Por fim, ressaltamos que G.H, ao pedir a mão ao outro a quem ela evoca, pode o estar fazendo não por solidão, mas por acreditar que somente o outro pode dar sentido, acabamento estético ao que ela escreve, ou a “completude” que ela almeja. Outras formas de

alteridade como silêncio, a evocação a escritura e ao leitor serão destacadas nos tópicos seguintes deste capítulo.

3.1 O refúgio pela autoescrita

Após o momento epifânico e a retomada de consciência, G.H. deseja dar forma a experiência vivenciada e busca isto em meio ao processo escritural. Para isso, a protagonista assume a posição de escritora para relatar os fatos acontecidos consigo mesma, estruturando o seu discurso com características de alteridade. Como já destacado no tópico acima, é no outro que ela localiza um refúgio para encontrar-se em si mesma.

Para iniciar seus relatos, a narradora-personagem elabora um discurso que, para ela, será difícil de conduzir, tornando-se autora-personagem. É ela mesma, a G.H. escultora, autora, narradora e personagem quem construirá a narrativa até o final, porém ousa por não redigir seus discursos sozinha. Por ser constituída de várias G.H.s já entendemos que ela não é construída de identidade única, imutável.

Ao observarmos os relatos do dia anterior em que ingeriu o líquido da barata, a escultora toma a posição de autora-personagem e dá a forma narrativa poética ao seu discurso, oferecendo a ele um caráter alteritário. Por diversos momentos, G.H. revela trechos que tratam da dificuldade de escrita de sua própria estória, bem como assume a necessidade de linguagem que o homem possui. Para ela, o ser humano é um indivíduo dependente de linguagem, ao mesmo tempo em que é subordinado a ela, pois, ao passo em que precisa deste instrumento, deve ter cuidado em ir além dos limites que a palavra oferece.

Se levarmos em conta os pressupostos defendidos por Bakhtin sobre a palavra, vemos que não existe neutralidade nelas, pelo contrário, elas podem assumir funcionalidades e significações diversas a depender do contexto inserido. Brait (2010, p. 179) alude que:

A neutralidade da palavra, por sua vez, se estabelece no sentido de que a palavra é “neutra em relação a qualquer função ideológica”, ou seja, pode assumir qualquer função ideológica, dependendo da maneira em que aparece num enunciado concreto. Além disso, pode ser entendida como um “signo neutro”, não no sentido de que não tenha “carga ideológica”, mas no sentido de que, como signo, como conjunto de virtualidades disponíveis na língua, recebe carga significativa a cada momento de seu uso.

A pretensa interpretação nos leva ao entendimento de que pode ser por esta concepção de palavra que G.H. busca alguém que se responsabilize pelo ato da narração. A personagem segue tentando dar forma aos fatos vivenciados e cria uma narrativa repleta de formas paradoxais, de figuras de linguagem que a fazem “reviver” os acontecimentos. Esse “reviver” é o que proporcionará a produção de sentido(s) diferenciado(s) para os fatos ocorridos.

Evocando o trecho da obra, a título de análise dos nossos ditos acima, vejamos o que diz a narradora-personagem:

Dá-me a tua mão, não me abandones, juro que também eu não queria: eu também vivia bem, eu era uma mulher de quem se poderia dizer “vida e amores de G.H.”. Não posso pôr em palavras qual era o sistema, mas eu vivia num sistema. Era como se eu me organizasse dentro do fato de ter dor de estômago porque, se eu não a tivesse mais, também perderia a maravilhosa esperança de me livrar um dia da dor de estômago.
[...] Agora aquilo que me apela e me chama é o neutro. Não tenho palavras para exprimir, e falo então em neutro. Tenho apenas esse êxtase, que também não é mais o que chamávamos de êxtase pois não é culminância. Mas esse êxtase sem culminância exprime o neutro de que falo.
(LISPECTOR, 1998, p. 160-161)

Aqui percebemos que a narradora está buscando a voz alteritária para assumir os seus dizeres. Ela teme, mas busca a não neutralidade das palavras e, por assim ser, chama outra voz para que esta assuma os efeitos de sentido que os dizeres possam causar, pois para ela seria muito arriscado adentrar pela palavra e pelos seus significados. É nítida a busca pela neutralidade quando ela afirma não ter palavras para exprimir o que deseja.

Vale ressaltar que as marcas de uma escritura alteritária já se iniciam na apresentação do livro quando a própria Clarice Lispector pede aos leitores que apenas leiam o livro aqueles que já tiverem uma alma formada. “Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.” (LISPECTOR, 1998, p. 8) Aqui, Clarice, a escritora, assume sua forma autoral para fazer uma advertência aos possíveis leitores sobre o conteúdo que encontrará adiante, além de mostrar que ele não é um livro qualquer, mas é aquele que exige do leitor uma participação não comum, que não é fácil. É possível ainda, o entendimento de que a experiência vivenciada por G.H. exigirá, pois, leitores capazes de compreender o que está além dos limites da palavra. Essa busca de participação também do leitor se concretiza com uma das formas de alteridade presentes na obra, que será tratada no tópico seguinte.

A fim de representar os acontecimentos que a desestruturam, G.H. conduz seu discurso fazendo a representação de uma autora-personagem que busca refúgio na autoescrita, porém, existe em seu interior uma dificuldade em direcionar essa autoescrita, mas que não é suficiente para fazê-la desistir. Ela adentra no processo de construção textual implorando coragem e clamando por alguém que lhe ofereça a mão, que se responsabilize pelo ato de dizer.

Ao analisarmos o trecho seguinte vemos revelada a necessidade que G.H. tem de um outro que lhe assegure um olhar excedente acerca do relato, como evidenciamos abaixo:

[...] Então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma.

Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém. (LISPECTOR, 1998, p. 15)

Testemunhamos, de acordo com essa passagem que G.H. utiliza-se de artifícios em sua linguagem que geram questionamentos sobre o ato de escrever. A narradora-personagem arquiteta então, a possibilidade de encontrar uma maneira de dizer aquilo que não é dizível ou de grande dificuldade para se dizer sobre o que constitui o seu eu. Contudo, isso só será possível se a representação da experiência for apresentada por alguém e para alguém que a ajudará na harmonização dos riscos de interpretação. G.H. pede a mão inicialmente a um interlocutor imaginário. É para esse alguém que ela irá escrever. Vejamos:

Mas receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a “fazer” um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema. Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém? Assim como uma criança pensa para o nada. E correr o risco de ser esmagada pelo acaso. (LISPECTOR, p. 1998, p.15)

Observamos que a necessidade de um outro “que” construa o texto e “para quem” seja construído é fundamental, pois, para a autora-personagem não há sentido em escrever para o nada, assim como não há sentido escrever sem a ajuda de alguém. Ela necessita de uma escritura dialógica que a auxilie na narração do momento epifânico, e é tão somente o outro que lhe oferece condições de dar acabamento ao texto. Desse modo, narradora e personagem

adentram num diálogo que não as separam, mas as une de modo a ofertar ao texto forma e conteúdo.

O ato de escrever é, para G.H., algo difícil, árduo, que causa riscos na construção do(s) sentido(s), uma vez que a utilização da palavra pode ir além dos limites do dizível, porém a satisfaz e lhe permite a felicidade. É por meio da escrita que serão materializados os fatos ocorridos e conseqüentemente a escultora experimentará de uma formação identitária baseada na alteridade, a qual permitirá reviver uma experiência semelhante a do dia anterior. Ademais, entende-se que, se ela narrará os fatos acontecidos consigo mesma, ela volta a palavra para si, podendo simplificar ou aumentar os acontecimentos, errar o que tem para ser verbalizado. Este fato nos leva a entender a possibilidade de a mulher questionar o mundo que a cerca e a si mesma além de buscar o outro para ancorar o seu discurso.

Nunes (1995, p. 76) destaca que:

Em *A Paixão Segundo G.H.*, a narração caminha, por assim dizer, à contracorrente da experiência narrada. É o *paradoxo egológico* desse romance: a narração que acompanha o processo desapossamento do *eu*, e que tende a anular-se juntamente com este, constitui o ato desse mesmo *eu*, que somente pela narração consegue reconquistar-se. 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 do que um retorno.

Entendemos que a narração de *A Paixão Segundo G.H.* caminha pela desapropriação do eu, que dá a um outro a responsabilidade pelo ato da narrativa, pois se G.H. tomasse a responsabilidade pela construção do texto, que é a trajetória percorrida por ela mesma, revelaria aspectos relevantes de sua identidade e correria riscos ainda maiores de interpretação e revelação do seu eu. Para reforçar o que dizemos acima, citamos o trecho em que ela pede ajuda apenas para o começo da narração:

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão.

Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta. A invenção dela vem de tal ideia de amor como se a mão estivesse realmente ligada a um corpo que, se não vejo, é por incapacidade de amar mais. Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. E como imaginar um rosto se não

sei de que expressão de rosto preciso? Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. (LISPECTOR, 1998, p. 18).

O que ora percebemos é que G.H. tenta a invenção de alguém que, assim com ela, é fragmentada, alguém que se constitui de pedaços. A escultora não deseja uma pessoa que a ajude em toda a narrativa, mas apenas por um instante, até que ela seja capaz de continuar o relato sozinha. No discurso acima citado, vemos que ela tenta seduzir o outro porque tem consciência de que sozinha não será capaz de chegar ao seu objetivo. Além disso, poderá assustar o leitor e perdê-lo. Como dissemos acima, esse outro, é também um ser fragmentado, formado de estilhaços que trazem reflexos da personagem. É importante ressaltar que estes fatos acontecem porque a escultora entra em um estado de consciência que a faz refletir sobre o processo de escritura. Este, por sua vez, não se faz de modo aleatório, mas possui um trabalho com o uso da palavra, com a linguagem que pode causar estranhamento em quem ler.

Outro fato interessante destacado se refere à não linearidade, a fragmentação da linguagem com que G.H. irá produzir seu discurso. No processo de autoescrita, ela afirma que tem medo de escrever por, em meio ao inesperado, correr o risco de cair em armadilhas da linguagem, e ter que voltar para acrescentar algo que se tem a dizer. Ao criar o responsável pela narrativa ela não precisará assumir essa volta, já que ele o fará. Observemos o trecho que segue:

[...] não, não quero ainda 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 [...] (LISPECTOR, 1998, p. 19-20)

Ao longo da narrativa G.H. diz que para não esquecer do fato inédito que lhe acontecera, ela só tem uma tarefa a realizar que é relatar os fatos através da escrita. Nessa perspectiva, vemos que é a utilização da palavra que lhe permitirá (re)viver a sensação do dia anterior e de compreensão de si mesma e do que viveu. Através da escrita de si mesma G.H. adentra em uma linguagem apelativa, de súplica, para narrar os fatos a um personagem oculto – a quem ela pede ajuda. Nessa perspectiva, G.H. faz a retomada de si por meio de seu discurso, desvencilha-se, muda de casca, assim como a barata se desnuda até a sua máxima essência.

3.2 A evocação ao leitor

A Paixão Segundo G.H. é uma obra que se revela ao leitor paulatinamente. Desde a marca autoral deixada por Clarice Lispector no início do livro, percebe-se que a leitura conduzirá o leitor, interlocutor imaginário, a participar da construção da narrativa textual de forma ativa. Supomos que ao destacar “leitores de alma formada” Clarice poderia estar pedindo que leitores de uma maturidade desenvolvida fosse capaz de superar as dificuldades que por ventura surgissem na narrativa. Desse modo, o leitor se tornaria um participante da construção textual, já que os textos dela são ocupados por enigmas, labirintos que trazem um universo encantado e sugerem possibilidade de leituras e participações de elementos exteriores.

Amaral (2005, p. 25) afirma que em edição crítica Nunes faz ressalvas ao leitor de *A Paixão Segundo G.H.*:

Ambiguamente localizado *entre* o contrato e o pacto, o processo de leitura de *PSGH* tem de ser “devagar”, “gradual”, “penoso”, ensina-nos a nota de que, sem deixar de ser dedicatória, é também sobretudo um modo sedutor mais implacável de advertência, reiterado pela epígrafe do romance: “Uma vida completa talvez seja a que termine em tal pena identificação com o não eu que não resta nenhum eu para morrer.”

Dito de outro modo, entrar em contato com o texto de *A Paixão Segundo G.H.* é um trabalho difícil, pois o que se espera pela dedicatória inicial é que os leitores estejam preparados para chegar até a desorganização interior, semelhante ao que G.H. viveu. O leitor que Clarice parece desejar para a obra seria levado a perder-se para poder reencontrar-se novamente após a leitura do texto.

A narradora-personagem tomando consciência dos riscos que poderá correr ao assumir a narrativa, chama por um outro que é o leitor. Neste sentido, esta imagem de outro emerge no texto como uma voz que também enuncia, que participa da construção narrativa. Ela precisa do outro, pois sem ele, interlocutor imaginário, ela não pode seguir a narrativa sozinha. Vemos assim, que G.H. entrega tudo o que viveu ao leitor para que ele ajude-a a assumir a narrativa de forma alegre. Porém, com medo de assustá-lo ela anuncia que não o deixará sozinho, pois ambos estarão em um mesmo plano de produção do texto, embora, ele (leitor, interlocutor imaginário) seja um ser criado. Oliveira (1985, p.16) nos diz que em *A Paixão*

Segundo G.H. existe um autor que é implícito na narrativa: “O autor implícito assume a persona da narradora, que é também a personagem central.”

Ao longo da narrativa, ela oferece pistas, faz alertas ao leitor, a fim de que ele fique atento a tudo o que se diz para que assim, o(s) sentido(s) seja(m) construído(s). A criação desse leitor é talvez mais uma das formas que a narradora-personagem encontrou para que pudesse relatar os fatos ocorridos consigo mesma, tendo por base a alteridade, além de não revelar sua identificação. Tal criação parece colocar o leitor como um personagem que atua na elaboração do texto e que vê a cena pelo lado de fora, como alguém distante, alguém que não viveu os fatos. G.H. deseja encontrar a melhor maneira para que possa relatar o que viveu, dando ao seu discurso caráter de verdade, o qual só será confiável se levar em consideração o excedente de visão do outro, do leitor, interlocutor imaginário, que é quem dará forma e sentido aos fatos vividos.

No trecho que segue, observamos que G.H. chama por seu interlocutor, colocando-o como atuante na edificação da narrativa:

Por enquanto estou inventando a tua presença, como um dia também não saberei me arriscar a morrer sozinha, morrer é do maior risco, não saberei passar para a morte e pôr o primeiro pé na primeira ausência de mim—também nessa hora última e tão primeira inventarei a tua presença desconhecida e contigo começarei a morrer até poder aprender sozinha a não existir, e então eu te libertarei. Por enquanto eu te prendo, e tua vida desconhecida e quente está sendo a minha única íntima organização, eu que sem a tua mão me sentiria agora solta no tamanho enorme que descobri. No tamanho da verdade? [...]
Desamparada eu te entrego tudo – para que faças disso uma coisa alegre [...]
(LISPECTOR, 1998, p. 18-19)

É o excedente da visão do outro, que é leitor, interlocutor imaginário, que dará o acabamento estético ao discurso de G.H.. Como ele está de fora da situação vivida, terá mais facilidade e mais propriedade para falar aquilo que G.H., na sua posição, não pode ver, nem falar com veracidade, se levarmos em consideração a não neutralidade da palavra. Ele tem uma visão ampla que é diferente da narradora-personagem, ele vê além do que foi explicitamente contado por ela. Ao tomarmos os pressupostos teóricos de Bakhtin citados por Brait (2010, p. 43), observamos que:

[...] O escritor precisa se posicionar axiologicamente frente à própria vida, submetendo-a a uma valoração que transcenda os limites do apenas vivido.

Para isso (para posicionar-se axiologicamente frente à própria vida), o escritor precisa dar a ela um certo acabamento, o que ele só alcançará se distanciar-se dela, se olhá-la de fora, se tornar-se um outro em relação a si mesmo. Em outros termos, ele precisa se auto-objetificar, isto é, precisa olhar-se com um certo excedente de visão e conhecimento.

Melhor dizendo, o escritor precisa ter uma visão exterior a si mesmo que o permitirá olhá-lo de fora. Em *A Paixão Segundo G.H.* é interessante notar que esse olhar excedente só acontecerá, para a narradora-personagem, com a presença do leitor, interlocutor imaginário que irá ajudá-la a construir a sua experiência. A forma intimista e introspectiva com que G.H narra a trajetória percorrida por ela favorece essa participação do leitor no processo de narração, uma vez que essa característica é uma espécie de apelo para que o leitor seja inserido na instabilidade da narrativa. A obra atrai o leitor pela problematização que oferece, fazendo com que ele recrie a experiência que a personagem vivenciou. Ademais, G.H. se apresenta ao leitor de forma fragmentada, de modo que clama pela participação deste para a construção de sua identidade.

O que vemos é que o leitor, ao entrar em contato com a narrativa, passa por um mal-estar que o condiciona a ir de encontro a uma (des)identificação com o outro. A narradora-personagem organiza uma conexão com o leitor, a fim de que a obra aconteça por meios aliterários. Esse leitor imaginário, a quem ela não consegue visualizar, participa da construção textual e vê que G.H. sente dificuldades no processo de criação ao prolongar o início da narrativa. G.H. usa, portanto, a figura de um leitor como uma espécie de cúmplice que a permite narrar os fatos vividos de uma forma que privilegie proximidade e distância ao mesmo tempo.

O trecho que segue exemplifica o prolongamento da narração:

Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em onda. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez. E se estou adiando começar é também porque não tenho guia. O relato de outros viajantes poucos fatos me oferecem a respeito da viagem: todas as informações são terrivelmente incompletas. (LISPECTOR, 1998, p. 20)

Vemos que G.H., por ter medo de ser emudecida pela palavra, assim como a barata fora por ela, por ter dificuldade em narrar os fatos ocorridos, adia o instante inicial do relato da narração na tentativa de dar uma forma elaborada ao seu discurso. Nesses momentos, o texto de *A Paixão Segundo G.H.* nos condiciona ao entendimento de que a protagonista deseja

organizar sua linguagem para que, assim, ela não se perca em sentidos que não lhe convenham ou que fujam da real experiência vivenciada. Ao observarmos o trecho acima, vemos que a incompletude é constante e está em todo lugar. Quando ela afirma: “O relato de outros viajantes poucos fatos me oferecem” (LISPECTOR, 1998, p. 20) entendemos que todos os fatos, para ela, se constituem de uma incompletude que não cessa. Ela deixa que o leitor se estenda pela fragmentação da obra, adentrando entre cenas passadas, presentes e silenciosas

3.3 O silêncio

O silêncio é uma das representações de alteridade presentes em *A P.S.G.H.* A obra, composta por 33 capítulos, ora grita, ora silencia as preocupações da narradora-personagem em relação a sua formação identitária. Como vimos no tópico acima, ao longo da progressão textual do romance em análise, a narradora-personagem se encontra imersa em um conjunto de medos e incertezas, em relação ao ato de narrar sua trajetória. Ela quer contar aquilo que está além da palavra, aquilo que está além do dito, pois segundo ela mesma, sua experiência não pode ser mostrada apenas por um sentido, ou por um olhar, mas por olhares, gestos múltiplos que, embora silenciados, falam.

Dessa forma, o drama da personagem acontece também em forma de silêncio, já que este, muitas vezes, ultrapassa os limites do verbal e expressa aquilo que ele não o diz. Eni Orlandi (2007, p. 23-24) desenvolve a reflexão de que no silêncio também encontramos sentido. Nas palavras da autora:

[...] O silêncio não é mero complemento de linguagem. Ele tem significância própria. E quando digo fundador estamos afirmando esse seu caráter necessário e próprio. Fundador não significa aqui “originário”, nem o lugar do sentido absoluto. Nem tampouco que haveria, no silêncio, um sentido independente, auto-suficiente, preexistente. Significa que o silêncio é garantia do movimento de sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio. O silêncio não é pois, em nossa perspectiva, o tudo da linguagem. Nem o ideal do lugar “outro”, como não é tampouco o abismo dos sentidos. Ele é, sim a possibilidade para o sujeito de trabalhar sua contradição constitutiva, a que o situa na relação de “um” com o “múltiplo”, a quem aceita a reduplicação e o deslocamento que nos deixam ver que todo discurso sempre se remete a outro discurso que lhe dá realidade significativa.

Em outras palavras, muito se diz sob a forma silenciada. Ao analisarmos a categoria silêncio em obras literárias nos deparamos com o surgimento de diferentes significações, as quais surgem a depender dos contextos em que estamos imersos, das representações que fazemos enquanto leitores. É nos discursos silenciosos que percebemos que os significados, estão para além do que eles nos dizem verbalmente. O silêncio é, pois, garantia de movimentação dos sentidos, uma vez que, através dele, podemos recuperar imagens, situações, dizeres outros que já foram enunciados em outros discursos e construir novas interpretações.

Sob essa perspectiva Nunes (1995) destaca que em *A Paixão Segundo G.H.*

a busca do inexpressivo e do neutro acha-se instaurada desde o começo da narrativa, onde principia uma longa e tumultuosa introspecção, durante a qual G.H. sacrifica a sua 'organização humana', despojando-se dos bons e belos sentimentos, dos requintes da experiência interna, das riquezas e galas de uma vida interior singular, profunda e incomum. Ela adere ao grotesco que é o mais estranho, o mais diferente e oposto à *bel âme*. (NUNES, 1995, 72)

Nesse trecho, vemos que, segundo o estudioso supracitado, o drama da linguagem de G.H. é baseado na busca pelo que não se exprime, pela neutralidade que se encontra em cada tentativa de narrar, de contar, de relatar sua trajetória através da palavra. Ademais, acontece com a personagem uma espécie de viagem para o seu lado introspectivo, fazendo-a chegar a uma realidade interna que lhe converte ao silêncio.

Na obra que estudamos aqui, observamos que na busca constante da compreensão de si mesma, G.H. adentra por intervalos silenciosos, que expressam o seu modo de ser e sustentam ou contradizem o que ela diz em seus momentos de verbalização. Nesses instantes em que o silêncio aflora na narrativa, notamos que G.H. se defronta com o indizível, com a dificuldade de dizer o que vivenciou e evoca alteridades discursivas silenciosas. É a partir dessa dificuldade que a narradora-personagem tem de expressar-se que submerge o silêncio.

Para ela, esta categoria surge como um refúgio, o qual advém do fracasso do verbal. O silêncio faz com que narradora-personagem e interlocutor imaginário não apenas relatem os fatos ocorridos, mas que sintam-os como (re)vivenciado naquele instante. Nessa perspectiva, o que não está verbalizado ecoa sons na narrativa que por hora deixam lacunas a ser preenchidas de modo proposital, para que assim o objetivo da narradora-personagem em atingir a essência humana ou a sua identidade seja alcançado. Ela almeja chegar à identidade de si mesma observando e traduzindo a realidade sem disfarçar ou pôr máscaras, porém

refugia-se no seu silêncio interior, para que, naquele sossego momentâneo, sentisse o instante da transcendência que chegara até ela.

Nesse ensejo, G.H. adentra também na introspecção e se entrelaça por uma batalha entre os fatos ocorridos e a linguagem a ser utilizada. Contudo, é na oposição de expressões empregadas em seu vocabulário que são percebidas as cavidades falhas do discurso, as quais só serão preenchidas, neste caso, pela linguagem em forma de silêncio e pela consequente interpretação do leitor. Neste instante em que a verbalização do discurso é suspensa, o leitor tem a oportunidade de participar da tessitura textual, o que parece ser intenção da narradora-personagem.

Ao entrar no quarto, que para ela é um lugar estrangeiro dentro de sua própria casa, G.H se depara com o inseto que a faz silenciar por alguns minutos e ser impulsionada a ir de encontro ao desconhecido. Este encontro a direciona a não saber o que dizer diante do inseto ainda vivo e, por isso, viver o drama de silenciar ora positivamente, ora negativamente a representação de suas fragmentações discursivas e identitárias. Esta permuta entre o positivo e o negativo em relação à aceitação de sua identidade acontece quando ela revela o medo em afirmar-se e adia constantemente o que tem a dizer e silencia. Vejamos o trecho do romance:

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 nada mais me resta a dizer. Estou adiando o meu silêncio. A vida toda adiei o silêncio? mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar. (LISPECTOR 1998, p. 22)

Na tessitura textual acima, G.H. tenta dizer o que, para ela, é indizível e por isso, vive o desafio da contradição entre o dizer e o não-dizer. Nesse ponto, chega-se a um silêncio que vem impregnado de significações e que mesmo quando dito ou verbalizado se encontra, por muitas vezes, silenciado ou vice-versa. Vale dizer, por isso, que a materialidade simbólica existente nos discursos de acordo com Orlandi (2007, p. 14), “alargam a compreensão de nossa relação com as palavras.” É a partir dessa relação que podemos entender o não-um dos sentidos, os efeitos produzidos que existem na/pela linguagem, além de que todo discurso fala com as palavras, silenciados ou não.

As formas de linguagem utilizadas na obra, assim como G.H. se encontram em meio a incompletude e a fragmentação, que só se completará com a interferência do outro. O exposto se faz porque o ato de narrar acontece em uma movimentação de linguagem que permuta entre silêncio e som e que resulta numa circularidade de sentidos. Essa circulação semântica

acontece por meio da linguagem literária, a qual é preenchida por meio de deslocamentos que acontecem entre os sujeitos e suas interposições.

No trecho que segue, em que é revelado o momento de encontro com o desenho na parede do quarto, feito por Janair, manifestam-se momentos de silêncio do encontro da narradora-personagem consigo mesma que até então ela nunca havia conhecido:

Nunca, então, havia eu de pensar que um dia iria de encontro a este silêncio. Ao estilhaçamento do silêncio. Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo. Este – apenas esse – foi o meu maior contato comigo mesma? o maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo. O resto – o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agora eu sei, ah, agora eu sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. (LISPECTOR, 1998, p. 15)

Esses instantes revelam que o início da metamorfose interna por que passa G.H. acontece de forma silenciada. Ela ambiciona chegar ao entendimento de sua organização interior e submerge por questionamentos que chegam até a expressão de sua linguagem. Desse modo, vemos que o silêncio em *A Paixão Segundo G.H.* se encontra associado a um processo dialógico com o outro que possibilita as diversas formas de significação. G.H. passa então, por um processo de descentração, enquanto sujeito, e foge do plano verbal vivendo momentos de intensa solidão e silêncio que a fazem refletir sobre a sua fragmentação identitária e reconhecer os avessos que existem em seu interior. Para G.H., a narração de sua paixão é necessária para que se chegue à descrição de sua identidade, e isso só será possível se ela passar por estados de mudez, de silenciamentos, os quais estão associados a mais uma forma de sofrimento, uma vez que tentar a verbalização da realidade dos fatos seria uma tarefa bastante difícil.

Outro fato relevante que revela os momentos silenciosos de G.H. se refere à presença da empregada. Janair, também silenciosamente, sempre fez a protagonista do romance passar por momentos de mudez e só perceber isso após o momento que a empregada vai embora de sua casa. De acordo com Oliveira (1985) a empregada constrangia G.H. apenas com sua presença, pois a protagonista via, de forma distanciada, em seu interior, particularidades que eram de Janair e que a faziam entrar em contato com seu estado de consciência. A partir disso, G.H. chega à conclusão de que o mundo perdera sua humanidade, pois não há mais diferenças entre ela e a moça que trabalhara em sua casa, entre ela e o inseto. Do mesmo modo, G.H. terá

condições de apresentar-se por diversos ângulos, uma vez que ela reconhece a existência multifacetada do(s) outro(s) que a constitui.

Sobre isso, trazemos a discussão de Oliveira (1985) quando ela afirma que há um confronto simbólico entre a patroa e a empregada, o qual já se inicia desde a surpresa de G.H. ao entrar na porta do quarto. Para ela, encontrar o ambiente limpo é, em primeira instância, um desagrado em relação ao lugar físico, fato que a faz emudecer. Além disso, o próprio silêncio de Janair conduz a narradora-personagem a calar-se, pois em momento algum G.H. tivera coragem de questionar Janair sobre a vida dela. Nas palavras da narradora-personagem notamos que o simples fato da doméstica arrumar o quarto já era um modo de silenciar G.H.. Vejamos:

A lembrança da empregada ausente me coagia. Quis lembrar-me do seu rosto, e admirada não consegui – de tal modo ela acabara de me excluir de minha própria casa, como se me tivesse fechado a porta e me tivesse deixado remota em relação à minha moradia. A lembrança de sua cara fugia-me, devia ser um lapso temporário. (LISPECTOR, 1998, p. 40)

G.H. quer então dar o grito, porém silencia, pois segundo ela, já é tarde demais para anunciar o que lhe acontecera sem antes silenciar. Ela reconhece que antes de se entregar ao silêncio, as palavras tomaram conta de sua formação e que estas já não seriam suficientes para que ela expressasse o momento. Desse modo, vemos que a palavra não dá conta do que a narradora-personagem tem a dizer e permite o acontecimento do fracasso da linguagem, o qual é direcionado ao silêncio. No trecho que segue observamos que a escultora está imersa em uma mudez que ela própria reconhece. Analisemos:

Olhei para o quarto onde eu me aprisionara, e buscava uma saída, desesperadamente procurava escapar, e dentro de mim eu já recuara tanto que minha alma se encostara até a parede – sem sequer poder me impedir, sem querer mais me impedir, fascinada pela certeza do ímã que me atraía, eu recuava dentro de mim até a parede onde eu me incrustava no desenho da mulher. Eu recuara até a medula de meus ossos, meu último reduto. Onde, na parede, eu estava tão nua que não fazia sombra. E as medidas, as medidas ainda eram as mesmas, eu senti que eram, eu sabia que nunca passara daquela mulher na parede, eu era ela. E estava toda conservada, longo frutuoso caminho. Minha tensão de súbito quebrou-se como um ruído que se interrompe. E o primeiro verdadeiro silêncio começou a soprar. O que eu havia visto de tão tranquilo e vasto e estrangeiro nas minhas fotografias escuras e sorridentes—aquilo estava pela primeira vez fora de mim e ao meu inteiro alcance, incompreensível mas ao meu alcance.

O que me aliviava como a uma sede, aliviava-me como se durante toda a vida eu tivesse esperado por uma água tão necessária para o corpo eriçado como é a cocaína para quem a implora. Enfim o corpo, embebido de silêncio, se apaziguava. O alívio vinha de eu caber no desenho mudo da caverna. (LISPECTOR, 1998, p. 64-65)

Nesse trecho, vemos que se estabelece um vínculo entre a linguagem e a realidade. É através da linguagem silenciada e verbalizada que estende o domínio das palavras proferidas pela personagem por travessias diferenciadas. Notamos que os vocábulos vão se perdendo em sentidos, e que nos fluxos de consciência vivenciados por G.H. seguem os conflitos clamando também por silêncio. Ela vive um conflito silencioso com o desenho na parede, pois para ela, aquelas figuras são responsáveis pela construção de sua identidade.

A protagonista vive, além disso, um episódio em que a linguagem para ela, deveria estar associada à neutralidade das palavras e das coisas. Para ela, chegar ao neutro significa está isenta de todo e qualquer excesso, seja de sentimento, seja de outras experiências. G.H. passa a desconfiar das palavras, fato que a faz adiar o que tem a dizer. Este fato se torna, pois, uma revelação para a personagem de que ela deveria aceitar a introspecção que a constitui e que constitui a sua linguagem. Nesse âmbito, G.H. adentra pelas marcas silenciosas que se tornarão sinais de sua escritura, permitindo que aconteça uma desintegração da linguagem que resultará em construções textuais adversas.

Um outro fator que está relacionado à neutralidade das coisas está associado ao gosto do líquido da barata que ele ingere. Não é um gosto doce, salgado, mas um sabor neutro que podemos associar ao que era a vida da personagem antes de ela provar da nova experiência. G.H possui uma vida neutra, almeja por palavras neutras, por um silêncio em busca da neutralidade na tentativa de não afirmar-se enquanto ser identitário.

Por si mesma, G.H. consegue surpreender-se com o seu silêncio, uma vez que ela percebe que durante sua *via crucis* no silêncio e na busca da forma escritural da narrativa, ela trabalha com imagens, gestos, expressões de linguagem que embora silenciados, falam. Além disso, ela se identifica com todo e qualquer ser que se encontra imerso na narrativa. G.H. possui, pois, os lados avessos que deseja assumir a todo instante, o que prova que sua identidade só se constrói a partir do outro, seja este o silêncio, o leitor ou as personagens.

De forma silenciosa acontecem também os diálogos intertextuais entre *A P.S.G.H.* e outros textos, fato destacado no próximo capítulo deste trabalho. As passagens que retomam outros textos afloram na narrativa de forma ora silenciosa no discurso de G.H., ora barulhenta,

porém são perceptíveis devido ao conhecimento de mundo do leitor e de algumas revelações feitas no campo linguístico-discursivo.

3.4 O estranho em si e a revelação do outro em G.H.

Neste tópico objetivamos discutir o momento espelhístico, de estranhamento, que permite à narradora-personagem se construir ao longo da narrativa enquanto ser identitário na obra *A Paixão segundo G.H.*. O instante epifânico em que a narradora-personagem ingere o líquido branco da barata desencadeia uma série de inferências, tais como a transformação humana ao olhar e espelhar-se num inseto, o estranhamento e o nomadismo na busca pela identidade em meio ao reconhecimento de si; e a construção da alteridade, um espelhar-se no outro que refrata e reflete traços do ser. Pela paixão narrada por G.H., chegamos mais perto da introspecção, do monólogo interior, do intimismo, do fluxo de consciência, da crise de identidade e do estranho que há em nós mesmos.

Após a surpresa de encontrar tudo organizado, G.H. vive o drama de esmagar uma barata na porta do guarda-roupa e degustar do seu líquido branco ao encontrá-la com a casca – parte superior da barata – já caída ao chão. A cena faz perceber a última essência do inseto como um momento de estranhamento de si e revelação do outro nela própria, conforme mostraremos no aprofundamento de nossas discussões. É por meio da degustação da secreção branca expelida pelo inseto que a protagonista entrega-se ao silêncio. Ao olhar para seu interior, fato que revela um momento de crise de identidade, ela percebe o que há de melhor e de pior na sua condição humana. G.H. passa então a conhecer um avesso, antes ignorado por si própria, a possuir um estranhamento do seu “eu” que a conduz a se igualar a barata. Tal fato faz a narradora-personagem subir num patamar localizado entre o real e o divino, o que nos leva a perceber, na obra, um tom de epifania, uma das marcas constantes na escrita lispectoriana.

Questionado por vários críticos literários, o tom epifânico que compõe a maior parte da escrita de Clarice acontece geralmente pela metáfora do espelho e do olhar. É o momento privilegiado, inconsciente dos personagens que revela e determina o estranhamento em si e a dualidade entre *um* e o *outro*. É nesse instante de revelação que as personagens falam de si, adentrando na relação do seu “eu” com o “mundo”. Imersa em um ambiente de profunda solidão, G.H. estranha e sente medo, como tudo que é novo, daquilo que ela acreditava ser sua formação humana. Sobre isso, segue o trecho do romance:

Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei uma outra para substituir a perdida. Sei que precisarei tomar cuidado para não usar sub-repticiamente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim [...] (LISPECTOR, 1998, p.14).

A personagem é, então, o ser que perde a formação humana e vive (des)norteada por uma incompletude e desamparo. Ela sente a necessidade de uma (re)construção constante, de uma libertação que só acontece com uma “terceira perna”. O desejo da normalidade, da completude, de identificação se dá de forma arrebatadora, porque ao mesmo tempo em que sente a necessidade de uma nova formação humana, ela se assusta. Fica evidente o desejo de encontrar nela própria uma identidade que não saísse do que sua personalidade já denotava, sem haver, contudo, a necessidade de ser outra pessoa para poder se auto entender.

Até o encontro com a barata, a narradora-personagem destaca sua imagem “civilizada”, bem sucedida profissionalmente. É, tão somente, a partir do encontro com o inseto, com um *outro* exterior, que mergulha em seu íntimo na busca de si mesma, de conhecer o outro que constitui sua identidade, fazendo uma autoavaliação da existência. Para a narradora-personagem seu ser é fragmentário e vai além do esfacelamento que constitui o mundo, através de um inconformismo inquietante. A esse respeito, ela própria completa:

[...] não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro.

Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser – se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá de transformar-se para eu caber nele. (LISPECTOR, 1998, p.11)

Imbuída pelo desejo de não afirmar-se como *um* a narradora-personagem vai construindo sua identidade mostrando-a como cindida, fragmentada e com características de quem vive em uma sociedade moderna e esfacelada. No trecho em análise, é o ser que procura não confirmar-se porque se assim o fizesse estaria perdendo a essência da transformação constante da identidade que é inerente a ela e aos demais seres humanos.

Além disso, notamos a inconformidade da personagem com o mundo interior. No trecho acima, observamos que a insuficiência de contentamento consigo mesma leva a personagem a buscar o que está faltando dentro de si. Ela busca uma transformação que a faça

não afirmar-se, não definir sua identidade. Na pós-modernidade, o risco que muitos correm é o de não conseguirem saciar seu pretense desejo, constituindo assim identidades em vias de caos. É o que também notamos que acontece com G.H. na obra em estudo.

De acordo com Hall (2006), alguns teóricos defendem que as identidades modernas estão entrando em colapso e as diferentes mudanças estruturais transformam as sociedades modernas. Tal fato proporciona a fragmentação de vários fatores dentre os quais estão o gênero, as paisagens culturais, a sexualidade, a etnia, a nacionalidade, entre outros. A fragmentação desses elementos traz como consequência a transformação de nossas identidades pessoais, abalando a ideia, o conceito e a definição de que temos de nós mesmos enquanto sujeitos integrados. O sujeito perde assim o sentido em si, que por vezes era considerado fixo, e entra num processo de descentramento. Nas palavras do autor acima citado:

Esta perda de um “sentido em si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento — descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento-descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma crise de identidade” para o indivíduo. [...] a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza [...]” (HALL, 2006, p. 9)

Nessa perspectiva de incerteza, de identidade deslocada, (re)construída, os sujeitos vivem constantemente em crises que vão desde o individual até o coletivo. Na narrativa de Clarice, a própria ação de se dirigir ao quarto da empregada revela incertezas. Uma identidade que parece se completar coletivamente pelo outro. Mas era preciso entrar no quarto e construir-se, mesmo que seu lado avesso viesse da errância, do nomadismo e/ou da propícia busca de se encontrar por entre o que lhe é estranho. O texto acrescenta: “Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era. Mas quero apenas me lembrar: que estava eu fazendo?” (LISPECTOR, 1998, p.12).

Desse modo, podemos afirmar, segundo Michel Maffesoli (2001), que nós, enquanto sujeitos, somos estrangeiros, seres nômades, errantes na construção de nossas identidades, tanto no sentido social quanto cultural, haja vista que a errância está inscrita “na própria estrutura da natureza humana; quer se trate de nomadismo individual ou social” (Id, op. cit., p.

37). Estar a um passo de si pode ser o nomadismo necessário para a descoberta do império interior. É o que nos ajuda a entender a própria G. H.:

Ontem de manhã – quando saí da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. Minha luta mais primária pela vida mais primária ia se abrir com a tranquila ferocidade devoradora dos animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado. No entanto nenhum gesto meu era indicativo de que eu, com os lábios secos pela sede, ia existir. (LISPECTOR, 1998, p.12)

Observa-se na fala da personagem-narradora duas espécies de errâncias: uma literal, que acontece no espaço da própria casa, e outra metafórica, que conduz a protagonista para uma descoberta de si. Primeiramente, se levamos em conta o grau de vida primário, entendemos o prenúncio do encontro de G.H. com um inseto insignificante e nojento, quase inanimado. Em segundo lugar, a sede da narradora-personagem condiciona a errante procura do humano no quarto, metaforicamente o deserto de si, por uma fonte que sacie a sede da existência – o líquido da barata.

Acerca do exposto, G.H. se encontra na condição de estrangeira de si mesma. O complexo e necessário impacto de se encontrar, faz a narradora-personagem reconhecer sua estagnada vida individual e social. Esse jeito de estar, tão previsível, clama por uma errância surpreendente no intuito de, através do impacto da transformação, chegar a uma construção do sentido da vida. Acompanhemos o seguinte relato de G.H.:

Na minha covardia, que é como acordar de manhã na casa de um estrangeiro, não sei se terei coragem de simplesmente ir. É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo. Até agora achar-me era já ter uma ideia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa organizada eu me encarnava e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver. (LISPECTOR, 1998, p.12)

Vale ressaltar que quando afirmamos sermos indivíduos errantes, estrangeiros, não nos referimos apenas ao sentido de deslocamento de um lugar para outro, mas que somos nômades, errantes e, portanto, estrangeiros para “nós mesmos”, na construção de nossas identidades. Kristeva (1994, p. 9) alicerça o que dizemos aqui a respeito do estranho que ocupa o nosso ser, da seguinte maneira:

[...] Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço, que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamos-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades.

No *corpus*, em análise, vemos que a personagem se encontra em um processo de estranhamento de si mesma, quando no momento de degustação do líquido branco expelido pela barata, ela vê-se como outra pessoa. É diante da barata que a narradora-personagem vai transformando seu ser, descobrindo-se enquanto ser “não humano”, reconhecendo-se como selvagem e problemática. Para ela, é chegado o pior momento de descoberta, de tormento, quando reconhece que o mundo e as pessoas não são humanos; reconhece-se diferente. G.H. tenta compreender o mundo através do seu próprio “eu” por meio de uma introspecção radical, de uma inquietação profunda a respeito de si e da vida. A personagem necessita a todo o momento encontrar-se, porque se enxerga como uma estranha em si e tem medo do seu novo modo de ser. O trecho abaixo esclarece:

Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo – quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar a desorientação. Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? (LISPECTOR, 1998, p.12-13)

Para ela é motivo de satisfação encontrar-se estranha, porém há nela o medo de reconhecer a essência de seu ser e do novo que lhe é dado. O fato de a personagem estar perdida nos permite a leitura de que quem é estrangeiro, não conhecendo o lugar em que se está, pode encontrar-se desorientado, perdido. Assim, G.H. que, por não conhecer ainda o outro lado de si, vê-se como uma estranha nela mesma, haja vista estar perdida em relação a saber quem ela é, qual a sua identidade e o que habita em seu ser. Desse modo, a identidade da personagem vai se construindo de forma contínua, permeada por mudanças e questionamentos profundos que a fazem ser nômade, errante em si mesma. Ela transita entre ser *um* e ser *outro*, entre possuir uma ou outra identidade.

Somos estranhos em nós mesmos pelo fato de reconhecermos-nos como diferentes em relação aos outros. Esse estranhamento é provocado pela diferença que vemos ao invocarmos

a presença de um *outro*, o qual, envolto em máscaras, jamais será inteiramente verdadeiro ou falso. Somos, dessa maneira, a construção constante do outro. Kristeva (1994, p. 16) acrescenta ainda que: *Eu* faço o que *se* quer, mas não sou “eu” – meu “eu” está em outro lugar, meu “eu” não pertence a ninguém, meu “eu” não pertence a “mim” ... “eu” existe?”

Nessa perspectiva a(s) identidade(s) são construídas por relações de alteridade, as quais permitem ao indivíduo não construir-se sozinho, mas numa relação de jogo recíproco em que o “um” e o “outro” podem se combinar para chegar a um resultado sempre mais amistoso, ou podem simplesmente não se encaixar pela diferença que os separa. Uma identidade é o que uma outra não é, o que corresponde a um processo por negativas, por oposição. Eu sou o que o outro não é, ou vice-versa. Em *A Paixão Segundo G.H.*, dentre tantos trechos que representam a alteridade, destaca-se:

Eu me trato como as pessoas me tratam, sou aquilo que de mim os outros veem. Quando eu ficava sozinha não havia uma queda, havia apenas um grau a menos daquilo que eu era com os outros, e isso sempre foi a minha naturalidade e a minha saúde. E a minha espécie de beleza. Só meus retratos é que fotografavam um abismo? um abismo. (LISPECTOR, 1998, p. 26)

O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu. O pré-clímax foi talvez até agora a minha existência que era apenas profunda, era o que provavelmente me dava a segurança de quem tem sempre na cozinha uma chaleira em fogo baixo: para o que desse e viesse, eu teria a qualquer momento água fervendo. [...] Minha pergunta, se havia, não era: “que sou”, mas “entre quais eu sou”. (LISPECTOR, 1998, p. 27-28)

G.H. caracteriza, então, o ser da sociedade pós-moderna que se apropria de mudanças constantes, assim como da presença do outro que lhe constitui. É no momento que se vê como uma estranha que ela acha-se e perde-se em si mesma. A naturalidade da narradora-personagem se encontra no reflexo que o *outro* propicia a ela e do que ela refrata dessa troca. No entanto, era preciso ainda ir além da condição denotada pelo outro, era-lhe necessário saber entre quais identidades se encontrava. O *outro* lhe constituía, mas ao mesmo tempo lhe confundia no estado do ser mais profundo de sua personalidade, por entre uma incompreensão ainda inquietante. Para a personagem:

[...] Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é perder-se a si próprio. Talvez me tenha acontecido uma compreensão total quanto a uma ignorância, e dela eu venha a sair entocada e inocente como antes. (LISPECTOR, 1998, p. 16)

É nesse achar-se e perder-se que o *outro* se revela na personagem, a partir de algo que lhe é exterior, diferente. É através da negação de si mesma que ela revela sua autenticidade identitária. Nômade em si mesma, G.H. desvenda os mistérios de suas crises de identidade desencadeando assim uma relação inesgotável com o *outro*. “Naquela manhã antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era [...]” (Lispector, 1998, p. 24). A narrativa nos conduz à G.H tanto pela visão que ela tem de si quanto pela visão excedente do *outro*. Ela própria reconhece que possui um outro reflexo que não é o seu, e afirma que é constituída também daquilo que os outros veem. Ela é a “barata”, que ao mesmo tempo em que a faz sentir nojo, a seduz. A esse respeito a narradora diz:

[...] Eu sempre estivera em vida, pouco importa que não eu propriamente dita, não isso a que convencionei chamar de eu. Sempre estive em vida. Eu, corpo neutro de barata, eu como uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremeando e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrerei. (LISPECTOR, 1998 p. 65).

Nesse cenário em que a personagem constrói sua identidade deformada, configurando-a a partir de relações de alteridade ocorre sua construção ou identificação através da diferença em relação ao outro. Ao olhar a barata e experimentar a massa esbranquiçada, G.H. percebe que entre ela e o inseto existem diferenças que a fazem perceber, em sua identificação, a existência de fragmentos, de pedaços da barata que ela – G.H. – não reconheceu durante algum tempo. A protagonista reconhece que sempre estivera na vida da barata e que, mesmo estilhaçados, os pedaços de sua identidade se remexem a fim de uma unificação identitária, de afirmar-se em sua identificação, porém sem êxito.

Ademais, observamos na fala da personagem que no “perder-se para achar-se” surgem conflitos internos nela mesma, uma vez que ao se identificar com esse *outro*, desencadeia-se uma série de dúvidas que permeiam entre quem sou “eu” quem é o “outro”. O trecho nos leva a entender G.H. por meio da visão que ela traz de si e pela revelação que faz do *outro* existente nela mesma. A ideia transmitida na fala da personagem corresponde a uma

fragmentação que a identifica mesmo em meio aos estilhaços. Um fato interessante a se notar é que o outro que G.H. desconhecia na empregada é o sujeito diferente sobretudo porque pertence a outra classe social.

A constância de estranhamento da protagonista nos revela mais um momento de crise identitária:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já seca mas lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade.

[...] Era isso – era isso então. É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas. (LISPECTOR, 1998, p.57)

G.H. não consegue olhar para si mesma e não estabelecer nenhuma comunicação com a barata. O encontro entre ambas é, para a personagem, o momento espelhístico, de estranhamento, de crise identitária, é o abrir-se para o reconhecimento de si mesma, de libertação da miséria que existia em seu ser. O embate entre ela e a barata conduz a personagem a refletir sobre sua imagem esfacelada que a faz reconhecer-se.

[...] A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. (LISPECTOR, 1998, p.76)

Quando acontece a relação de aproximação com a barata, G.H. reconhece nela própria um outro lado, o seu avesso que antes era ignorado. Para ela, a barata é única, mas ela própria não pode ser apenas “uma”, pois existe nela muito do que é do inseto. Ademais é o que existe no líquido branco, expelido da barata, que esconde a verdadeira fonte responsável por saciar seu deserto e mutável ser.

No que se refere à composição estilística da obra, *A Paixão Segundo G.H.* rompe tanto com as estruturas de tempo e espaço, quanto com as de linguagem. Estas, na maioria das

obras clariceanas, causam um estranhamento, constituindo uma forma de representação em que o sujeito e seu discurso também são responsáveis pela construção da própria identidade. Introspectiva e não linear, a linguagem presente em várias obras da escritora nos conduz a refletir e buscar naquilo que está dito e/ou não dito, o sentido; colher no ato discursivo marcas que nos permitam a construção e (re)construção do(s) significado(s). Sobre essa questão Santiago (1999, p. 20) esclarece: “Clarice inaugura a possibilidade de escrever ficção a partir da temporalização espacializada do quase nada cotidiano.” Sendo assim, a escritora traz em seu estilo de escrita, episódios que não se ordenam seguindo uma linearidade temporal e especializada. Tal fato se comprova quando observamos textos da escritora e percebemos que os episódios estão soltos, porém apresentam sintonia semântica.

Sobre esse fato, Oliveira (1985, p. 82-83) alude que:

O sentido — ou a abolição do sentido artificial — visado por G.H. esboça-se e desfaz-se a cada momento. Sua tentativa de renunciar a interpretações deformadoras de realidade começa com uma reavaliação dos conceitos subjacentes às palavras agrupadas em cada um dos pólos. Isso não acontece numa sequência linear. Não se esclarece o sentido novo de uma palavra para, depois de esclarecida essa, usá-la como interpretante do sentido “anormal” de um outro termo. Pelo contrário, as palavras usadas de forma anômala são jogadas simultaneamente no texto, constituindo um enigma complexo, onde todos os elementos têm de ser decifrados simultaneamente. Em vez do processo linear, as palavras de sentido diferente do dicionarizado aparecem num movimento semelhante ao de círculos concêntricos, em contínua revolução, dando a ilusão de aproximar-se cada vez mais do âmago do significado, sem contudo, jamais explicitá-lo totalmente.

Compreende-se dessa maneira que nos textos clariceanos o sentido não se faz acabado na sua estrutura, visto que é através de seus significantes que podem surgir fios de sentido(s) os quais são ditos não apenas por aquilo que está marcado linguisticamente, mas por aquilo que não está dito e que cabe ao leitor completar o sentido e dar a sua interpretação individual. Um trecho do romance em análise que ilustra o dito acima é o seguinte:

Os sinais de telégrafo. O mundo eriçado de antenas, e eu captando o sinal. Só poderei fazer a transcrição fonética. Há três mil anos desvairei-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim. Estou mais cega do que antes. Vi sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele — e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele— terei que alçar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal. (LISPECTOR, 1998, p. 22)

No trecho, observamos que na progressão textual o leitor sente a necessidade de fazer uma releitura do código linguístico, para que assim o sentido uniforme seja constituído. É no jogo de palavras enigmáticas que são reveladas as interconexões com a mensagem global do texto, onde a (re) construção de significado(s) acontece. O discurso utilizado pela narradora-personagem nos conduz a buscar nas entrelinhas sentido(s) que marcam a própria identidade da protagonista, sendo revelada pelo estranhamento que o *outro* lhe causa.

Destarte, o uso de metáforas, paradoxos, hipérboles, dentre outras figuras de linguagem nos surpreendem, uma vez que mostram, através desses recursos, jogos de palavras, que apenas o explícito no texto, não revela o sentido como um todo. É a progressão textual e a interpretação dos leitores, característica da literatura moderna, que se encarregará de mostrar que o registro da linguagem precisa ser “desmontado” e reconstruído.

Trechos como “Diante dos meus olhos enojados e seduzidos”, (LISPECTOR, 1998, p. 62), “Morte vivificadora” e “Tranquila ferocidade” (Id, op. cit., p. 12), “Subindo horizontalmente” (Id, op. cit., p. 24), “Escuro alegre” (Id, op. cit., p.81), “Trezentos milhões de anos numa caverna” (Id, op. cit., p. 43), são recursos poéticos que nos levam a entender que o texto abre espaço para o entendimento de que não é apenas o que está dito que contribui para a construção do sentido, mas também os recursos da linguagem provocados por determinadas expressões conotativas e paradoxais.

Mediante as discussões aqui expostas vemos que, ao interpretar a palavra, deparamo-nos com o estilo que, como vimos, vai muito mais além do que uma simples forma de ser ou de fazer, mas consiste num processo em que a subjetividade, a individualidade e ao mesmo instante a coletividade se completam ou se bifurcam. Estudar o universo poético que compõe a obra clariceana torna-se bastante relevante e atual por oportunizar ao leitor o contato com a palavra vislumbrada em possibilidades de sentidos. O estilo lírico, poético que traz um caráter metafórico para o texto, mostra alguns dos elementos que compõem esse singular modo de fazer literatura.

4 UMA EXPERIMENTAÇÃO RIZOMÁTICA DE LEITURA EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

São inúmeras as possibilidades de interpretações em um texto literário, principalmente quando se referem aos escritos de Clarice Lispector, uma vez que esta autora trabalha com as múltiplas dimensões semânticas. Partindo, então, desse pressuposto seria errôneo levantar apenas uma possibilidade de leitura para o romance que estudamos neste trabalho. Por isso, neste capítulo, discutiremos algumas das possíveis leituras em *A Paixão Segundo G.H.*, entendendo a ideia de fragmentação, descontinuidade, heterogeneidade que envolvem a obra, haja vista esta acontecer num estado movente por meio de uma desterritorialização, de linhas de fuga, as quais permitem a conexão a outros textos, tanto da própria Clarice, quanto de outros autores. Veremos que por meio de uma experimentação rizomática é possível construir diferentes entradas e saídas no romance em análise, permitindo assim que ele não se feche num sentido único, mas autorize conexões múltiplas que possibilitam o equilíbrio do(s) sentido(s) do texto.

A narrativa de Lispector que apresenta como personagem principal a escultora G.H. traz, como vimos nos capítulos anteriores, um confronto identitário entre ela e uma barata, colocando-as ora em par de igualdade, ora em circunstâncias distintas. A partir desse embate, o qual desencadeia um ato epifânico, a personagem vive o acontecimento da desorganização interior e ocorre nela uma desestabilização enquanto sujeito humano. Destarte, a organização desses fatos transforma a narrativa num processo de experimentação de leitura e não de fixação dos sentidos.

Sobre isso, os filósofos franceses Deleuze e Guattari (1995) desenvolvem a reflexão de que um livro sempre apresenta mais de um significado ou significação. Assim sendo, os sentidos se organizam numa condição de rizoma, ideia emprestada da botânica em que esse tipo de raiz corresponde a uma espécie de caule subterrâneo que cresce vertical e horizontalmente abrindo linhas de fuga. Transportada para o campo da produção de conhecimento, o pensamento/texto rizomático é aquele que não se prende a um sentido único, estabelecendo conexões com outros textos. Não existe, pois, uma forma fechada, mas existem acoplamentos de sentido(s) que são descobertos no processo de leitura.

Clarice (*apud* Gotlib, 2009) reconhece a funcionalidade de seus textos e os considera livros difíceis de interpretação. Entretanto, para ela, a experimentação textual só acontece

quando o leitor se deixa tocar, quando este entra em contato com a narrativa a fim de que aconteça a construção de sentido(s). Isso se relaciona com a teoria defendida por Deleuze e Guattari (1995) quando se referem ao rizoma, entendendo-o como conjunto múltiplo de raízes axiomáticas. As inúmeras linhas de fuga que a narrativa clariceana possui não se fecham em um ou outro sentido, mas afloram por diversas amarrações e inferências que o leitor fizer.

Segundo os filósofos são seis os princípios que regem o rizoma: princípio da heterogeneidade, conexão, multiplicidade, ruptura a-significante, decalcomania e cartografia. A partir desses princípios apresentados por Deleuze e Guattari, faremos aqui uma aproximação do estudo rizomático com a obra em análise neste trabalho. Isso é possível devido às fissuras que o texto clariceano possui, as quais podem ser percebidas desde a utilização dos recursos gráficos como, por exemplo, os travessões iniciais e finais que designam uma circularidade e uma continuidade da obra, a última e a primeira frase de cada capítulo que são idênticas, até outros fatores mostrados e não mostrados na própria narrativa. Exemplo disso está no trecho: “É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.” (LISPECTOR, 1998, p. 22), o qual encerra o primeiro e inicia o segundo capítulo do livro.

Vale ressaltar que este mesmo fato acontece nos seguidos 33 capítulos da obra, os quais se articulam fazendo alusão a temas como “pecado”, “redenção”, “provação” de forma gradativa lembrando a *via crucis* percorrida por Jesus Cristo para que houvesse a salvação do mundo. Esta peculiaridade da escrita clariceana, como elucidamos acima, movimenta a leitura do texto de *A Paixão Segundo G.H.* e desafia o leitor a procurar um sentido que pode estar nas entrelinhas discursivas. O leitor é mergulhado num universo que não é convencional e o desconcerta pelas reações que o texto pode, por ventura, vir a causar. Aqui, nos apropriamos do princípio da heterogeneidade, defendido pelos filósofos apontados, quando afirmam que a própria língua já é considerada um rizoma, porque esta não se resume ao implícito, mas vai muito além do que está linguisticamente marcado no texto.

Ainda na acepção dos filósofos, essa experiência de leitura é possível, porque todo livro se assemelha a uma máquina, a qual concebe amarrações, territorialidades, porém, abrem-se fendas para a consequente desterritorialização e, como um agenciamento, só funciona quando está conectado a outros agenciamentos para a produção de sentidos. A esse respeito, vejamos o trecho abaixo:

Considerado como agenciamento, ele está somente em conexão com outros agenciamentos, em relação com outros corpos sem órgãos [...] Um livro existe apenas pelo fora e no fora. Assim sendo, o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez, mensurável, esta máquina literária

entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc [...] A única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina literária a máquina literária pode estar ligada para funcionar. (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 11)

Os autores indicam que o estudo do texto literário atua pela experimentação e comparam o livro a uma máquina que necessita estar conectada a outras máquinas que estão de fora, para que assim o(s) sentido(s) sejam experimentados. Não existe, pois desarticulações, mas sim expressões de linguagens que se movem dialogando entre textos.

Partindo das ideias de máquina e do movimento de fuga defendidos pelos estudiosos supracitados, entendemos que a escrita clariceana é trabalhada em uma espécie de rizoma pelo fato de trazer em sua constituição o que Deleuze e Guattari chamam de princípio de ruptura a-significante. Este princípio define que os cortes existentes na armação do texto separam somente a estrutura, mas não desequilibram o significado, pelo contrário, possibilita o surgimento de outros, quando a máquina literária se conecta a outra máquina. Na realidade, possibilita o traçado das linhas de fuga, as quais podem se reorganizar para que se reconstituam o(s) sentido(s).

Ressaltamos que ao tomarmos por empréstimo os conceitos dos filósofos acima citados, tratamos o texto literário como um rizoma, abrindo fendas de entrada e saída até que se encontrem ramificações novas. Desse modo, iniciamos nossas análises fazendo uma conexão do texto *A Paixão Segundo G.H.* com narrativas da própria Clarice Lispector e com outros textos que se fizerem relevantes. Mas antes, lembramos que a própria produção literária da escritora já pode ser vista como uma linha de fuga no contexto da produção literária brasileira.

Antes de adentrarmos na narrativa propriamente dita, faz-se relevante observação a respeito da divisão dos capítulos do livro e do título do romance. A divisão em 33 partes sugere a mesma idade em que Cristo faleceu. Já o enunciado *A Paixão Segundo G.H.* sugere para nós, leitores, um jogo ambíguo em que o termo “paixão” remete tanto para a vida sentimental quanto para o martírio lembrado pelo Cristianismo. Porém, ao longo da narrativa, percebe-se que está sendo narrado o sofrimento de G.H., segundo ela mesma. É ela quem conta sua vida, deixando a missão apenas para o interlocutor imaginário, a quem ela pede a mão para ajudá-la. Ademais, sugere ainda uma relação com os fatos da Paixão de Cristo, nos permitindo fazer a experimentação de que a Paixão a ser narrada poderá apresentar semelhanças com a *Via Crucis* percorrida pelo Filho de Deus na Terra, porém, narrada por um gênero humano (G.H.).

As letras G.H. sugerem, ainda, a ideia de continuidade da procura do ser, algo que é infinito, se observarmos a localização dessas letras na disposição da ordem alfabética. Nessa perspectiva, vemos que elas correspondem à sétima e oitava letras do alfabeto romano e que, não por coincidência, não iniciam nem finalizam a escrita deste, mas estão no meio de sua disposição gráfica.

Este fato, elucidado acima, nos permite relacionar com a maneira da acomodação dos travessões colocados em toda a narrativa, os quais também não marcam início e fim, mas dão a circularidade que a obra precisa para que se construa a continuidade do(s) sentido(s). Sobre essa disposição da sigla, observamos que não há nada que separe a narradora da personagem, ligadas entre si pela própria sequência G.H.. Ademais, notamos ainda que um dos pontos perceptíveis de união entre a empregada Janair e a protagonista é apenas o inseto. Até mesmo na disposição das letras na ordem alfabética *G.H. (narradora-personagem), I (inseto) e J (Janair)* nos permite realizar a leitura de que o ponto que as une é a barata – o inseto.

Além disso, o título ainda supõe a referência à anunciação dos evangelhos quando são proclamados: “Paixão de Jesus Cristo segundo Marcos, Mateus” ou “Paixão de Jesus Cristo segundo João, segundo Lucas”. Nessa linha de raciocínio, podemos perceber que a escritora Clarice Lispector, ao fazer alusões a citações bíblicas, evoca uma linguagem mística e espiritual e torna a obra *A Paixão Segundo G.H.* um hipertexto da Bíblia Sagrada. Desse modo, a autora constrói uma prática transtextual ao interconectar as diversas informações do romance com o texto que o precede. Além do mais, pode-se ler ainda no título, observando o jogo de ambiguidades apresentado pelo termo “paixão”, tanto a vida sentimental e amorosa, quanto o sofrimento vivenciado por Cristo.

Este mesmo fato pode também ser observado, ao longo da narrativa, quando G.H. invoca, além de passagens bíblicas, alguns personagens que não se mostram explicitamente na escritura de *A Paixão Segundo G.H.*, porém são perceptíveis devido ao conhecimento de mundo que o leitor possui. Se levarmos em consideração a definição de sentido defendida por Koch (2006), entendemos que este é construído a partir de um processo de interação entre autor-texto-leitor e que as sinalizações textuais dadas pelo autor são marcadas e reconhecidas pelos leitores. A partir de fatores externos ao sistema linguístico, como, por exemplo, as vivências, conhecimentos textuais, lugar social, valores de comunidade, é que é permitido ao leitor realizar inferências.

Ao evocarmos essas teorias, vemos que em *A Paixão Segundo G.H.*, a narradora-personagem faz referências ao discurso bíblico para contar a travessia feita por ela ao deglutir a massa esbranquiçada da barata, seja por meio de analogias, como, por exemplo, ao

relacionar os termos “Paixão de Cristo” e “Paixão humana”, seja mascarando o texto com a própria linguagem, ou ainda fazendo desconstruções textuais. À medida que tais desconstruções acontecem, surgem também conexões que (re)constroem os sentidos textuais.

Como vemos, a interlocução entre a arquitetura bíblica e a obra em análise neste trabalho, é nítida e traz a palavra como grande força motriz. É através da palavra repleta de figuras de linguagem, de contradições no ato do dizer, que a narrativa aflora na conexão com a Escritura Sagrada. Uma das linhas de articulação, perceptível na narrativa, e que nos condiciona a chegar até essa experimentação está no seguinte trecho:

O que sai do ventre da barata é transcendável – ah, não quero dizer que é o contrário da beleza, “contrário de beleza” nem faz sentido – o que sai da barata é: “hoje”, bendito o fruto de teu ventre – eu quero a atualidade sem enfeitá-la com um futuro que a redima, nem com uma esperança – até agora o que a esperança queria em mim era apenas escamotear a atualidade. (LISPECTOR, 1998, p. 83)

Neste fragmento em que é revelada a preparação de G.H. para a ingestão do líquido branco do inseto, vemos claramente a comparação da barata com a figura de Maria, mãe de Jesus. Para a narradora-personagem, a beleza de Maria se atualiza na barata, sendo, portanto, inquestionável por ir além dos limites do humano. Na narrativa bíblica, as palavras “bendito o fruto de seu ventre”, (Lc, 1, 42, 1991, p. 1310) proferidas por sua prima Isabel, quando Maria a visitou na região montanhosa, são associadas em *A P.S.G.H.* à ideia também de que o material insípido corresponde ao fruto bendito da barata, através do qual o universo identitário da personagem seria salvo como o mundo o seria com a vinda do “salvador”. Experimentamos ainda, nesse mesmo viés cristão, a reflexão de que, assim como Jesus suportou as dores, o peso da cruz para salvar o mundo, G.H. suportou o contato com a dor, passou pela *via crucis* para desvendar o mistério de sua identidade.

Podemos ainda fazer a inferência de que a barata é o objeto que se transpõe semelhante à figura do Bom Pastor. É essa transformação que leva o caminho da salvação da vida de G.H.. Na narrativa bíblica, é clara a passagem em que se afirma que seguir Jesus é o caminho para a libertação: “Eu sou a porta. Se alguém entrar por mim, será salvo; entrará e sairá e encontrará pastagem” (JO, 10, 9, 1991, p. 1370). Na obra em análise, essa referência aparece quando G.H. vê que ela tem apenas uma porta de entrada para o quarto e é por esta porta que a protagonista poderá chegar até o encontro consigo mesma. O trecho da obra que faz menção a esta afirmação pode ser visto quando a narradora-personagem relata:

A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enche o quarto de vibração enfim, aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através de dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto – e a fenda formava como nunca cave um amplo salão natural. (LISPECTOR, p. 59-60).

De acordo com o fragmento, há uma única saída: entrar pela porta estreita e se deparar com a figura do inseto vivo, nojento, que a faz entrar em conflito com o que até então formara sua identidade. Relacionando os dois trechos citados, vemos que, assim como a saída para a libertação do mal e da salvação é seguir o caminho estreito, difícil, bíblicamente o de Jesus Cristo, a salvação de G.H só será possível se a passagem até o quarto se der pela porta estreita que vai ao encontro do elemento salvífico.

Outro trecho destacado é o do momento em que G.H estabelece uma analogia do sabor da massa branca expelida pelo inseto com a hóstia “santificada”. Na narrativa, percebe-se bem a fissura que nos permite conduzir o texto em análise ao discurso bíblico, quando a personagem afirma que foram muitas as tentativas de provar o “gosto vivo” da barata. Este “gosto vivo” para a narradora-personagem é um sabor análogo ao do corpo de Cristo, na perspectiva Cristã, do pão consagrado na Eucaristia. (Lc, 1991). No discurso da personagem, vemos claramente essa afirmação: “O gosto do vivo. Que é um gosto quase nulo. E isso porque as coisas são muito delicadas. Ah, as tentativas de experimentar a hóstia.” (LISPECTOR, 1998, p.153-154)

Pelo trecho citado, vemos que, para G.H., tanto o líquido quanto a hóstia são elementos mortos em matéria, porém com “gosto do vivo” que transcende o humano. Pelas passagens textuais, testemunhamos que assim como acontece a transformação do cristão pelo Corpo de Cristo, acontece também com G.H. quando ela ingere o líquido da barata, porém a mutação ocorre de forma adversa, já que o Cristo assume a humanidade, enquanto que G.H. nega o que é humano no interior de si mesma.

Assistimos ainda a um agenciamento possível de *A Paixão Segundo G.H.* com a cena bíblica do Antigo Testamento em que a primeira mulher, Eva, junto ao seu marido Adão, come do fruto do jardim proibido por Deus. O trecho bíblico que nos permite ver os encadeamentos com a obra que analisamos está contido na seguinte citação:

[...] Vocês não comerão dele, nem tocarão, do contrário vocês vão morrer. Então a serpente disse para a mulher: De modo nenhum vocês morrerão.

Mas Deus sabe, que no dia em que vocês comerem o fruto, os olhos de vocês vão se abrir, e vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem o do mal.

Então a mulher viu que a árvore tentava o apetite, era uma delícia para os olhos e desejável para adquirir discernimento. Pegou o fruto e o comeu; depois o deu também ao marido que estava com ela, e também ele comeu. Então abriram-se os olhos dos dois, e eles perceberam que estavam nus. Entrelaçaram folhas de figueira e fizeram tangas. (Gn, 3, 3-5, p.16):

Em *A Paixão Segundo G.H.*, o trecho que retoma o discurso que o precede, o discurso bíblico, e que conseqüentemente faz o agenciamento entre ambos é o seguinte:

Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo [...]

“Mas não comereis das impuras: quais são a águia e o grifo, e o esmerilhão”
E nem a coruja, e nem o cisne, e nem o morcego, nem a cegonha, e todo o gênero de corvos.

Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz – pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuaram a ser raiz ainda toda completa. E porque são a raiz é que não podia comê-las, o fruto do bem e do mal – comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto. Muitos foram os que andaram com um cajado pelo deserto. (LISPECTOR, 1998, p. 72)

Nestes segmentos, observamos que G.H., assim como Eva, tem conhecimento de que os frutos, os quais elas desejam ingerir são proibidos, – a maçã, ingerida por Adão e Eva, causa a morte deles e daqueles que habitariam a Terra posteriormente. A massa esbranquiçada da barata, por ser algo que foge aos tradicionais alimentos do ser humano e por ser expelida de um animal que causa nojo, passa a ser o próprio elemento proibido como o fruto foi no paraíso. Porém, mesmo sabendo de tais proibições, elas adentram na tentação de provar o que lhes é apresentado como novo, fato ainda que as fizeram sair do “paraíso” em que viviam. Assim, advertimos que a similaridade entre os textos aparece de forma mascarada em *A Paixão Segundo G.H.*, mas nos remete, por meio de fissuras presentes na progressão textual, a ressaltar fragmentos possíveis de acoplamentos a outros textos.

No mesmo trecho literário, citado acima, podemos constatar outra intertextualidade também com a escritura bíblica, na passagem em que Moisés atravessa o Mar Vermelho, e que é retomada no momento da travessia de G.H., na qual ela perde sua identidade. Esta cena relaciona-se com a travessia feita por Moisés junto ao seu povo, pois assim como ele e os filhos de Israel experimentaram um ambiente novo e desconhecido, andando pelo deserto e

almejando “libertação” (Ex, 1991), G.H. deseja desprender-se, libertar-se de uma identidade que a acorrenta, mas não a satisfaz, ao passo em que também caminha por trilhas desabitadas.

Assim como Moisés, G.H mergulha no deserto, porém, um deserto interior em si mesma que a arrebatava para um abismo introspectivo e silencioso para posteriormente reconhecer-se enquanto não-ser. Quando a personagem afirma que comer a matéria viva a expulsaria do paraíso e que a faria andar para sempre com o cajado pelo deserto, vemos que a semelhança com as narrativas referentes à criação do mundo e a estória de Moisés são evidentes.

Ressaltamos, ainda, que várias são as passagens de *A Paixão Segundo G.H.*, que podemos unir a este trecho, fazendo referência à passagem bíblica encontrada no livro de Gênesis, em que Deus desfavorece a serpente em relação aos demais animais. Dentre elas citamos: “E tudo o que anda de rastos e tem asas será impuro, e não se comerá.” (Lispector, 1998, p. 73). Na obra que analisamos, acontece uma ampliação desse desfavorecimento, pois além de serem proibidos, são amaldiçoados os animais que rastejam e também aqueles que têm asas, acrescentando-se que não se deve comê-los. A barata se enquadra neste último.

Outro agenciamento possível para a obra em análise diz respeito à oração da igreja cristã conhecida por “Ave Maria”. A referência aparece em *A Paixão Segundo G.H.* de forma fragmentada e vários trechos apontam para a oração, quando a narradora-personagem reporta-se a santa mãe de Jesus clamando para que o fato vivenciado por ela junto à barata não seja verdadeiro. Nos trechos: “Santa Maria, mãe de Deus, ofereço-vos a minha vida em troca de não ser verdade aquele momento de ontem”, “O que sai da barata é: ‘hoje’, bendito o fruto de teu ventre” (LISPECTOR, 1995, p.76-83) percebemos a referência à oração que acontece de forma bastante clara e fragmentada. Aqui, podemos trazer o que Deleuze e Guattari chamam de ruptura a-significante em que o trecho aponta traços da narrativa sobre a trajetória de G.H. e, com a marca linguística explicitamente marcada, traz um novo discurso, o bíblico, rompendo com a linearidade da narrativa e evocando a participação de um outro, o qual contribuirá para a edificação da variedade de sentidos.

Novamente o texto de Clarice evoca a narrativa bíblica quando faz referências à criação do mundo. Vejamos:

O prazer sempre interdito de arrumar uma casa me era tão grande que, ainda sentada à mesa, eu já começara a ter prazer no mero planejar. Olhara o apartamento: Por onde começaria?
E também para que depois, na sétima hora como no sétimo dia, ficasse livre para descansar e ter um resto de dia de calma. (LISPECTOR, 1998, p. 33-34)

No contexto bíblico, mais precisamente no livro de Gênesis, temos a narrativa da criação do mundo, na qual se destaca a passagem em que Deus, após seis dias de intenso trabalho, tomara o sétimo como o dia do descanso. (Gn, 1991). No romance em análise, acontece o mesmo fato quando a narradora afirma que era necessário arrumar a casa em que ela vive para que na “sétima hora”, assim como no “sétimo dia” pudesse ficar livre para descansar. G.H. toma então as citações bíblicas como termos suplementares que, ora mascarados, ora explícitos, tornam o seu discurso alteritário. A partir das amarrações internas e externas entre os segmentos textuais, vemos assim que *A Paixão Segundo G.H.* circula no diálogo entre textos.

Outro ponto forte de destaque na narrativa se refere ao nome da empregada, Janair, e que se assemelha a Janai, que aparece no Evangelho bíblico de Lucas e significa voraz, alguém que se comporta como uma avassaladora, perturbadora. É ela quem perturba a “estabilidade” identitária de G.H.. Como na Bíblia Janai faz parte da geração que deu origem ao próprio Jesus, podemos, análogo a isso, entender que, na obra, Janair figura como aquela que também propicia, em seu quarto, a constituição do inseto, que geraria o elemento salutar – a massa insigne de devoção da protagonista.

Trazendo o recorte teórico dos filósofos Deleuze e Guattari (1995), destacamos que o romance por nós analisado traz pontos culminantes que se comunicam uns com os outros através das aberturas que o texto proporciona. Utilizando os termos dos estudiosos, chamamos o livro *A Paixão Segundo G.H.* de rizoma, porque existe em seu interior hastes que não são centrais, mas que se multiplicam e se conectam entre si e fazem com que o texto seja acentrado. Destarte, o rizoma por nós aqui estudado não inicia e nem se conclui, pois pode ser rompido em quaisquer dos seus pontos para fazer ligações com elementos externos sem que se percam o(s) sentido(s). Exemplo disso acontece quando fazemos a interrupção da narrativa dos fatos ocorridos com a protagonista e evocamos passagens bíblicas, porém não perdemos os fios do sentido textual.

Nessa perspectiva, afirmamos que acontece uma espécie de desterritorialização do sentido único por meio das linhas de fuga em *A Paixão Segundo G.H.*. Esta desterritorialização acontece por meio da readequação da proposta inicial do sentido. Quando encontramos, por exemplo, em *A Paixão Segundo G.H.* trechos da narrativa bíblica, deslocamos a primeira função da Bíblia para (re)territorializá-la na literatura, gerando possibilidades de leituras. O texto de Clarice Lispector desterritorializa-se com a Bíblia, assim

como esta também se desterritorializa, porém, torna-se um decalque da obra em análise e os dois passam assim a conectar-se.

Ao direcionarmos a análise para as conexões com outras obras de Clarice Lispector, é necessário iniciarmos tomando os aspectos referentes à protagonista do romance em estudo. G.H., diante do inseto ainda vivo, descreve as novas formas de perceber o mundo ao seu redor. O discurso da narradora-personagem transita pela construção do sentido, porém, a narrativa marcha pela não linearidade, com imagens fragmentadas que conduzem o leitor a uma atitude de intensiva e atenciosa leitura. A turbulência de acontecimentos desestruturam tanto a narrativa quanto a própria personagem, uma vez que os sentimentos expressos por ela demonstram a constante busca pela melhor maneira de contar a trajetória percorrida no dia anterior.

De início, vemos que o modo de ser da personagem G.H. é de um indivíduo que não consegue seguir a narrativa sozinho e necessita de outro para que o relato da trajetória percorrida seja feito. Aqui abre-se uma linha de fuga que nos permite chegar à obra *A Hora da Estrela* em que o mesmo fato acontece quando se cria o narrador Rodrigo S.M. para assumir a contação da história da moça nordestina. O fato de a criação de um novo narrador para relatar os acontecimentos ocorridos com Macabéa – protagonista do romance – nos faz relacionar com a criação também de uma outra narradora distante em *A Paixão Segundo G.H.*. Ambos os narradores passam pela necessidade de construir a narrativa por meio de outro.

Dito isso, observamos que, nos dois textos de Clarice, acontece a evocação à presença de alguém que se responsabilize pelo ato de narrar, construindo um discurso baseado na alteridade. Nessa relação entre as duas narrativas, se tomarmos o discurso de Deleuze e Guattari (1995), notamos que *A Paixão Segundo G.H.* funciona como uma máquina literária que se conecta a outra(s) máquina(s) literária(s) por intermédio dos inúmeros escoamentos de sentido(s), de segmentaridade, outros agenciamentos possíveis que dão movimento à obra.

Seguindo esse ponto de vista, acrescentamos que tais escoamentos acontecem pela existência das novas convocações que são feitas à narrativa. É por meio delas que o discurso de G.H. aflora, trazendo convidados ao ato de narrar que a auxiliam no relato de sua trajetória.

Percebemos ainda por uma outra linha de fuga que é possível relacionar *A Paixão Segundo G.H.* com o romance *A Hora da Estrela*, no que se refere ao local de apresentação da narrativa através de seus narradores-personagens. A G.H. narradora, assim como Rodrigo S.M., narrador de *A Hora da Estrela*, estão no espaço do quarto em que ambos tentam representar uma realidade que não a deles mesmos, porém são tomados por um silêncio que os fazem espantar-se com os fatos acontecidos e passar por um processo de dúvida ao iniciar

o ato da escrita. Apesar dessa dúvida, ambos necessitam passar pelo difícil processo de iniciação da escritura. Em *A Hora da Estrela* vemos claramente essa afirmação, bem como a necessidade da escrita e o medo da interpretação do leitor quando o narrador diz:

Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita [...] O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. (LISPECTOR, 1998, p. 12-13)

O mesmo acontece no romance *A Paixão Segundo G.H.* quando a narradora diz:

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso! Mas é preciso também não ter medo do ridículo: é que há também o dilaceramento do pudor. Adio a hora de me falar. Por medo?

E porque não tenho uma palavra a dizer. (LISPECTOR, 1998, p.20)

O desejo de escrita é, portanto, marcado por inquietações perceptíveis no discurso dos narradores quando eles tentam conceber as palavras corretas para a reconstituição dos fatos ocorridos. Isso é notável, porque as fendas abertas por *A Paixão Segundo G.H.* nos conduzem a movimentar a leitura para o interior de outro romance da própria Clarice Lispector, operando pelo não fechamento do sentido e da movimentação textual. Tal fato leva-nos ainda a estabelecer relações com os princípios de heterogeneidade e conexão, defendidos por Deleuze e Guattari (1995, p. 14), os quais apontam que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo.”

Ademais, de acordo com esses princípios, podem ser vistas diversas entradas e saídas no texto de Lispector. A utilização dos travessões no início e no final de cada capítulo, por exemplo, oferecem à obra a posição de inacabamento, de circularidade. Outro exemplo está no trecho em que se encontram quinze travessões e que, não por coincidência, está logo após o esmagamento da barata, sugerindo a ideia de continuidade, como podemos acompanhar: “[...] levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata —————” (LISPECTOR, 1998, p. 53).

Mais adiante, encontramos a presença de mais três travessões, no meio do texto, que precede uma citação bíblica, a qual desafia o leitor pela construção da não linearidade da narrativa e da interpretação. Vejamos:

“– – – porque não és nem frio nem quente, porque és morno, eu te vomitarei da minha boca”, era Apocalipse segundo são João, e a frase que devia se referir a outras coisas das quais eu já não me lembrava mais, a frase me veio do fundo da memória, servindo para o insípido do que eu comera – e eu cuspiu. (LISPECTOR, 1995, p.167)

Nesse recorte, podemos fazer uma entrada no texto pela inconstância narrativa explícita pelos travessões, os quais mostram que a circularidade da obra vai paulatinamente acontecendo. Além do mais, há novamente uma conectividade com o documento bíblico. A narradora se refere ao momento de degustação do líquido branco expelido pela barata com o livro bíblico Apocalipse. Este, na visão bíblica, significa “revelação” e se refere às narrativas de visões que Deus fez ver ao apóstolo João para o chamado “fim dos tempos”.

Assim, podemos, enquanto leitores, e, portanto, participantes da narrativa, estabelecer essa relação considerando que o momento de experimentação do líquido insípido da barata, esteja associado a uma revelação feita à personagem acerca de sua identidade. É a partir desse momento que se entende o “fim do tempo” de uma G.H. com identidade única. Ela passa agora a enxergar os avessos, ignorados por muito tempo, que existiam em seu interior, mas que só foram revelados a partir do momento da degustação do líquido incolor do inseto.

Paradoxalmente ao que se disse até agora acerca do líquido branco da barata, inclusive como elemento purificador da protagonista G.H., encontramos no trecho acima um possível diálogo da obra em análise com a Bíblia, quando semelhante à serpente que vomita um rio de água contra a mulher — Maria — (Ap, 1991), a protagonista também sente a necessidade de vomitar o líquido ingerido, cuspiu-o a fim de livrar-se do que lhe enjoava; de Janair, do quarto enigmático; mas, sobretudo, cuspir sua antiga vida para chegar ao seu novo eu. Como a serpente desejou afogar a mulher com o seu vômito, assim fez G.H., desejando afogar sua identidade antiga em troca de uma nova.

Destacamos novamente o princípio da ruptura a-significante, através do qual vemos que o desenrolar da narrativa não acontece de forma linear. A construção desta se dá de forma instável, de modo que permite ao leitor adentrar pelo meio do texto, ser interrompido e ainda voltar pelas saídas múltiplas que o romance oferece. Podemos perceber esse fato em toda a narrativa de *A Paixão Segundo G.H.*, quando vemos as evocações a outros textos que são

citados claramente ou mascarados pela linguagem. Desse modo, o leitor se desloca de um espaço para outro do texto e retorna a este mesmo espaço tendo já vivido a experiência em outros que também lhe permitiram a construção dos sentidos.

Ressaltamos que o deslocamento do leitor no espaço textual propõe uma abordagem não-linear que resulta na desterritorialização e reterritorialização da narrativa em si, do leitor, da própria construção identitária de G.H. Vale advertir, ainda, que essa leitura é possível devido aos saltos, aos retrocessos que podemos fazer em relação aos elementos externos ao texto, sem que percamos o equilíbrio do(s) sentido(s). Por fim, realçamos que esta tentativa de entender o romance em análise como rizoma e considerar os elementos externos, faz-se relevante porque permite que a obra se movimente na tentativa de provocar uma desterritorialização de um único sentido.

Ainda tendo por base os mesmos princípios supracitados, transitamos por outra linha de fuga no texto em análise. Agora, nos referimos ao desejo de permanência em um estado de vida. Ana, personagem de *Amor* e Laura de *A Imitação da Rosa*, ambos contos de Clarice Lispector, vivem uma experiência próxima a de G.H.. Elas entram em um espaço de vida selvagem que as fazem refletir sobre a continuidade da vida naquele estado. Tal fato nos permite fazer um acoplamento do texto, escolhido para análise, com Laura e Ana, personagens dos contos supracitados. Isso é possível quando a narradora-personagem G.H. passa por um processo de vislumbração, que a faz fugir dos abismos que constituem sua vida. As personagens Laura e Ana passam pelo mesmo estado de fuga de si mesma que G.H., e camuflam seus discursos, a fim de não revelarem suas identidades. Porém, deixam marcas perceptíveis no interior da narrativa que nos permitem fazer inferências. Assim, vemos que G.H. e as personagens citadas estão em par de igualdade no que se refere à construção de suas identidades que, por sua vez, são constituídas por meio de abismos interiores e que são marcados nos discursos proferidos por elas ou por outro alguém a quem se evocou na narrativa. Este, como já citamos acima, pode ser um interlocutor imaginário, outros personagens da narrativa, ou até mesmo o outro que existe na própria personagem.

Ainda pensando nessa condição rizomática do texto clariceano, em *Água Viva* são comuns os fios condutores que nos levam até *A Paixão Segundo G.H.*. Um dos pontos enfocados pela crítica literária se refere à luta de classes que permeia a ficção de Clarice e surge apontando aspectos não só para a obra em foco, mas também para outros textos como *A Hora da Estrela* e *Uma Aprendizagem* ou *O Livro dos Prazeres*, obras em que os personagens sofrem pela desigualdade de classes. Em obras como *O Lustre*, por exemplo, vislumbramos G.H., quando vemos que a personagem principal, Virgínia, brinca com objetos de barro, o que

nos faz lembrar a G.H. escultora. Já em *A Maçã no Escuro*, ocorrem os questionamentos em relação ao ser do personagem Martim. Este, assim como G.H., almeja chegar ao alvo da compreensão e reconhecer-se enquanto ser identitário.

Nessa perspectiva, vemos que, *A Paixão Segundo G.H.* recapitula escritos clariceanos desde a estreia da autora com romances, pois as questões tratadas continuam a ser ressaltadas em obras anteriores e posteriores ao romance. A intersubjetividade, o encontro com o outro presente em si mesmo, a mudança de personalidade, o eu e o não-eu, a nostalgia do inatingível, são apenas alguns dos elementos que nos conduzem até os limites evocativos do outro e as conexões entre narrativas da autora.

Como vimos, na definição de Deleuze e Guattari (1995), as máquinas só funcionam quando estão desordenadas de sua integridade e se ligam a outra(s) máquina(s), a fim de produzir experimentações, sentidos. É isso que acontece com a obra em análise. A máquina é conectada a outras máquinas literárias, tanto da própria Clarice quanto de outros autores, e fazem a experiência de *Corpo sem Órgãos*, defendida pelos filósofos, em que a experimentação poderia estar ou não prevista, mas é passível de investigação e produção de sentido(s). G.H. pode então ter realizado uma experiência de *Corpo sem Órgãos* quando sai do seu estado de pessoa humana e experimenta do líquido expelido pela barata depois de esmagada.

Estendemos ainda o agenciamento de *A Paixão Segundo G.H.* até a obra *A Metamorfose* de Franz Kafka (2012). Nesta, a personagem principal, Gregor Samsa, um caixeiro-viajante, ao acordar de manhã vê-se transformado em um inseto gigantesco, fato que faz com que sua família o recuse por ele ter se tornado um animal nojento e asqueroso. Apesar disso, Gregor sente-se satisfeito com o que lhe aconteceu, pois aceita a metamorfose por que passa a sua vida e aprende a lidar com a nova situação, que, embora não quisesse, ocorreu.

A vida de Gregor segue analogicamente os fatos vivenciados por G.H., pois ambas as personagens enfrentam suas condições de pessoas comuns, a fim de conviver com a mudança repentina e brusca de suas vidas indivíduo-sociais. As principais figuras das duas narrativas saem, portanto, de seus estados “vegetativos” e adentram em um outro universo que, até então, elas desconheciam. Assim, vemos que a situação em que elas se encontram, obriga-as a tomarem determinados comportamentos, modos de agir, que as fazem despertar para o verdadeiro sentido de viver. Elas viviam aparentemente bem, seguindo os moldes sociais comuns de seu espaço de convivência, porém que não as satisfaziam intersubjetivamente.

Essa mudança de identidade as fazem perceber o que existe de melhor e de pior em suas vidas.

O agenciamento entre as obras já acontece desde a definição do espaço físico em que os fatos acontecem. Ambos os episódios se passam dentro do espaço do quarto. Em *A Metamorfose*, percebe-se claramente na fala do narrador onisciente o ambiente descrito: "Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso." (Kafka, 2012, p. 7). Em *A Paixão Segundo G.H.* a cena acontece quando a narradora-personagem entra no quarto, prova do gosto da barata e passa por seu momento de transformação identitária. O trecho que segue exemplifica o espaço físico em que acontece o momento metamorfoseante de G.H. – o quarto: "Ontem de manhã – quando saí da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim." (Lispector, 1998, p. 23).

Desse modo, vemos que a conexão entre as obras é perceptível na descrição do ambiente em que acontecem as cenas. Estas se desenvolvem em um espaço mínimo em que as personagens, em um momento inesperado, passam pela metamorfose. Ambas são surpreendidas pelo acontecimento e aceitam suas condições de existência a partir da epifania que as envolvem.

A experimentação das ideias presentes neste trabalho, fazendo relação com *A Metamorfose*, acontece pelas atribuições teóricas de Deleuze e Guattari (1995) também no que se refere à definição de Corpo sem Órgãos. Uma obra entendida como um Corpo sem Órgãos não se chega ao limite, ao sentido, pois se configura em um conjunto de práticas que se interconectam para que a experimentação aconteça e se chegue ao(s) significado(s). O corpo necessitaria, então, desintegrar-se, desestruturar-se, a fim de permitir uma experiência extraordinária de conexões.

Gregor Samsa, diferentemente de G.H., passa por uma transformação real e exterior a si. A personagem passa da condição de sujeito à de objeto. Já G.H. passa de objeto à condição de sujeito que assume a própria existência. Nesse ínterim, vemos que apesar de semelhantes nos processos metamorfoseantes, as obras são claramente distintas, uma vez que as ações contempladas em *A Metamorfose* são vividas de forma direta pela personagem, já em *A Paixão Segundo G.H.* são fatos internos baseadas na introspecção da personagem.

Por fim, a narrativa aqui em estudo nos autoriza a experimentar as linhas pelas quais a fuga permite, ver as conexões oferecidas pela construção textual que nos permite transitar entre outros textos da própria escritora ou não, seja na forma, seja no conteúdo. O livre

trânsito entre os escritos nos beneficia com experimentações de sentido(s), desconsiderando a maior ou menor importância de quaisquer dos textos clariceanos.

5 ÚLTIMAS PALAVRAS

Os temas intimistas que envolvem o repertório literário de Clarice Lispector apontam para questões subjetivas que dão aos seus textos um caráter de mistério. As narrativas da escritora mostram personagens que vivem inseridas em dramas existenciais semelhantes aos que vivenciamos na pós-modernidade. Além disso, trazem possibilidades de reflexão em torno da sua escritura literária, em que as narrativas estão envoltas em um discurso poético.

Ao longo das discussões apontadas até então, a presente pesquisa não se encerra, dando considerações finais à interpretação e à construção dos sentidos de *A Paixão Segundo G.H.*, uma vez que a leitura crítica da obra lispectoriana poderá sempre provocar a (re)elaboração de sentido(s) diferenciado(s) que dialogam com os que, até o momento, foram construídos. Não queremos aqui colocar Clarice como a autora inaugural de uma nova linguagem literária, mas dar a ela os créditos merecidos, sobretudo, em torno da possibilidades de sentido(s) de que sua obra se constitui.

A inovação da escritora opera não somente pela fragmentação, pela não-linearidade dos fatos e organizações frasais, mas pela valorização do psicológico e dos fluxos de consciência das personagens desde o seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem* até a *A Hora da Estrela*, último romance publicado. O novo horizonte de escritura traz ao público leitor uma composição ficcional que causou fortes impactos, positivos e negativos, na crítica brasileira, devido ao fato de trazer aspectos pouco explorados na produção literária.

A linguagem, como percebemos nas discussões, parece ser uma das grandes preocupações de Lispector. O jogo de expressões que a autora utiliza, e que é refletido no discurso de G.H., torna sua escrita vez frágil, vez poderosa. Ela é um convite ao leitor para que ele adentre na atmosfera de busca pela compreensão do ser humano que existe nas personagens. A maneira como são utilizadas as expressões fazem com que o leitor conduza uma contínua (re)construção dos sentidos textuais e conseqüentemente da(s) identidade(s) da protagonista. Nessa perspectiva, percebemos que a linguagem só acontece quando é dirigida para alguém, para um outro, uma vez que, se considerarmos os pressupostos teóricos defendidos por Bakhtin (2010), o discurso é dependente de outro(s), podendo vir mascarado por meio das diversas formas de linguagem.

Na obra analisada, Clarice possibilita através da linguagem, uma introspecção vivenciada pela personagem que a faz apropriar-se da essência de um ser não humano, uma

barata. É esta essência que a permite trazer para um mundo diferenciado do que ela vivera até degustar a gosma expelida pela barata. A narrativa segue traçando os passos de peregrinação da personagem G.H. envolvida em uma introspecção, que atrai o leitor pelo estranhamento causado. Este incômodo autoriza momentos de crises existenciais, os quais contribuem para a construção do avesso ignorado. Nossa análise, portanto, buscou enfatizar aspectos referentes à construção identitária da narradora-personagem, suas relações com a alteridade, bem como os agenciamentos, as relações de intertextualidade que podemos realizar em *A Paixão Segundo G.H.*. Tais pressupostos nos encaminham para uma construção rizomática de leitura da obra em questão.

A leitura do romance permite entender que a construção da identidade da protagonista se dá de forma fragmentada, esfacelada, como uma colcha de retalhos que vai sendo remendada por outros pedaços, os quais se aglomeram e se uniformizam de maneiras destoantes. Envolta por uma temática existencial a narradora-personagem vive a experiência do perder e do ganhar identidade(s) por meio de fluxos de consciência.

O itinerário interior de G.H. assemelha-se, portanto ao ser humano da pós-modernidade que constitui a formação do seu “eu” a partir do olhar do outro, de estilhaços do outro, o qual também já possui uma formação alteritária. Estas formas de alteridade, por sua vez, se manifestam na narrativa do romance analisado através da autoescrita, dos momentos de silêncio, das personagens com quem G.H. convive, do interlocutor imaginário, do leitor, porém, manifesta-se com mais efervescência no contato com o inseto.

Dito de outro modo, a identidade de G.H. não é estanque, mas se processa ao longo do tempo de forma inconsciente, ao ver nos artefatos da narrativa, a parte intensa de sua (des) identificação, (des)construção, dos avessos que ela quis ignorar durante um período de sua vida, mas que constituem o seu eu. Ela é a narradora-personagem que se vê incompleta, porque busca constantemente no outro algo que a preencha, que constitua sua “inteireza”. Contudo, essa (in)completude de G.H não acontece plenamente, mas é preenchida a partir de elementos exteriores que vemos nas partes que compõem os outros também divididos e constituídos de alteridade.

No tocante aos agenciamentos que o texto de *A Paixão Segundo G.H.* permite realizar, notamos que a conexão com textos da escritora Clarice Lispector acontece em uma espécie de rizoma, no que se refere à formação psicológica das personagens. Assim como G.H., outras protagonistas como Laura, Ana e Virgínia, para citar apenas algumas, vivem de forma introspectiva. São figuras que almejam pelo desejo de mudança, pelas impossibilidades de

permanecer na mesma formação humana. Todas tentam renunciar a organização que as constituem e ir ao encontro de outra(s) identidade(s).

Assim como a identidade de G.H. se constitui de forma fragmentada, também acontece com a construção dos diálogos entre personagens e textos, os quais ocorrem com a interferência do outro, de uma forma rizomática. O romance por nós aqui estudado, é construído por meio de diálogos que se (re)constroem, se (re)elaboram a partir de diferentes textos e personagens que se confundem tanto na produção literária de Clarice quanto na relação com outras obras. Ao longo da narrativa de *A Paixão Segundo G.H.*, encontramos várias referências a textos bíblicos que, quando conectados, ao texto do romance analisado oferecem um sentido que se desterritorializa e que se (re)territorializa para assim permitir a circularidade semântica.

Ademais, é nos diálogos entre textos construídos em *A Paixão Segundo G.H.* que percebemos a desterritorialização com que acontece toda a obra. A teoria de Deleuze e Guattari permite verificar que no texto literário aconteça essa desterritorialização para, em seguida, ocorrer uma (re)territorialização do(s) sentido(s). É na utilização de palavras soltas, desconexas que notamos uma linguagem aparentemente desestruturada, desterritorializada, no romance analisado.

Desse modo, observamos que, na obra aqui estudada, a língua é desenraizada e trabalha com possibilidades semânticas, com significações que estão além do significante. O romance, portanto, autoriza múltiplas conexões com outros textos que vão desde os escritos pela própria Clarice, até textos de ordem filosófica, religiosa, etc. A paixão narrada por G.H. mistura fatos que nos permite fazer uma experimentação de leitura propiciando múltiplas dimensões tanto estéticas quanto semânticas.

A circularidade semântica de *A Paixão Segundo G.H.*, como mencionado no decorrer da construção desta pesquisa, aponta para uma continuidade da construção dos sentidos e da formação identitária da narradora-personagem. Nossa análise, portanto, não torna reduzida as possibilidades de leitura, uma vez que o texto literário de Lispector não é o que está escrito, mas o que está para ser sempre dito. Ademais, observado do ponto de vista rizomático, o sentido não se encerra na centralização de apenas um olhar analítico, mas pela partilha interpretativa que se faz necessária no crivo proposto pelo outro, que é, por sua vez, o possível leitor de Clarice Lispector.

6 REFERÊNCIAS

DA AUTORA

LISPECTOR, Clarice. **A Cidade Sitiada**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1964.

_____. **A Legião Estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

_____. **Água Viva**. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

_____. **A Via Crucis do Corpo**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

_____. **A Bela e a Fera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. **Felicidade clandestina**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **O Mistério do Coelho Pensante**. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

_____. **Quase de Verdade**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

_____. **Perto do Coração Selvagem**. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **A vida Íntima de Laura**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. **A Hora da Estrela**. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Laços de Família**. 24 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**. 18 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **A Maçã no Escuro**. 9 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **O Lustre**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A Mulher que matou os peixes**. 13 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SOBRE A AUTORA

GOTLIB, Nádya Batelha. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **Clarice: uma vida que se conta.** Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2009.

HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita de Clarice Lispector.** 2. ed. Niterói: Revista e ampliada, 2006.

JORDÃO, Tânia Dias. **A PAIXÃO SEGUNDO G.H., DE CLARICE LISPECTOR: transtextualidade bíblica.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

KRAISER, Marcelo. **Textos dobrados, imagens impuras.** 2002. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

MOREIRA, Maria Edinara Leão. **O Reverso do êxtase: Silêncios e Solavancos em A Paixão Segundo G.H. A Narrativa Agônica na Travessia do Ser.** Tese (Doutorado). Universidade Federal de Santa Maria – RS, Rio Grande do Sul, 2011.

MONTI, Tony. **Sim e Não – O Ritmo Binário em A Paixão Segundo G.H.** Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2006.

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).

_____. Benedito. **O Dorso do Tigre.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

SÁ, Olga de. **A Escritura de Clarice Lispector.** São Paulo: Vozes, 1999.

_____. Olga de. A construção renovadora da ficção clariceana. In: **A escritura de Clarice Lispector.** 2 ed. São Paulo: Vozes, 1993.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. In: MIRANDA, Wander (org.). **Narrativas da Modernidade.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SKEIKA, Jhony Adelio. OLIVEIRA Silvana. **A Experimentação de A Paixão Segundo G. H.:** Um olhar rizomático para a escrita de Clarice Lispector. Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura. Disponível em: <http://www.mulhereliteratura.com.br/anais/>. Acesso: 02 out. 2013.

SCHUWARZ, Roberto. A Sereia e o Desconfiado. In: **Perto do Coração Selvagem.** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STEFENS, Adriana Ines Martos. **O Diálogo de Alteridades na Escritura de A Paixão Segundo G.H., de Clarice Lispector.** Dissertação de Mestrado. Universidade Pontifícia de São Paulo – PUC, São Paulo, 2008.

GERAIS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.

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

BAUMAN, Z. **Identidade**. Entrevista aa Benedito Vecchi. Tad. Bras. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BÍBLIA, Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1991.

BRAIT, B. Estilo. In: Brait.B. **Bakhtin:** conceitos-chave. (Org). São Paulo: Contexto, 2010.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COSSON, Rildo. **Letramento literário:** teoria e prática. 1. ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. 34. ed. vol. 1. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo, 1995.

DE MARIA, Luzia. A crise da representatividade na arte do século XX e o conto. In: **O que é conto**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender:** os sentidos do texto. São Paulo, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MAFFESOLI, M. **Sobre o nomadismo:** vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2001.

MILLIET, Sergio. **Diário Crítico**. 4º volume. São Paulo: Livraria Martins. Editora, 1946.

NUNES, B. **O drama da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 7. ed. Campinas: Pontes, 2003.

_____. Eni Puccinelli. **As formas de silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: vozes, 2007.

VOLOSHINOV, Valentin N. (BAKHTIN). **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**: ensaios de sociossemiótica. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KLEIMAN, Ângela. **Oficina de Leitura**: Teoria e Prática. 10. ed. Campinas, SP: Pontes, 2004.

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

KAFKA, Franz. A metamorfose. *In*: _____. **A metamorfose**; Um artista da fome; Carta ao pai. Tradução de Torrieri Guimarães. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.