

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

THAYS PRETTI DE SOUSA

DO MUNDO SIMBÓLICO AO INFERNO DO REAL, E VOLTA: UMA ANÁLISE DE  
*A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

MARINGÁ - PR

2013

THAYS PRETTI DE SOUSA

DO MUNDO SIMBÓLICO AO INFERNO DO REAL, E VOLTA: UMA ANÁLISE DE  
*A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marisa Corrêa Silva

MARINGÁ

2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central – UEM, Maringá – PR., Brasil)

|       |   |
|-------|---|
| S725d | <p>Sousa, Thays Pretti</p> <p>Do mundo simbólico ao inferno do real, e volta :<br/>uma análise de <i>A paixão segundo G.H.</i> / Thays Pretti<br/>de Sousa. -- Maringá, 2013.<br/>102 f.</p> <p>Orientador: Prof.a Dr.a Marisa Corrêa Silva.<br/>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de<br/>Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,<br/>Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013.</p> <p>1. Lispector, Clarice, 1925-1977 - <i>A paixão<br/>segundo G.H.</i> - Crítica e interpretação. 2.<br/>Materialismo Lacaniano. 3. Teoria literária. 4. RSI.<br/>I. Silva, Marisa Corrêa, orient. II. Universidade<br/>Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas,<br/>Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras.<br/>III. Título.</p> <p>CDD 22.ed. B869.34</p> |
|-------|---|

THAYS PRETTI DE SOUSA

**DO MUNDO SIMBÓLICO AO INFERNO DO REAL, E VOLTA: UMA ANÁLISE  
DE A PAIXÃO SEGUNDO G.H.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em **04 de março de 2013**.

BANCA EXAMINADORA



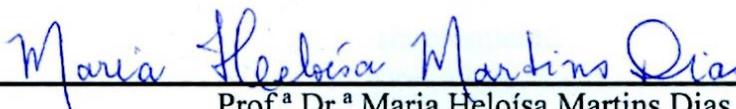
---

Prof.ª Dr.ª Marisa Corrêa Silva  
Universidade Estadual de Maringá – UEM  
- Presidente -



---

Prof.ª Dr.ª Évely Vania Libanori  
Universidade Estadual de Maringá – UEM



---

Prof.ª Dr.ª Maria Heloísa Martins Dias  
Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho - Unesp/São José do Rio Preto -SP

Para  
todas as almas que  
não se conformam,  
não se enquadram,  
não se limitam.

Para  
Juliano Tamanini,  
o mais importante guia e mestre  
na trilha das Letras.

Para  
Eduardo,  
simplesmente.

## AGRADECIMENTOS

À professora doutora Marisa Corrêa Silva, pela orientação, disposição, confiança e por ser uma grande comentadora do Materialismo Lacaniano, fazendo com que um tema por vezes misterioso e obscuro se tornasse límpido.

Às professoras doutoras Evely Vânia Libanori e Maria Heloísa Martins Dias, pelas sugestões apresentadas durante o exame de qualificação, as quais foram de grande auxílio para que o presente trabalho chegasse a ser o que é hoje.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa que possibilitou a realização deste trabalho.

Ao Eduardo Ribeiro da Cunha, pelo exemplo de dedicação e pelo apoio, companhia e incentivo constantes.

Aos meus pais, Regina Helena da Silva e Pedro Geraldo de Macedo Sousa; ao meu irmão, Hygor Zorak de Macedo; e à minha família como um todo, pelo apoio e carinho.

Aos amigos Vanessa, Fábio, Rafael, Jeniffer, Halisson, Patrícia, Leonardo, Igor e Letícia, sempre presentes (uns mais, outros menos) e importantes.

Aos colegas de mestrado Diego Fascina, Ariane Fabreti, Beatriz Godoy, Elerson Cestaro, Kellen Wiginescki, Lígia de Amorim Neves, Olga Ozaí, Fabiana Marques Luiz, Kátia Matia, Alessandra Beltramin, Sebastião Castro, Fabiano Cardoso, Marcos Douglas Pereira, por terem

se mantido presentes e unidos mesmo após o fim das disciplinas (uns mais, outros menos, virtualmente ou fisicamente).

Aos amigos Joana Ganacim, Luciane dos Santos e Fabio Gonçalves Fernandes, pela leitura dedicada e atenciosa dessas páginas.

Aos professores doutores Alexandre, Evely, Milton, Clarice e Lúcia, pelo conhecimento oferecido nas disciplinas, fundamental para o desenvolvimento dessa dissertação.

Aos professores Leoné, Luciane, Júnior e Juliano, grandes incentivadores para que eu continuasse os estudos além da graduação. Sou muito grata a vocês.

À Nickye, companheira canina que depois de onze anos de carinho seguiu o ciclo da vida.

À Suri e à Suka, companheiras caninas que ficam ao meu lado mesmo nos momentos mais tristes e estressantes. Mesmo que nunca cheguem a lê-los, merecem a menção nos agradecimentos pela importância que têm na minha vida.

Ao Slavoj Žižek, por ter destruído várias vezes minha visão de mundo, mas sempre permitindo que eu a reconstruísse de uma forma mais madura.

E à Clarice Lispector, cujas obras sempre me encantaram desde pequena, e continuam me encantando de várias formas diferentes através dos anos.

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.

(Clarice Lispector – *A Paixão Segundo G.H.*)

## RESUMO

Nossa análise centra-se no romance *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, tomando alguns conceitos do materialismo lacaniano para compreensão, quer do modo como se estrutura a narrativa, quer das tensões vividas pela personagem narradora. Utilizamos, em especial, a tríade do Real, Simbólico e Imaginário, referente às três instâncias a partir das quais se pode compreender a relação sujeito/mundo. Dessas instâncias, exploramos apenas as do Simbólico e Real, analisando a percepção traumática vivida pela narradora, comumente chamada pelos teóricos clariceanos de epifania, como um contato com o Real. Por meio da análise, procuramos mostrar como a trama enunciativa de *A Paixão Segundo G.H.* acompanha estruturalmente os processos sofridos pela narradora, de modo que a narrativa pode ser dividida em três “momentos”: o primeiro relaciona-se à identificação de G.H. com o Simbólico e à menor desestruturação da narrativa, o segundo relaciona-se ao progressivo “estilhaçamento” da narrativa, ocasionado pelo trauma do encontro com o Real e o terceiro refere-se ao fato de a obra se estruturar como uma busca de ressimbolização do trauma. Nossa hipótese é de que somente graças ao nível Simbólico, do qual inicialmente foge, consegue a narradora se reestruturar como indivíduo. Em suma, são visíveis os aspectos relacionados à convenção do Simbólico e ao encontro com o Real que podem ser encontrados na obra, justificando a aproximação entre o universo ficcional criado por Clarice em seu romance e a esfera teórica da qual extraímos aspectos para focalizá-lo.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Materialismo Lacaniano. Teoria Literária. RSI.

## ABSTRACT

Our essay is focused on the novel *A Paixão segundo G.H.*, by Clarice Lispector. In this analysis we take some concepts of lacanian materialism to understand both the way the narrative is structured and the conflicts experienced by the narrator. We use the conceptual triad of the Real, Symbolic and Imaginary, referring to the three instances from which it is possible to understand the subject and the world. From these instances, we explore only the Real and the Symbolic, analyzing the traumatic perception experienced by the narrator, commonly called “epiphany” by theorists, as a contact with the lacanian Real. Through analysis, we show how the plot of *A Paixão segundo G.H.* is structurally attached to the processes suffered by the narrator, thus the narrative may be divided into three “times”: the first is related to the identification of G.H. with the Symbolic order, with a minor disruption of the narrative; the second relates to the progressive “splintering” of the narrative, caused by the traumatic encounter with the Real; and the third refers to the fact that the story can be seen as structured as a search for re-symbolization of the traumatic experience. Our hypothesis is that only through the Symbolic level, from which the narrator initially runs away, it is possible to restructure herself as an individual. In short, there are many and noticeable aspects of the Symbolic and encounter with the Real that is found in this literary work, explaining the connection between the fictional universe created by Clarice Lispector in her novel and the sphere of theoretical aspects we explore in this essay.

Key words: Clarice Lispector. Lacanian Materialism. Literary Theory. RSI.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| <b>1 INTRODUÇÃO</b> .....                                  | 10  |
| 1.1. O MATERIALISMO LACANIANO .....                        | 16  |
| <b>2 DESCIDA AO INFERNO DO REAL</b> .....                  | 24  |
| 2.1 MOMENTO ANTERIOR: G.H. ATÉ NAS VALISES .....           | 28  |
| 2.2 MOMENTO EPIFÂNICO: O RETRATO DE UM ESTÔMAGO VAZIO..... | 44  |
| 2.3 MOMENTO EPIFÂNICO: O FRACASSO DA LINGUAGEM .....       | 57  |
| 2.4 MOMENTO EPIFÂNICO: O TRAUMA .....                      | 76  |
| <b>3 A VOLTA: DIFICULDADES COM A RESSIMBOLIZAÇÃO</b> ..... | 83  |
| 3. 1 ADIAMENTO DA NARRATIVA.....                           | 85  |
| 3. 2 ESTRUTURA CÍCLICA, REPETIÇÃO, REFERENCIAÇÃO .....     | 94  |
| <b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....                        | 102 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....                                   | 106 |

## 1 INTRODUÇÃO

A palavra é meu domínio sobre o mundo (LISPECTOR, 1999, p. 101)

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “águas abundantes” estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio. Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio (LISPECTOR, 1998, p. 30)

A contradição entre o poder de simbolização da palavra e a dificuldade de fazer com que essa palavra alcance a completa significação que se almeja alcançar é patente nos textos de Clarice Lispector (1920-1977). Em seu universo literário, ao mesmo tempo em que afirma o poder da palavra (como na primeira citação acima, retirada da crônica *As três experiências*), ressalta, em outras situações, a fragilidade dessa mesma palavra, o que ocorre em grande parte de seus textos, desde *Perto do Coração Selvagem* (1943) até *A Descoberta do Mundo* (1984, publicado postumamente), e que está exemplificado na segunda citação acima, retirada de *Água Viva* (1973).

Essa constante preocupação com a linguagem fez com que Benedito Nunes (1929-2011) dedicasse um capítulo de seu livro *Leitura de Clarice Lispector* (1973) somente a esse tema, capítulo que foi intitulado *A paixão da existência e da linguagem*. Além dele, mais dois capítulos da obra de Nunes têm, no próprio título, referência à escritura da autora, *O estilo de humildade e a escritura* e *O movimento da escritura*; e o capítulo dedicado ao romance *A maçã no escuro* também faz referência à linguagem, sendo intitulado *A maçã no escuro ou o drama da linguagem*.

Quando fala sobre a linguagem em Clarice Lispector, Nunes afirma que ela “envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como problema da expressão e da comunicação” (NUNES, 1976, p. 130). Nessa problematização da existência e da comunicação, o estilo da autora torna-se um estilo “dominado pela ‘assombração do

silêncio” (NUNES, 1976, p. 137), uma vez que Clarice Lispector por vezes neutraliza os significados abstratos das palavras e em outros momentos lhes permite sua máxima concretude. Isso ocorre, por exemplo, com o que Nunes (1976) chama de “técnica de desgaste”, na qual, a partir da repetição de verbos e substantivos, age “como se, em vez de escrever, ela *desescrevesse*, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o ‘aquilo’, o inexpressado” (NUNES, 1976, p. 138).

Essa percepção do uso da língua nas obras de Clarice Lispector também é alcançada por Norma Tasca, outra estudiosa que explora a linguagem da romancista. Em seu capítulo na edição crítica de *A paixão segundo G.H.*, aborda detalhadamente diversos aspectos da linguagem da escritora, mostrando recursos que são recorrentes em sua obra e, em especial, os recursos linguísticos que caracterizam *A Paixão segundo G.H.*, afirmando que nessa obra a autora recorre “à linguagem como meio de afrontar – de significar a perda da identidade ou a desintegração subjectiva que essa experiência implica” (TASCA, 1988, p. 258).

Tal relação entre linguagem e subjetividade é igualmente observada por Benedito Nunes, que afirma que “nos personagens de Clarice Lispector, o Eu ameaçado, contestado, fica em suspenso e deixa-nos entrever a existência pura, contingente, irredutível ao controle da vontade e ao entendimento” (NUNES, 1976, p. 121). Ressalta, ainda, que não só a linguagem, mas também “o cotidiano é, a partir de certo momento, completamente desagregado” (NUNES, 1976, p. 126) na obra da autora.

Entretanto, mesmo com a intensa relação entre Clarice Lispector e a linguagem, essa linguagem, de um modo geral, não se presta a comunicar aquilo que os personagens de Lispector mais necessitam comunicar. Nesse sentido, Nunes aponta que, no exato momento em que eles

tentam sair do inautêntico para iniciar a busca de si mesmos, a língua se transforma numa barreira oposta à comunicação. As palavras [...] tornam-se

ilusórias, generalizando o que é individual, abstraindo os aspectos concretos da experiência subjetiva.

A traição vai ainda mais longe. À medida que falamos de nós mesmos, procurando expressar-nos, as palavras, dizendo de mais ou de menos, formam uma casca verbal, que circunda com seus significados o âmago da personalidade, acabando por se converter numa imagem provisória, porém inevitável, do nosso próprio ser. Não conseguimos exprimir tudo o que somos e adquirimos um ser aparente mediante aquilo que conseguimos exprimir [...] (NUNES, 1976, p. 131-2)

Interessantemente, essa percepção de Clarice Lispector – e conseqüentemente de seus personagens – a respeito da linguagem aproxima-se bastante da opinião de Jacques Lacan (1901-1981) sobre o assunto. O psicanalista, bastante preocupado com assuntos relacionados à linguagem, julgava-a “um presente tão perigoso para a humanidade quanto o cavalo foi para os troianos: ela se oferece para nosso uso gratuitamente, mas, depois que a aceitamos, ela nos coloniza” (ŽIŽEK, 2010, p. 20), isto é, tornamo-nos dependentes dela e restritos ao seu espaço de atuação: não podemos nos comunicar para além da linguagem.

A consciência dessa colonização é o um dos fantasmas que mais ostensivamente assombra diversas personagens de Lispector, e um exemplo de tal consciência de colonização nas obras de Lispector pode ser apontado em relação ao romance *A Paixão segundo G.H.* (1964), uma vez que o que justamente é desafiador nesse romance e, certamente, um dos motivos de seu impacto junto ao leitor, é a “banalidade” do enredo, ou melhor, a relação entre a situação focalizada pela narradora em um dia de seu cotidiano e a profundidade das reflexões geradas por tal vivência.

Assim, não devemos nos deixar enganar pela aparente simplicidade da situação apresentada: é exatamente desse realismo de superfície que uma profundidade/densidade vai ganhando forma e sentidos. Além disso, é a partir dessa simplicidade e da profundidade de suas conseqüências que o leitor percebe que linguagem, como instância social reguladora, limita e prende a personagem em um espaço de ação muito menor do que ele poderia ser: a experiência ultrapassa o que pode ser narrado sobre ela.

Destarte, é esse aspecto aparentemente simples e banal da experiência relatada que abre espaço para que a linguagem aja, apontando que aquilo que é mais profundo, mesmo em uma experiência pouco complexa, é inalcançável e indizível.

Provavelmente, foi esse aspecto impactante e “misterioso” da obra que a fez ser escolhida para compor a coleção Archives da UNESCO<sup>1</sup>. Segundo Benedito Nunes, organizador da edição crítica, *A paixão segundo G.H.* ingressa na coleção

não só como o livro maior de Clarice Lispector – maior no sentido de ser aquele que amplia os aspectos singulares de sua obra, extremando as possibilidades que nela se concretizam – mas também como um dos textos mais originais da moderna ficção brasileira (NUNES, 1988, p. XXIV)

Embora haja teóricos que discordem da opinião de Nunes – como Assis Brasil (1973; 1980), por exemplo, que aponta *A Paixão segundo G.H.* como um momento de queda na produção artística da escritora –, concordamos com Nunes quando ele afirma a importância da obra, graças, entre outros fatores, ao que o estudioso já havia apontado em outra ocasião, quando escreveu que “é em *A Paixão Segundo G.H.* que Clarice Lispector leva ao extremo o jogo da linguagem iniciado em *Perto do Coração Selvagem*” (NUNES, 1976, p. 129).

O romance, segundo Bosi (2006), é uma obra de educação existencial e, de acordo com Massaud Moisés, é a obra da autora, ao lado de *Perto do Coração Selvagem*, que concentra o melhor de sua produção (MOISÉS, 1989, p. 462). Sua insólita situação narrativa já foi objeto de diversos estudos, de modo que a obra possui uma vasta fortuna crítica, com análises voltadas às mais variadas abordagens.

Dentre elas, podemos exemplificar com Benedito Nunes (1973), que, entre seus comentários, ressaltou, por exemplo, o caráter místico/religioso da obra e a possibilidade de interpretá-lo a partir do viés existencialista, posicionamento crítico também observado por Massaud Moisés (1989). Por outro lado, Norma Tasca (1988), autora já citada, considerou o

---

<sup>1</sup> Coleção nascida de um acordo entre Argentina, Brasil, Colômbia, Espanha, França, Itália, México e Portugal e que previa a edição crítica de 110 obras de autores da América Latina e do Caribe.

romance à luz de aspectos linguísticos, enquanto Mariângela Alonso e Guacira Marcondes Machado Leite (2008) estudaram o substrato mítico da obra. Além deles, Olga de Sá (1993, 1979) observou seu caráter epifânico e paródico, além de seu aspecto metafórico-metafísico.

Todas essas possibilidades mostram-se muito esclarecedoras; porém, como leitora de Clarice Lispector, a autora desta dissertação notou que, mesmo com todas as análises com as quais teve contato durante estudos anteriores, uma pergunta não parece completamente esclarecida: o desespero da personagem na tentativa de retornar à segurança de seu espaço conhecido é compreensível, uma vez que ela vivencia aquilo que Olga de Sá (1979) analisa como uma espécie de “epifania do feio”, a qual se dá pelo contato com uma experiência repugnante. Porém, qual é o motivo para que G.H. tente voltar à sua vivência anterior de forma inalterada, ou, pelo menos, com o mínimo de alterações possíveis? Por que afirmar que vai comer camarões (*crevettes*) assim que conseguir terminar o relato, depois de experimentar a angustiante impossibilidade de comer a barata, ainda que ambos animais pertençam ao mesmo filo (*arthropoda*)? Por que a tranquilidade em lidar com o naturalizado, mas a dificuldade em lidar com o que não é familiar, ainda que semelhante ao primeiro?

Uma possibilidade de resposta surgiu a partir da leitura da obra “O percurso do outro ao mesmo: sagrado e profano em Saramago e Helder Macedo”, de autoria de Marisa Corrêa Silva. Nessa obra, a autora demonstra a possibilidade da leitura de determinadas obras a partir do suporte teórico oferecido pelo materialismo lacaniano, uma corrente filosófica que utiliza conceitos do anteriormente citado psicanalista Jacques Lacan, realizando, porém, interações filosóficas com outras correntes, como o marxismo e o idealismo alemão. Essas interações terminam por gerar um espaço de análise que repousa em uma área de intersecção entre crítica psicanalítica, crítica sociológica e análise estrutural da narrativa.

Como veremos adiante, esse suporte teórico traz de Lacan a preocupação com a linguagem, seu uso e naturalização, preocupação essa que nos levou a julgarmos como

oportuna uma análise de *A Paixão segundo G.H.* que buscasse o auxílio do materialismo lacaniano na tentativa de responder as perguntas que surgiram durante a leitura da obra. Conseqüentemente, tanto personagem e enredo quanto, especialmente, a linguagem utilizada na obra podem ser analisados, enfatizando, desse modo, o quanto tal linguagem é importante e complexa na obra de Clarice Lispector a qual é objeto deste estudo.

Assim, esta pesquisa foi desenvolvida em função de uma busca incentivada pela leitura do próprio texto literário em questão, como tentativa de alcançar possíveis respostas não apresentadas por outras teorias – ao menos não de forma que satisfizesse nossa curiosidade científica.

Ao nos depararmos com os questionamentos abertos pela leitura da obra, cogitamos observá-la ainda por outros vieses. Porém, não os consideramos suficientemente explicativos. A partir de uma perspectiva simplesmente marxista, seríamos forçados a considerar o anseio de retornar da personagem como característica do sujeito burguês. Por uma perspectiva feminista, poderíamos acabar percebendo o desejo de retorno como um medo intrínseco ao sujeito feminino oprimido, não contestador. E, uma vez que já há uma grande quantidade de análises existencialistas da obra, optamos pelo materialismo lacaniano por dois motivos fundamentais: é uma corrente teórica não muito explorada e, além disso, é, de certo modo, “chamada” pelo texto literário a partir do surgimento das questões acima elencadas.

Ademais, como tanto a possibilidade marxista quanto a possibilidade feminista podem ser abrangidas de forma mais ampla e profunda pelo materialismo lacaniano a partir do conceito de encontro com o Real, julgamos que essa teoria seria a ferramenta mais adequada para nos auxiliar na busca de possíveis respostas.

Sigamos para algumas considerações necessárias a respeito do aparato teórico utilizado.

## 1.1. O MATERIALISMO LACANIANO

Certamente alguns leitores poderão estranhar a estrutura desta dissertação por ela apresentar uma introdução teórica ao materialismo lacaniano antes de utilizar tal teoria na análise literária propriamente dita. Porém, a escolha desta estrutura foi consciente: sendo o materialismo lacaniano o principal suporte teórico a ser utilizado neste trabalho e sendo uma corrente teórica bastante recente, com a qual nem todos os leitores podem estar familiarizados, julgamos oportuno optar pelo didatismo de um subtítulo explicativo e introdutório, o qual auxiliaria o leitor na percepção de por que chegamos a tal teoria durante a busca da resposta da pergunta levantada a partir da leitura do texto literário e por que ela seria tão eficiente. Assim, para fins dessa dissertação, nós, após pesarmos prós e contras, refletimos em relação à novidade da teoria e, ainda com os riscos que isso implica, optamos em sermos didáticos.

O materialismo lacaniano é uma corrente filosófica nascida a partir dos trabalhos de pensadores como o esloveno Slavoj Žižek (1949-) e o marroquino de língua francesa Alain Badiou (1937-). Apesar da popularidade de Žižek nos círculos intelectuais, é uma corrente teórica – como já dissemos – ainda não tão explorada, especialmente em Literatura e, segundo Silva (2009a, p. 211), “inicialmente ligada à filosofia política”.

O filósofo esloveno, porém, projeta e articula seu pensamento “em múltiplos espaços do conhecimento que abrangem desde a filosofia, a psicanálise, a sociologia, o cinema, a economia [e] a política” (BAZZANELLA, 2009, p. 15). Nesse sentido, explora temas que vão de política internacional, religião, sociedade, economia, cinema e cultura a temas que parecem mais simplórios, como o *Kinder ovo* ou a relação entre os tipos de vasos sanitários existentes na França, Alemanha e Estados Unidos.

Dissemos que tais temas *parecem* mais simplórios, pois, a partir das reflexões de Žižek e da inserção desses temas em questões mais amplas – como a relação que possuem com a psicanálise ou a ideologia – assuntos inicialmente vistos como “tolos” ganham grande profundidade e complexidade, mostrando que mesmo as coisas que consideramos mais insignificantes socialmente possuem um significado implícito, às vezes obscuro, quando analisados à luz da ideologia. É isso que Žižek faz.

Para tal empreitada, a fonte teórica fundamental de Žižek é o trabalho de Lacan na psicanálise, o qual o filósofo associa a outras fontes. Note-se, porém, que, como aponta Silva (2009a; 2009b), as teorias de Lacan são bastante complexas, especialmente devido à sua linguagem filosófica, repleta de jogos de palavras, trocadilhos e paradoxos. Entretanto, entendemos que isso não poderia ser diferente, uma vez que

pôr em questão ideias e valores familiares, num discurso que, para ser facilmente legitimado, é obrigado a reproduzir essas ideias e valores, é uma impossibilidade. Novos conceitos, novas teorias necessitam de discursos novos, pouco familiares e, por isso mesmo, inicialmente difíceis (BELSEY, 1982, p. 14).

Ou seja, um discurso que traga algo novo deve ter também uma linguagem nova, para (tentar) fugir dos atavismos dos quais a linguagem cotidiana está repleta<sup>2</sup>.

Como se não bastasse, muitos conceitos lacanianos ainda foram repensados no decorrer de seus estudos, o que faz com que sejam bastante polêmicos e de interpretação dúbia. Sabendo de todos esses riscos, manter-nos-emos, assim como Silva (2009b) em seu trabalho com o materialismo laciano, mais próximos das interpretações e aplicações da teoria laciana realizadas por Žižek, retomando o texto ou a interpretação laciana apenas quando isso for extremamente necessário.

Outro motivo para que nos mantenhamos mais alinhados às interpretações de Žižek é o fato de que ele faz uma leitura seletiva dos teóricos que utiliza (PARKER, 2004, p. 02): sua

---

<sup>2</sup> Interessantemente, Clarice Lispector utiliza-se da mesma “ferramenta”, porém, no discurso literário.

leitura de Hegel dá origem a um complexo e contraditório sistema filosófico, suas aplicações de Lacan são extremamente particulares e as ideias que ele pega emprestado de Marx não fazem dele um marxista. Seu sistema, apesar das diversas influências, é próprio. Tais influências absorvidas pelo filósofo resultam na dificuldade de rotulação de seu sistema filosófico.

Falando sobre a “metodologia” de análise utilizada por Žižek, Neves (2005) esclarece que o filósofo se propõe a analisar a cultura de massa do mesmo modo como Lévi-Strauss se propõe a analisar os mitos, ou seja, desconstruindo o que parece óbvio e mostrando a possibilidade de outras relações e interpretações. Na mesma direção, Silva aponta que,

[...] quando lido com cuidado, Žižek se revela um excelente provocador: suas considerações sobre aspectos aparentemente banais, ou já estudados até a exaustão, da vida cotidiana, são sempre surpreendentes e iluminadoras. Na pior das hipóteses, ele nos obriga a repensar, mesmo quando discordamos de suas ideias. Na melhor, ele chega a criar impressões epifânicas em seus leitores (2009b, p. 18)

Igualmente, Daly também aponta o caráter provocativo de Žižek quando, no início da introdução ao livro *Arriscar o impossível: conversas com Žižek*, afirma que o filósofo esloveno

representa o equivalente filosófico de uma peste virulenta, ou talvez, atualizando a metáfora, um vírus de computador cujo objetivo é romper com as aparências cômodas do que se poderia chamar de matriz do capitalismo global. [...] aquilo com que Žižek nos infecta é uma dúvida fundamental sobre os próprios pressupostos de nossa realidade social (DALY; ŽIŽEK, 2006, p. 07)

Dentre os conceitos os quais Žižek aborda com maior frequência em seus trabalhos estão a tríade dos estágios do Real, Simbólico e Imaginário, tríade essa fundamental para a análise aqui realizada. Esses conceitos vêm de Lacan, que os aborda em diversos seminários, um dos quais recebeu o nome de R.S.I. – as iniciais dos três estágios. Porém, como afirmamos anteriormente, os conceitos lacanianos são bastante fluidos, sem constituírem definições

fechadas e unívocas. Além disso, Lacan utiliza esses conceitos de modo a psicanalisar pacientes e obras, enquanto Žižek aumenta a abrangência, aplicando-os aos campos social, político, econômico e cultural – de modo que nos atrelamos à explicação do segundo autor.

Real, Simbólico e Imaginário são três instâncias a partir das quais é possível compreender a relação sujeito/mundo. Em *Como ler Lacan* (2010), Žižek representa-as de uma forma bastante simples, usando como exemplo o jogo de xadrez. Assim, nesse exemplo, o Imaginário corresponderia à forma que cada peça tem e aos nomes que lhes são dados, como uma relação entre significado e significante, sem implicações ideológicas. Ou seja, todos sabem, visualmente, ligar a *figura* de um peão – geralmente uma espécie de cone com uma bolinha em cima – ao nome *peão*. O Imaginário refere-se, assim, palidamente falando, à *imagem visual* e à *imagem nominal* (sonora e/ou escrita) de algo. Porém, como “a possibilidade de sua constituição se dá pelo efeito de introdução do Simbólico” (FERREIRA, M., 2005, p. 74), ainda que nem sempre essas duas instâncias se equivalham, apenas teoricamente podemos falar do Imaginário de modo desatrelado do Simbólico – é por isso que Lacan relacionava essas três instâncias ao *nó borromeano*<sup>3</sup>.

Voltando ao nosso exemplo, as regras seguidas no jogo, bem como as funções desempenhadas por cada peça a partir de ser o que é (por exemplo, as funções de “peão” atribuídas à peça identificada como “peão”), correspondem ao Simbólico. Assim, “‘cavalo’ é definido apenas pelos movimentos que essa figura pode fazer” (ŽIŽEK, 2010, p. 16). Desse modo, Imaginário e Simbólico são, ambos, “instâncias postuladas a partir dos conceitos de

---

<sup>3</sup> Apenas teoricamente podemos tratar de qualquer uma das instâncias separadamente das outras, pois como explica Lacan (2004, p.19), as três estão relacionadas entre si como três anéis de um **nó borromeano**, um nó que precisa de no mínimo três círculos presos entre si, com a particularidade de que, caso um desses círculos seja cortado, todos os outros se soltam. É por esse motivo que este nó serve para exemplificar a relação entre o Real, o Simbólico e o Imaginário: segundo o psicanalista, as três instâncias são extremamente relacionadas, de modo que a existência de uma depende da existência das outras duas.

Linguagem abordados nos estudos de linguística de Ferdinand de Saussure”<sup>4</sup> (SILVA, 2009b, p. 20) e, assim sendo, são, juntos, altamente ideológicos. Note-se, porém, que a ordem Simbólica não corresponde diametralmente à ideologia. A ordem Simbólica é um “conjunto de mecanismos discursivos descentrados que geram o Sentido” (ŽIŽEK, 1996, p. 23), conjunto esse que é utilizado como uma espécie de “plano de fundo” para a ideologia.

Como o termo “ideologia” também é bastante controverso, variando de acordo com o teórico ao qual nos remetemos, vale notar também que, aqui, compreendemos ideologia da mesma forma como Žižek, que busca sua forma de compreender o termo em Althusser. Desse modo, ideologia seria conceituada como a “matriz geradora que regula a relação entre o visível e o invisível, o imaginável e o inimaginável, bem como as mudanças nessa relação” (ŽIŽEK, 1996, p. 07). Porém, a ideologia “não brota da ‘vida em si’, mas só passa a existir na medida em que é regulada pelo Estado” (ŽIŽEK, 1996, p. 24), o que resulta em um paradoxo: “em seu próprio caráter de relação imediatamente vivenciada com o universo, a ideologia é sempre já regulada pela exterioridade do Estado e de seus Aparelhos Ideológicos” (ŽIŽEK, 1996, p. 25).

Para facilitar essa compreensão, Žižek apresenta uma definição muito pertinente de Roland Barthes, inserida em seu livro *Mitologias*. Segundo Žižek, Barthes afirma que a ideologia seria a “naturalização” da ordem simbólica, isto é, algo como “a percepção que reifica os resultados dos processos discursivos em propriedade da ‘coisa em si’” (ŽIŽEK, 1996, p. 16). Além disso, a ideologia em seu nível mais puro geralmente funciona como uma negação da existência da ideologia (como uma forma artificial – uma vez que é construída – de compreender o mundo). Nesse sentido, podemos tomar como exemplo o capitalismo, que

---

<sup>4</sup> O que faz com que seja possível aproximar os conceitos de Imaginário e Simbólico dos de Significante e Significado (cf. SAUSSURE, 2006, p. 79 e seg.). Isso porque, da mesma forma como Significante e Significado, Simbólico e Imaginário também representam duas partes de algo que, na verdade, é indivisível. A diferença repousa no fato de que o conceito de Simbólico é levemente mais abrangente do que o de Significado, uma vez que alcança não só o conceito de um determinado signo, mas também uma gama de intrincadas relações ideológicas que o envolvem.

não “aceita” questionamentos por se apresentar como algo que “funciona”, apesar dos males que cria. É o (falso) conceito do mal menor: o capitalismo pode não ser bom, mas é o “menos mau” (cf. ŽIŽEK, 2011b, p. 31-34).

A instância que resta entre aquelas inicialmente apresentadas é o Real, que corresponde a “toda a série complexa de circunstâncias contingentes que afetam o curso do jogo: a inteligência dos jogadores, os acontecimentos imprevisíveis que podem confundir um jogador ou encerrar imediatamente o jogo” (ŽIŽEK, 2010, p. 16-7), ou seja, refere-se àquilo que faz parte da estrutura, mas, ainda sim, é inesperado, não sendo considerado em uma observação inicial, a não ser quando se é surpreendido por ela.

O Real, assim, é o que foge, o que escapa à simbolização. O contato com o Real é traumático, assustador, de modo que o sujeito sente necessidade de retornar ao domínio seguro oferecido pelo Simbólico e Imaginário. Não podemos deixar de notar, porém, que o Real corresponde a uma parte intrínseca da realidade, de modo que, ainda que o contato com o Real seja traumático, ele é inevitável e também necessário, por ser a partir dele que se “expande” o horizonte apresentado pela conjunção entre Simbólico e Imaginário.

Com isso em mente, percebemos, a partir de sugestão de Silva (2009a), que há muita semelhança entre o conceito de contato com o Real e o fato de várias personagens de *Lispector* fugirem de seus momentos epifânicos e retornarem para a realidade – construída, ideológica, tradicional. É como se essa fuga funcionasse como uma tentativa de se proteger do encontro traumático com o Real, uma tentativa de escapar à graça profana e ameaçadora de escorregar, até contra a própria vontade, para dentro do desestruturador inferno do Real.

Com a compreensão desses tópicos fundamentais, buscaremos, neste trabalho, analisar *A Paixão segundo G.H.* a partir do materialismo lacaniano, tomando como fundamento os aspectos do texto literário, procurando dele partir e a ele nos prender para que a interpretação resulte da especificidade da obra.

Assim, em suma, o que justifica nosso trabalho é, além da importância incontestada de Clarice Lispector no cenário literário brasileiro, o fato de havermos notado que os estudos de *A Paixão segundo G.H* com os quais havíamos entrado em contato anteriormente não nos esclareciam completamente a respeito do motivo que levou G.H. não somente a se apressar em fugir do encontro indizível, mas também buscar reconstruir seu universo referencial da forma mais aproximada possível ao tempo anterior ao encontro com a barata.

Tendo em vista essa pergunta fundamental, nosso objetivo é analisar a obra tentando encontrar uma possibilidade de resposta para tal questão, tarefa para a qual buscamos as ferramentas oferecidas pelo materialismo lacaniano, que, ainda que carregue as teorias lacanianas, trata de adaptá-las para que sejam mais aplicáveis a processos culturais e produtos da cultura, entre os quais a obra literária de insere.

Na busca de alcançar o que aqui propusemos, a presente dissertação divide-se em cinco partes, incluindo esta introdução, as considerações finais e as referências bibliográficas. Considerando o corpo nuclear do trabalho, temos dois capítulos, ambos dedicados à análise da obra propriamente dita, ainda que sejam permeados por trechos teóricos inseridos no corpo de análise com o objetivo de que teoria e prática não sejam duas coisas separadas e estanques, mas sim um conjunto que se desenvolve dialeticamente. O primeiro desses dois capítulos intitula-se *Descida ao inferno do Real*, e tratará dos reflexos do contato da narradora da obra com o Real lacaniano na escrita clariceana – Real esse que já foi brevemente conceituado, mas cuja explicação será aprofundada no momento oportuno.

Assim, explicaremos como dividimos o romance de modo a perceber todo o processo de aproximação e afastamento do Real. Devido a essa divisão, também o capítulo divide-se em quatro subtítulos os quais abordam cada um uma parte do processo de aproximação do Real. O primeiro subtítulo referir-se-á à narração do momento anterior ao contato com o Real (*Momento anterior: G.H. até nas valises*). O segundo enfocará o aspecto de violência

relacionado ao encontro com o Real (*Momento epifânico: o retrato de um estômago vazio*). O terceiro subtítulo abordará as consequências dessa aproximação do Real na linguagem utilizada, sendo principalmente observada a desestruturação crescente dessa linguagem à medida que a narradora se encontra mais próxima de narrar seu encontro com o Real (*Momento epifânico: o fracasso da linguagem*). Finalmente, o quarto subtítulo observará a (tentativa de) narração do encontro com o Real em si, e como esse encontro reflete-se na estrutura do romance (*Momento epifânico: o trauma*).

O segundo capítulo de análise, intitulado *A volta: dificuldades com a ressimbolização*, afastar-se-á levemente da vivência da narradora e considerará mais especialmente o ato de relatar essa vivência, entendido a partir de nossa análise como uma tentativa de ressignificar a experiência vivida, como uma maneira de “sanar” o aspecto traumático intrínseco ao contato com o Real. Para tanto, além de explorar como se dá esse processo, exporemos as dificuldades enfrentadas pela narradora, as quais se refletem no texto e serão observadas em dois subtítulos. O primeiro deles chamar-se-á *Adiamento da narrativa* e observará que recursos a narradora utiliza na tentativa de se proteger do trauma e evitar falar dele, mesmo sabendo que é relatando que conseguirá lidar melhor com a situação. Enfim, o segundo subtítulo, intitulado *Estrutura cíclica, repetição, referenciação*, enfocará outras dificuldades encontradas pela narradora e refletidas no texto quando da tentativa de ressimbolizar<sup>5</sup> a experiência traumática.

Ao fim desses dois capítulos teóricos, teremos as considerações finais do trabalho, que são obviamente apenas considerações possíveis de uma aplicação que, apesar de parecer à pesquisadora uma forma extremamente válida de “explicar” a obra escolhida, não passa de uma opção, nunca fechada e sem pretensão de ser a mais correta ou adequada, uma vez que, em Literatura, “há mais coisas entre o céu e a terra do que supõe a nossa vã filosofia”.

---

<sup>5</sup> **Ressimbolização** ou **ressignificação** referem-se, aqui, ao ato de retornar ao nível Simbólico, inserindo um acontecimento traumático (contato com o Real) e externo ao universo Simbólico do indivíduo para dentro desse universo, “normalizando” ou “racionalizando” o trauma.

## 2 DESCIDA AO INFERNO DO REAL

Para que possamos nos aproximar do romance analisado, faz-se necessário retomar seu enredo. G.H., a personagem central, é também a narradora da obra, e conta, depois de preambular durante os primeiros capítulos, que Janair, sua empregada, se despedira<sup>6</sup> e que, no dia seguinte a isso, decidiu fazer uma faxina completa no apartamento, começando pelo antigo quarto da empregada. Porém, ao abrir a porta, a narradora se depara com o quarto extremamente limpo e dotado de uma luminosidade constante, o que G.H. não esperava encontrar, pois achava que aquele seria o aposento mais sujo, por conta de sua antiga função de depósito de coisas em desuso (ou por compreender, talvez, que em relação àquilo que a empregada tivesse a obrigação de fazer, no momento – ou ambiente – em que não fosse obrigada a fazê-lo, não o faria).

A visão estranha do quarto já deixou a narradora bastante alerta, mas não a impediu de continuar. Assim, ao de fato entrar no recinto, exasperou-se ainda mais ao ver a imagem de um homem, uma mulher e um cachorro muito grandes desenhados na parede a carvão, de forma bastante rústica e amadora. Entretanto, a dramaticidade só atinge o ápice ao decidir checar o guarda-roupa e ser surpreendida por uma barata que se movia lentamente dentro do móvel:

De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito (p. 46)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Apesar de alguns autores afirmarem que Janair, a empregada, **fora despedida**, a única afirmação que há no romance a esse respeito é “No dia anterior a empregada se despedira” (p. 23), o que, no nosso entendimento, indica que foi a empregada quem pediu a demissão, ainda que o fato de ter sido despedida ou ter pedido a dispensa seja irrelevante para a nossa análise.

<sup>7</sup> Como todas as citações de *A Paixão segundo G.H.* foram retiradas de uma mesma edição da obra (LISPECTOR, 2009), optamos por manter apenas o número da página da qual retiramos a citação.

A intensidade dramática – que já pode ser percebida no encontro de G.H. com a barata – vai se adensando ainda mais, especialmente após G.H. ter prendido o inseto na porta do móvel quando ele tentava sair, processo que se estende até o clímax da narrativa, o qual corresponde ao não enunciado momento<sup>8</sup> em que G.H. põe na boca a matéria esbranquiçada que saía do corpo do inseto esmagado.

Como veremos no decorrer deste trabalho, e como já pode ser visto na citação acima, o romance está repleto de contradições, dualidades e inconstâncias. No caso em questão, temos o contraste entre o grito e o silêncio e, se pensarmos na descrição do quarto anteriormente apresentada, temos ainda a claridade e extrema luminosidade do quarto contrastando com a escuridão do guarda-roupa, de onde emerge a barata. Importa notar também que G.H. não matou o inseto de uma vez – mesmo que essa fosse sua vontade, ao contrário, foi acompanhando visualmente sua lenta morte, a qual gerou todas suas reflexões.

Porém, o estranhamento com a forma de a personagem lidar consigo mesma e com a situação vivenciada inicia-se ainda antes, no momento em que se apresenta, afirmando:

O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. (p. 24)

E é dessa forma que a narradora de *A Paixão segundo G.H.* diz seu nome pela primeira vez ao leitor: sem esclarecer em nenhum momento o que representam o G e o H de suas iniciais, G.H. aponta abertamente, nesse e em outros momentos, o quanto ela se identificava com seu nome, sua posição social, a imagem que tinham dela, enfim, com a posição simbólica/ideológica que ocupava antes do ocorrido daquela manhã.

Essa identificação se dá a ponto de o “G.H.” no couro de suas valises parecer representar exatamente o que ela era – ou ao menos o que ela julgava ser – uma vez que, ao

---

<sup>8</sup> Ou seja, o momento que, ainda que seja crucial, não foi posto em palavras pela narradora: o ato de provar a matéria esbranquiçada da barata.

entrar no quarto da empregada, sua compreensão de si e de seu mundo se alteram, como veremos mais adiante. Mas, até então, G.H., para descrever-se antes do ocorrido daquela manhã, diz que era “o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era” (p. 22-3) – o que, na verdade, pode querer dizer que ela nunca se preocupara com o que ela era *de fato*.

Estruturalmente, a narrativa de *A Paixão Segundo G.H.* acompanha os processos sofridos pela narradora. Sua fase mais ostensivamente identificada com o Simbólico, ou a estrutura social na qual se insere, por exemplo, pode ser percebida em especial nos segundo, terceiro e quarto capítulos da obra, estendendo-se, já parcialmente imiscuída com a fase seguinte, em capítulos posteriores. Esses capítulos são os mais organizados, menos metafísicos e simbólicos<sup>9</sup> de toda a narrativa, pelo fato de narrar o momento anterior ao encontro com a barata, mesmo também sendo contado após esse encontro – o que afeta a narrativa com certa dose de descentramentos. A narradora centra-se, nesses capítulos, em apresentar-se, apresentar o espaço onde a situação vivenciada se deu e apresentar tal situação, de modo que seus descentramentos caem para segundo plano.

Usaremos aqui o termo “descentramento” para nos referirmos aos momentos em que a narrativa afasta-se do centro do acontecimento que G.H. se propõe a contar, ou seja, que se afastam do fato físico, material, de ter entrado no quarto da antiga empregada, encontrado a barata, tentado matá-la e experimentado sua substância interior. A partir dessa compreensão, reflexões a respeito de outros temas e situações não relacionadas a esse foco que tenham sido encontrados pela obra serão considerados descentramentos – termo esse que não carregará qualquer conotação pejorativa, sendo apenas um modo de comunicar o afastamento do qual as situações assim classificadas se originam.

---

<sup>9</sup> “simbólico” aqui se relaciona a metafórico; onírico; repleto de símbolos. Diferenciaremos esse termo do Simbólico utilizado por Lacan e Žižek pela letra maiúscula que iniciará esse último.

A apresentação e descrição dos fatos de sua vida – aliados ao que G.H. conta sobre o que aconteceu no dia do encontro com a barata *antes* do encontro com a barata – correspondem ao que chamaremos de “momento anterior”. O contato com a barata se estende por várias horas, que serão descritas detalhadamente e com exaustão. A esse momento chamaremos “momento epifânico” e ele corresponderá, como veremos adiante, à aproximação e contato da narradora com o Real. Aproximação, pois também podemos perceber três fases distintas dentro do momento ao qual chamamos epifânico.

A primeira fase vai do choque de ver que o quarto deixado pela empregada diferia largamente do que G.H. esperava até a tentativa de matar a barata encontrada, prendendo-a na porta do armário. A segunda vai da consciência de estar matando um ser até a decisão de provar a matéria branca da barata – fase essa repleta de imagens fantásticas, confusões temporais, espaciais e actoriais (TASCA, 1988), e de uma dimensão mística/iniciática<sup>10</sup>. A terceira fase dentro do chamado momento epifânico refere-se à epifania em si, ao contato com o Real de fato, quando G.H. prova a matéria da barata e sofre uma vertigem por isso, num semidesmaio. Esse Real com o qual G.H. contata inscreve-se também na narrativa, que vai gradualmente se desestruturando durante todo o momento epifânico.

A narração dos fatos em si, entretanto, se dá em um terceiro momento: o “momento narrativo”, no qual a narradora repensa os fatos e tenta organizá-los da melhor forma possível, contando-os a um narratário imaginário – uma mão que G.H. inventa para segurar durante sua trajetória de volta ao ocorrido, criação essa que se transfigura numa estratégia “criada para sustentar a possibilidade narrativa, já que o romance não alcança em nenhum momento o estágio de diálogo efetivo” (WALDMAN, 1983, p. 51).

Passemos gradualmente a cada um desses momentos.

---

<sup>10</sup> Cf. “O itinerário místico de G.H.” (NUNES, 1973, p.45-70) e “A experiência mística de G.H.” (NUNES, 1976, p.103-112).

## 2.1 MOMENTO ANTERIOR: G.H. ATÉ NAS VALISES

Respeitando a sequência apresentada, começaremos tratando do momento anterior, relacionado à identificação de G.H. com o Simbólico – fazendo dela “G.H. até nas valises” – e, conseqüentemente, relacionado à menor desestruturação da narrativa.

Porém, primeiramente, é interessante entender melhor o que seria a instância Simbólica anteriormente mencionada. No já citado *Como ler Lacan*, Žižek (2010, p. 17) explica que “quando falamos (ou quando ouvimos), nunca interagimos simplesmente com outros; nossa atividade de fala é fundada em nossa aceitação e dependência de uma complexa rede de regras e outros tipos de pressupostos”, ou seja, há uma estrutura, uma rede de determinações que *devem* ser seguidas não só para que haja comunicação, mas para que a vida em sociedade seja compreensível. Silva clarifica a explicação žižekiana, afirmando que “o Simbólico é o estágio no qual cada um estrutura uma série de códigos, leis e proibições, diretamente responsáveis pela socialização do indivíduo” (2009b, p. 19)

Assim, a cada ato, a cada gesto, a cada fala, o sujeito *deve* colocar-se em comparação com esse espaço Simbólico e, a partir disso, considerar se seu comportamento é ou não adequado para a situação na qual se encontra, ou se a forma que escolheu para se expressar é inteligível.

Podemos visualizar um exemplo da conformidade da narrativa de G.H. com o estágio Simbólico quando a narradora afirma, no segundo capítulo:

Eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. No dia anterior a empregada se despedira. O fato de ninguém falar ou andar e poder provocar acontecimentos alargava em silêncio esta casa onde em semiluxo eu vivo. Atardava-me à mesa do café – como está difícil saber quem eu era. No entanto tenho que fazer o esforço de pelo menos me dar uma forma anterior para poder entender o que aconteceu ao ter perdido essa forma (p. 23)

Nesse trecho, G.H. situa o horário, aponta o fato de morar em um apartamento, diz que tivera uma empregada e que se atardava à mesa do café. Todas essas informações são dados referenciais que colocam o leitor ciente dos fatos mais concretos da narrativa, mais racionais e diretos, enquanto que “como está difícil saber quem eu era” decorre de G.H. narrar, no momento atual, após o trauma vivenciado, algo ocorrido no passado, de modo que tal expressão se afasta da exatidão e pragmatismo do momento anterior.

A importância dada para esses elementos simples e introdutórios não é meramente situacional: as informações dadas não vêm apenas acrescentar informações à história narrada, mas carregam também, e especialmente, o objetivo capital de caracterizar a personagem-narradora. G.H. é, por si só, um vazio identitário – uma vez que não tem sequer um nome – e esse vazio é delimitado por suas posses, rotina, conquistas e pelos traços ideológicos que ressalta. Podemos notá-lo no exemplo seguinte, quando a narradora fala sobre si mesma, em um dos momentos de sua apresentação, ainda no segundo capítulo:

Quem sabe essa atitude ou falta de atitude também tenha vindo de eu, nunca tendo tido marido ou filhos, não ter precisado, como se diz, manter ou quebrar grilhões: eu era continuamente livre. Ser continuamente livre também era ajudado pela minha natureza que é fácil: como e bebo e durmo fácil. E também, é claro, minha liberdade vinha de eu ser financeiramente independente (p. 28)

Com esse trecho, o leitor toma conhecimento de mais elementos referenciais, dessa vez relacionados a sua classe social e estilo de vida, bem como características de sua personalidade. Ou seja, tanto nesse excerto quanto no anterior temos informações comumente encontradas em uma narrativa tradicional, relacionadas a tempo, espaço, personagem, conflito etc. Além disso, a estrutura gramatical também é bastante tradicional, linear, sem figuras de linguagem como metáforas e metonímias, que ligariam o trecho a outros tipos de imagens que não os estritamente vivenciados na situação.

Relacionando os excertos destacados à explicação dada a respeito do Simbólico, podemos dizer que, até então, G.H. não foge da conformidade. Suas ações são medidas e absolutamente aceitas, sem conflito, ainda que sejam, no momento após o fato vivenciado, pensados e apresentados de forma estratégica, de modo a contrastar com o que seria sua percepção ao encontrar com a barata (e depois). Suas poses e ações também não parecem lhe causar conflito, de modo que, para a percepção de G.H. da instância Simbólica, ela tinha uma vida bastante razoável, sem maiores problemas ou conflitos que pudessem levá-la a questionamentos ou dificuldades de definição – porém, sabemos que a tensão existe, há uma dificuldade de G.H. para com seu modo de vida, dificuldade essa na qual ela até evitava pensar, mas que por vezes “brotava”, como quando ela via o “algo mais” em suas fotografias, como veremos mais adiante.

Os três capítulos mencionados apresentam grande frequência desse tipo de referências, trazendo informações simples, relacionadas à ambientação do que está sendo narrado. A partir dessas referências, nos familiarizamos com G.H. e tomamos conhecimento de uma vida que era um todo aparentemente coeso, o qual foi, posteriormente, estilhaçado pelo contato com a barata/o Real.

Ainda tomando o segundo capítulo como exemplo, é interessante notar que, desconsiderando-lhe a primeira linha/parágrafo, que repete a última frase do capítulo anterior, esse capítulo tem trinta e três parágrafos, dos quais pelo menos vinte centram-se na descrição da personalidade e psicologia de G.H. e na descrição de seu apartamento (de modo que os restantes são reflexões não muito profundas – elas se aprofundam no momento epifânico – sobre assuntos diversos). Ela inicia situando o tempo da enunciação: “ontem de manhã”, completando mais adiante que seria por volta das dez horas e ressaltando, ainda, que nada naquele momento fazia com que pensasse que viveria algo grandioso. E parte para descrever-

se, bastante positivamente, citando apenas alguns defeitos, dos quais, ainda assim, admitia se envaidecer.

Na sequência, descreve o apartamento, descrição essa para a qual gostaríamos de atentar momentaneamente:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada ‘cobertura’. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. [...] Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. [...] Tudo aqui é réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística. Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real, não me serviria. O que decalca ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia é sempre bonita. (p. 29)

No trecho destacado, a descrição do apartamento nos dá algumas informações sobre o nível social e estilo de vida de G.H.: ela mora numa cobertura e “domina” uma cidade, além disso, tem certo “prazer” nessa dominação. Além disso, suas bases parecem estar “cravadas no plano de baixo, ou seja, no ‘inferno’; ao passo que o próprio apartamento, situado na cobertura, tende a funcionar como a comunicação mais próxima da personagem com o ‘céu” (ALONSO; LEITE, 2008, p. 13).

Ressalte-se ainda que mais de uma vez ela comenta – e de um modo não necessariamente negativo – a respeito de sua posição social privilegiada. Essa frequência de referências ao fato social é comentada por Waldman, que afirma que

diz-se comumente que ela [Clarice Lispector] é uma escritora etérea, metafísica, que perde de vista o fato social. É verdade que seu texto é metafísico, mas é verdade também que, a seu modo, está presente nele o social. [...] Enquanto G.H. mora num apartamento de cobertura, sua empregada, que mora com ela para melhor a servir, ocupa um espaço ínfimo do mesmo apartamento, mas nos fundos [...]. A relação patroa-empregada reproduz no interior do apartamento a natureza hierárquica da sociedade brasileira e a inibição da comunicação entre classes sociais distintas. (1983, p. 54-5)

Igualmente, é interessante notar que, apesar da ênfase elogiosa em relação a tudo o que se refere ao estilo de vida/nível social de G.H., a narradora tem consciência de que seu apartamento é um espaço de aparências, de imitação – em última instância, falso. Poderíamos chegar a afirmar que sua casa tem uma aparência apenas *performativa*<sup>11</sup>, no sentido de não ser construída de forma utilitária, mas sim para passar uma mensagem a respeito de G.H. e seu estilo de vida – aparência performativa que é acentuada por signos do próprio texto clariceano, como a ideia de o apartamento ser uma “réplica elegante”, uma “duplicata”, uma “cópia”.

E, se podemos considerar a arquitetura como uma *linguagem*, e se uma das propriedades da linguagem é sua dimensão performativa (ŽIŽEK, 2010, p. 23), a escolha das características do ambiente doméstico também é uma metaescolha, “isto é, uma escolha da própria escolha, uma escolha que afeta e muda as próprias coordenadas do meu escolher” (ŽIŽEK, 2010, p. 23). Tal metaescolha, textualmente, relaciona-se à afirmação de G.H. de que sua casa seria “uma criação apenas artística”, ou seja, não utilitária, criada simplesmente para comunicar determinada mensagem.

Além disso, essa escolha “não só transmite algum conteúdo, mas, simultaneamente, *transmite o modo como o sujeito se relaciona com esse conteúdo*” (ŽIŽEK, 2010, p. 25), ou seja, toda informação não apenas informa algo, como também indica uma postura perante essa informação, de modo a criar um ciclo que relaciona as escolhas de um indivíduo às suas próximas escolhas, e ao seu comportamento em relação a essas escolhas<sup>12</sup>. Desse modo, a escolha arquitetônica de G.H. transmite, além da mensagem, o modo como a narradora relaciona-se com a própria mensagem comunicada – ela a acha bonita, um decalque de algo

---

<sup>11</sup> Cf. ŽIŽEK, 2010, p.21 e seg.

<sup>12</sup> É interessante perceber que há, na própria narrativa, um trecho que se aproxima bastante desse conceito trabalhado por Žižek: “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: minha vida antiga me era necessária porque era exatamente o seu mal que me fazia usufruir da imaginação de uma esperança que, sem essa vida que eu levava, eu não conheceria” (p.160)

que não lhe serviria se não fosse apenas uma imitação. Assim como a guerra pode ser muito agradável para uma pessoa que gosta de ler sobre ela, mas não tão agradável se tal pessoa tivesse que participar de uma.

Como consequência, se o apartamento é uma imitação, e se ele a reflete, isso faz com que concluamos que a vida de G.H. também não passa de uma imitação de uma vida que, na verdade, não lhe serve. Assim, da mesma forma que o apartamento, G.H. é um espaço de aparências, uma vida falsa. A impressão que fica para o leitor é que tudo o que se refere ao momento anterior de G.H. tem uma *aparência de perfeição* que paira sobre uma matéria desconhecida em ebulição. Isso faz com que sua *aparente* completa identificação com sua situação sócio-simbólica passe a nos parecer não tão completa assim, uma vez que a narrativa deixa brechas e dicas de que *talvez a situação não fosse bem essa*.

Analogamente, a estrutura Simbólica se comporta da mesma forma, mostrando-se sempre como uma estrutura coesa, organizada, mas que, para tanto, deve manter foracluído<sup>13</sup>, escondido, camuflado, o “limite intrínseco da realidade social” (ŽIŽEK, 1996, p. 34), ou seja, o Real. É por isso que, a esse respeito, pode-se ver Hegel em Lacan, quando o psicanalista chega à conclusão de que “a palavra é o assassinato da coisa que ela designa, sua mortificação” (ŽIŽEK, 2011a, p. 320). Designar é instituir um vazio nunca passível de preenchimento entre a coisa em si e sua identidade simbólica. Essa negatividade, esse vazio que se institui, isso é o Real.

Apesar de compreendermos o Real como uma espécie de vazio, é importante notar, entretanto, que Lacan é categórico em dizer que *no real não falta nada* (ŽIŽEK, 1996, p. 17), *não há nada a ser preenchido*. Isso se dá porque o Real “é menos a presença inerte que curva o espaço simbólico (introduzindo nele lacunas e incoerências) que um efeito dessas lacunas e incoerências” (ŽIŽEK, 2010, p. 91-2), de modo que é a própria instituição do Simbólico que

---

<sup>13</sup> Foraclusão é um conceito forjado por Jacques Lacan para designar um mecanismo através do qual se produz a rejeição de um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito. (ROUDINESCO; PLON, 1998)

gera as lacunas que constituem o Real. O Real, assim, “nada mais é do que a lacuna que separa a coisa de si mesma” (ŽIŽEK, 2011a, p. 321), lacuna essa que, pelas próprias condições nas quais é criada, não pode ser preenchida de maneira alguma, sendo uma das condições (borromeanas<sup>14</sup>) da própria realidade.

Retomando o desenvolvimento de *A Paixão segundo G.H.*, encontramos, na sequência, no terceiro capítulo, G.H. contando sobre como planejara a arrumação, e como tomara a fatídica decisão de iniciar pelo quarto da empregada. Segue-se ainda, entre os terceiro e quarto capítulos, a narrativa de todo o caminho de G.H. da mesa do café até o quarto da empregada, assemelhado a um *caminho do calvário*, (cf. ROSENBAUM, 2006; SÁ, 1988; SÁ, 1993) uma vez que o quarto dava a impressão de “estar em um nível incomparavelmente acima do próprio apartamento” (p. 37), como um “minarete” (p. 37). Embora curiosa, essa analogia que envolve duas crenças religiosas distintas é apropriada: o minarete é o espaço de onde o muezim convoca os fiéis às orações e o caminho do Calvário é o espaço onde a Paixão se efetiva. São espaços onde, portanto, se concretizam as operações fundamentais dessas formas religiosas: a disciplina exigida ao muçulmano, a performance da redenção cristã. O caminho até o quarto da empregada conduz G.H. ao ato comparável à oração e à Paixão, uma vez que tal ato instituirá uma forma totalmente nova do sujeito se posicionar perante os velhos hábitos e o cotidiano “de sempre”. Poderíamos até pensar na aproximação desses fatos com o Acontecimento/Evento (*événement*) de Badiou, a irrupção de uma forma Verdadeira num mundo caracterizado pela contingência (cf. BADIOU, 1988).

Ainda que um dos termos observados acima não esteja textualmente na narrativa, a ideia de um *caminho do calvário* é citada por diversos teóricos. Assim, a referência a uma instância divina é bastante frequente em análises de *A Paixão segundo G.H.*, levando-nos a

---

<sup>14</sup> Como apontamos em nota anteriormente, “borromeana” se refere ao nó borromeano usado para exemplificar o tipo de relação que existe entre as instâncias do Real, Simbólico e Imaginário. Isso se dá por esse nó ser composto de três ou mais aros, com a particularidade de que se um deles for cortado, todos os outros também se desprendem.

outra característica do estágio Simbólico: o fato de que o todo da estrutura Simbólica produz uma entidade virtual, “no sentido de que seu status é o de um pressuposto subjetivo” (ŽIŽEK, 2010, p. 18), chamada por Lacan de grande Outro<sup>15</sup> (por ser aquele que não sou, mas a quem, de certo modo, me assemelho).

Essa *entidade*, mesmo sendo parcialmente coletiva e parcialmente individual, pode ser designada como “a constituição não escrita da sociedade, [...] segunda natureza de todo ser falante: ela está aqui, dirigindo e controlando os meus atos; é o mar em que nado, mas permanece essencialmente impenetrável – nunca posso pô-la diante de mim e segurá-la” (ŽIŽEK, 2010, p. 16). Além disso, tal *entidade*, quando pensada em termos coletivos e não mais na esfera individual da psicanálise, pode ser personificada ou reificada na forma de um agente único como *Deus* ou uma *Causa* como o Comunismo, a Nação, entre outras (ŽIŽEK, 2010, p. 17).

Entretanto, esse Outro (*Big Other*), ainda que incorporado em uma *entidade sagrada*, não possui uma existência própria, só existindo “na medida em que sujeitos *agem como se ele existisse*” (ŽIŽEK, 2010, p. 18), mesmo sem que o percebam. E, apesar de poder ser centralizado em uma entidade única, a relação do sujeito com essa entidade é individual. Isso porque “o Outro é uma instância internalizada do Sujeito: este deseja o desejo do Outro, teme a reprovação do Outro” (SILVA, 2009b, p. 16). Assim, apesar de o Outro (*Big Other*) ser uma presença permanente e poder ser uma presença comum, ela acaba sendo percebida individualmente e, desse modo, com certas nuances.

Embora não se possa falar legitimamente de um olhar crítico de Líspector sobre a condição de G.H. – economicamente privilegiada, não precisa trabalhar, não dá atenção à empregada, de cujo rosto nem se lembra –, é interessante pensarmos numa experiência: da mesma forma como o analista procura pistas sobre a pergunta cuja resposta são os sintomas

---

<sup>15</sup> *Big Other*.

do analisando, poderíamos relacionar o rosto "apagado" de Janair com o fato de G.H. ter vivido a experiência do excesso de vida, o encontro com o Real, no interior do quarto da outra. Como observa Silva (2009b, p. 16) retomando os conceitos de Žižek, o desejo do sujeito nunca é o dele próprio, mas sim o do Outro (*Big Other*). Por isso, há a fantasia constante de que o gozo alheio é excessivo, inacessível ao sujeito, e deve ser policiado e contido.

A experiência traumática que G.H. experimenta é ligada à intimidade da funcionária que já não está mais lá: apenas o Outro (*Big Other*) silencioso testemunha a entrada da protagonista no que foi o espaço privado da empregada, no que pode ser lido como perscrutar os indícios do excesso de gozo alheio (lembremo-nos que ela imagina que o quarto estaria sujo, desarrumado, marcado pela vitalidade de outrem, mas que parece quase decepcionada ao constatar que o cômodo é assepticamente arrumado). Ali, G.H. realiza, via narrativa, um ato que ilustra a descrição que Lacan (apud FINK, 1998, p.161) dá do Discurso do Mestre: ele usa o escravo para se apossar do a-mais-de-gozo produzido pelo esforço deste.

Portanto, em termos de fazer literário, G.H. reencena o que Žizek apontou como a postura clássica das elites no sistema capitalista. Só que, em vez de se apossar do produto do labor da empregada que já se foi, ela busca marcas do a-mais-de-gozo que pudessem ter permanecido ali. Em vez disso, encontra a barata que, embora encarne o excesso de vida primitivo e pulsante, acaba por lançá-la de encontro ao Real.

A face obliterada da empregada torna-se, nesse contexto, um dado positivo, de maior significância do que teria sido se lembrado em detalhes: ela representa a Coisa (*das Ding*), o objeto que não é o Real, mas que o sinaliza, da mesma forma que a emissão de raios X em torno de um buraco negro não é o buraco negro, mas sinaliza sua presença da única forma que podemos visualizar (cf. SILVA, 2009a).

Assim, embora, como já afirmamos, não seja legítimo falar em olhar crítico do texto sobre a questão das classes sociais, é interessante observar que a narrativa acaba por oferecer ao leitor pistas sobre essa questão. Mas aqui o experimento deve ser deixado, uma vez que, se partirmos para cotejar a visão de Marx sobre o papel da burguesia na luta de classes com o *insight* oferecido nestes parágrafos, estaremos superinterpretando o texto.

Prosseguindo a análise da narrativa clariceana, tomamos conhecimento, também no decorrer dos terceiro e quarto capítulos, anteriormente mencionados, de uma das atividades que mais agrada G.H. – a que ela aponta como sendo sua vocação: arrumar. A esse respeito, ela afirma:

[...] Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. Mas tendo aos poucos, por meio de dinheiro razoavelmente bem investido, enriquecido o suficiente, isso impediu-me de usar essa minha vocação: não pertencesse eu por dinheiro e por cultura à classe que pertença, e teria normalmente tido o emprego de arrumadeira numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar. Arrumar é achar a melhor forma. Tivesse eu sido empregada-arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amadorismo da escultura; se com minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar. Arrumar a forma? (p. 32)

A palavra “arrumar”, em sua acepção dicionarizada (FERREIRA, A., 2008, p. 143), carrega a significação de pôr em ordem, compor, consertar. Porém, seu conceito traz em si outras significações, igualmente pertinentes, como a de classificar, organizar, padronizar, entre outras, sendo que todas elas se relacionam ao que Lacan conceitua como instância Simbólica, já que essa instância refere-se ao “padrão de comparação contra o qual posso me medir” (ŽIŽEK, 2010, p. 17) e, de forma simplificada, a padrões, formas de organização.

Assim, o conceito de “arrumar”, do mesmo modo que a instância Simbólica, mantém sob controle aquilo que é indesejável à visão, o que pode ser sujeira, o feio, o repugnante, ou aquilo muito chocante para ser visto. Arrumar não é simplesmente “achar a melhor forma”, arrumar é o reverso, é o rompimento com o *desarrumado*, é achar a melhor forma de evitar

entrar em contato com aquilo que não se deseja, ou criar uma estrutura suficientemente coesa para impedir a desordem, a desorganização, o erro. Arrumar está para o nível Simbólico assim como a desordem está para o Real. Assim, o Simbólico é como um *tapete* sob o qual a poeira do Real se esconde – a poeira está lá, entre as fibras do tapete, sob ele, aos lados, mas, por *empurrarmos para baixo*, e por nossa falta de acuidade, não a vemos.

Note-se, todavia, que a possibilidade de ser arrumadeira fica apenas no condicional (se ela não pertencesse à classe que pertence) e, mais do que isso, serve também – novamente – para ressaltar sua posição social, inscrevendo-a numa classe que, se por um lado é privilegiada, pelo fato de poder dispor de quem trabalhe em seu lugar; por outro, é alienada da arrumação/organização de seu próprio espaço.

Ou seja, se considerarmos aqui o “arrumar” como o “criar/estruturar/compreender a ideologia que determinado indivíduo/grupo segue”, ao não arrumar, mesmo tendo “vocação” para tal, G.H. aliena-se a respeito da estruturação do sistema Simbólico/ideológico no qual se insere, tornando-se uma mera reprodutora de tal sistema, o que não contradiz seu comportamento anteriormente mencionado de absoluta identificação com o sistema – uma identificação alienada.

Outra mostra bastante interessante da identificação de G.H. com a instância Simbólica surge quando a narradora afirma, novamente no segundo capítulo:

Em torno de mim espalho a tranquilidade que vem de se chegar a um grau de realização a ponto de ser G.H. até nas valises. Também para a minha chamada vida interior eu adotara sem sentir a minha reputação: 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. (p. 25)

A partir do modo como G.H. se descreve no excerto acima, é possível cogitar que não havia apenas a alienação de seu modo de vida, havia também um apagamento do indivíduo

G.H. – uma alienação de si – em favorecimento de uma entidade ideológico-discursiva que seria representada pelo seu nome, ou pela forma como os outros a viam. Desse modo, não haveria uma G.H. “apriorística”, que absorvia e se relacionava com as circunstâncias simbólicas que a envolviam; diferentemente disso, a própria G.H. *era uma circunstância simbólica*, decorrente de outras circunstâncias simbólicas que a envolviam.

Isso tanto seria verdade que, mesmo sozinha, quando geralmente a pessoa está mais à vontade para *ser o que é*, mais livre das amarras sociais, para G.H., a diferença nem seria tanta, uma vez que “havia apenas um grau a menos” daquilo que era com os outros.

O máximo que se pode perceber de uma G.H. “apriorística” é o estranhamento que ela dizia ter ao observar-se em algumas fotografias e notar *algo* em seu olhar:

Às vezes, olhando um instantâneo tirado na praia ou numa festa, percebia com leve apreensão irônica o que aquele rosto sorridente e escurecido me revelava: um silêncio. Um silêncio e um destino que me escapavam, eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo. Ao olhar o retrato eu via o mistério. [...] A surpresa me tomava de leve, só agora estou sabendo que era uma surpresa o que me tomava: é que nos olhos sorridentes havia um silêncio como só vi em lagos, e como só ouvi no silêncio mesmo. (p. 23-4)

Assim, da mesma forma que, a partir de um momento subversivo G.H. jogava o cigarro aceso pela janela (p. 35) – como uma fuga do padrão –, havia, nas fotografias, um silêncio, um *eu hieroglífico* que não podia ser apanhado pela simples denominação que lhe davam as iniciais G.H. Nesse sentido, é como se ela percebesse que o ser humano G.H. não era simplesmente o seu nome, mas preferisse desconsiderar esse fato, mantendo restrita apenas a um leve estranhamento a consciência desse *algo a mais* que separava o que era de fato do que seu nome indicava.

Esse “silêncio” que G.H. afirma perceber em suas fotografias facilmente nos remete ao conceito hegeliano da “noite do mundo”, o vazio fulcral e fundamental ao redor do qual se constitui o ser, especialmente quando o filósofo diz que “avista-se esta noite quando se olham

os seres humanos nos olhos – numa noite que se torna apavorante" (HEGEL<sup>16</sup> apud ŽIŽEK, 2008, p. 66), de modo que esse *algo a mais* poderia ser também identificado como um *algo a menos*, uma vez que, segundo o idealismo alemão (inclusive Hegel) e a psicanálise lacaniana – as duas principais bases teóricas de Žižek –, o cerne do sujeito se baseia sempre numa “certa falta/excesso na ordem do ser” (DALY; ŽIŽEK, 2006, p. 09).

Isso se dá já a partir da forma como o Simbólico é instaurado, o que ocorre “a partir da internalização do ‘nome do Pai’ (em francês, *Nom Du Père*, trocadilho entre ‘nome’ (*nom*) e ‘não’ (*non*), de modo que ‘nome do Pai’ também significa a proibição paterna original: o incesto edípico)” (SILVA, 2009b, p. 19). Essa internalização gera um hiato entre a identidade psicológica do sujeito e sua identidade simbólica, hiato esse decorrente do

instante traumático da ruptura com a comunhão absoluta com a mãe (mãe e pai, para Lacan, não são necessariamente a mãe e o pai biológicos, mas quaisquer entidades que operem funcionalmente como tais). Essa ruptura se cristaliza como ‘falta’, percebida numa falsa memória como um tempo/espaco ideal, no qual todas as necessidades e desejos eram atendidos sem que houvesse sequer necessidade de formulá-los (SILVA, 2009b, p. 19-20)

Ou seja, o próprio processo de subjetificação<sup>17</sup> de um indivíduo gera em sua estrutura uma lacuna, um hiato, um *lack*, um **vazio fundamental**, a falta de algo que não existe de fato, por ser simplesmente decorrente do próprio fato de ser sujeito. Esse corte com a “mãe”, essa inserção do indivíduo no estágio simbólico é chamado por Lacan de *castração simbólica* e ocorre “pelo próprio fato de eu ser apanhado na ordem simbólica, assumindo uma máscara ou título simbólico. A castração é o hiato entre o que sou imediatamente e o título simbólico que me confere certo status e autoridade” (ŽIŽEK, 2010, p. 46). Assim, quando o sujeito diz “eu”,

---

<sup>16</sup> HEGEL, G.W.F., Jenaer Realphilosophie In: *Frühe politische Systeme*. Frankfurt:Ullstein, 1974. p. 204.

<sup>17</sup> Subjetificação, em Žižek, refere-se ao processo de formação do sujeito como indivíduo inserido e adaptado socialmente, independente dos progenitores, no sentido de não considerar-se uno à mãe ou ao pai, o que Lacan considera ser o que ocorre logo após o nascimento até o “corte fundamental”, quando, absorvendo as convenções sociais que a envolvem, a criança percebe que os pais são dois seres distintos e que ela – a criança – é ainda outro ser.

não se refere exatamente a si, mas a uma construção simbólica de si que construiu a partir das mensagens enviadas por outros e pela sociedade em geral a respeito do que seria esse “eu” e, especialmente, seu “eu”: “só se diz ‘eu’ porque há um ‘não-eu’ no próprio sujeito, sendo este, portanto, desde seu surgimento, dividido em si mesmo” (BAZZANELLA, 2009, p. 25).

Assim, apesar de o sujeito se apresentar como indivíduo coeso e estruturado, sua própria existência baseia-se em uma falta. Ao mesmo tempo, a partir dessa divisão intrínseca do sujeito – a castração simbólica –, “o sujeito se esforça para preencher sua falta constitutiva e proporcionar a si uma identidade por meio de identificações Simbólicas e Imaginárias; entretanto, nenhuma identificação pode produzir uma identidade completa, e a falta sempre ressurg...” (ŽIŽEK, 2011a, p. 319).

O sujeito, então, “projeta o sonho da integração absoluta em objetos diversos, que Lacan chamou de ‘objeto a’ (*objet petit a*), os quais funcionam, simultaneamente, como objetos de desejo e como signos torturantes da ruptura, [...] sendo a um só tempo fascinantes e assustadores” (SILVA, 2009b, p. 20).

Esse objeto é um traço constitutivo em razão do qual desejamos algo ou alguém. Pode ser um tique, uma cor, uma forma de se expressar, qualquer coisa que subjetivamente compreendamos como aquilo que preencherá nosso “vazio”. Porém, ao percebermos que esse objeto não consegue cumprir com esse objetivo, passamos para um próximo objeto, na repetição de uma busca que, na verdade, é sempre sem sucesso. Isso porque “a falta só é introduzida pelo Simbólico” (ŽIŽEK, 2011a, p. 320).

Consequentemente, a integridade simbólica é algo permanentemente imposto como preventivo à ameaça constante de desintegração e negatividade (DALY; ŽIŽEK, 2006).

Assim,

o sujeito existe [...] como uma dimensão eterna de resistência-excesso em relação a todas as formas de subjetivação [...]. O sujeito é um vazio constitutivo básico que impulsiona a subjetivação, mas não pode, em última

instância, ser preenchido por ela. [...] Ele é, simultaneamente, a falta e a sobra em todas as formas de subjetivação. É por isso que o signo laciano do sujeito é \$ (o sujeito ‘barrado’, vazio). O sujeito não tem como encontrar seu ‘nome’ na ordem simbólica nem chegar a uma identidade ontológica plena. (DALY; ŽIŽEK, 2006, p. 11)

Se analisarmos o que dissemos anteriormente sobre a não existência de uma G.H. “apriorística” e o excerto anterior, poderíamos chegar à conclusão apressada de que, de fato, não pode haver uma G.H. “apriorística”, uma vez que o sujeito é um “vazio” e não algo que exista anteriormente e simbolize a si *a posteriori*. O erro dessa conclusão estaria no fato de não considerar que o vazio/excesso constitutivo do ser *é um a priori* que nunca pode ser totalmente abarcado pela linguagem/simbolização. O verdadeiro drama de G.H. era perceber esse “vazio” mesmo sem querer, uma vez que estruturou sua vida de modo a não ter que entrar em contato com sua constituição – ou desestruturação – mais íntima. Novamente, é como se as lacunas que existem em sua vida aparentemente coesa se mostrassem, momentaneamente, e ela as forçasse a fechar – ou a parecer fechadas.

Note-se ainda que, no excerto destacado, podemos ler que “o sujeito não tem como encontrar seu ‘nome’ na ordem simbólica nem chegar a uma identidade ontológica plena”. Não seria o nome de G.H., perenemente escondido por trás de suas iniciais, nunca sendo revelado ao leitor, uma representação gráfica, na narrativa, dessa impossibilidade? O *silêncio* por trás de suas iniciais e o *vazio* escondido por trás do sorriso de G.H. nas fotografias como representação da incapacidade de o sujeito encontrar uma “identidade ontológica plena”; o nome barrado<sup>18</sup> como uma lacuna que “rasga” a personagem e, ainda, rasga a própria narrativa explícita do romance.

Assim, é como se G.H. *não tivesse um nome*, e houvesse apenas essa lacuna (vazio, excesso) em seu lugar, ainda que, por supormos que as iniciais que a indicam são as iniciais de seu nome, *pressuponhamos que ela tenha um nome* – assim como pressupomos a

---

<sup>18</sup> E se mantém barrado, pois, apesar de a narradora contar muito sobre o que ocorreu em sua experiência epifânica, seu nome permanece encoberto

identidade de um sujeito a partir das circunstâncias simbólicas que ele absorve em relação a si.

G.H. é, assim, um nome que se revela mais “oco” do que Joana<sup>19</sup> ou Lorelei<sup>20</sup> – para exemplificar com nomes usados pela autora – pois G.H. nem chega a dar a ideia, por si só, de um indivíduo humano, podendo se referir a qualquer coisa, desde um objeto a uma sigla administrativa – o que faz com que o interpretemos também como um excesso de significação. Desse modo, as inúmeras possibilidades de sentido para G.H., esse excesso de significação, são, ao mesmo tempo, o nada. Excesso e falta.

Essa percepção, mais uma vez, aproxima-se do que compreendemos aqui por Real. A dinâmica em torno de seu nome, além de intensificar a angústia em torno da personagem G.H., nos faz questionar se Juliet estaria tão certa quando, pelas palavras de Shakespeare, questiona: “What’s in a name? That which we call a rose / By any other name would smell as sweet”<sup>21</sup> (SHAKESPEARE, 2007, p. 59). Talvez, dada a estrutura simbólica na qual nos inserimos e na qual G.H. se insere, se a narradora de *A Paixão* fosse chamada por algum outro nome, sua existência não nos parecesse tão “esvaziada”, tão passível de se identificar com apenas duas iniciais. Teríamos pelo menos a ilusão de que o indivíduo G.H. não é um vazio – de que há uma “essência” de G.H. que a faz ser quem é: “não ser/ter um nome é o princípio de um fracasso da linguagem” (GURGEL, 2001, p. 30).

O mural feito a carvão por Janair também é uma interessante linguagem, e igualmente faz com que G.H. (e os leitores) pense a respeito do “vazio interior” discutido acima. Gurgel atenta para isso quando afirma que

ao entrar no quarto indelimitado da empregada, G.H. depara-se com um contorno a carvão de uma mulher nua, um homem nu e um cão ainda mais

---

<sup>19</sup> Perto do coração selvagem, 1943.

<sup>20</sup> Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, 1969.

<sup>21</sup> (Ato II, cena ii) “O que há em um nome? Aquilo a que chamamos rosa por qualquer outro nome cheiraria igualmente bem” (T. da A.).

nu do que um cão pode ser. E por tanta nudez algo em seu próprio corpo começa a sinalizar uma ausência, um avesso de coisa, uma impropriedade (2001, p. 28)

Tudo isso se dá de modo a fazer com que a própria G.H. sintá-se, ela mesma, um contorno de algo que não há. Um contorno de um vazio que ela decide tentar alcançar e entender. Diríamos, com Lacan e Žižek, que o que ela não percebe é que essa existência como contorno de um vazio é a própria existência humana, e que o mesmo processo que subjetifica G.H. no decorrer de sua vida – ou seja, transforma-a num sujeito razoável, adaptado ao seu meio, com relações sociais equilibradas e uma confortável vida burguesa – inscreve-a na estrutura Simbólica, criando o contorno que delimita “seu vazio”. Como resultado, a dissolução do eu experimentada após o encontro com a barata equivale a uma dissolução – ou afrouxamento – dessa estrutura Simbólica, a qual dá espaço para que o Real irrompa.

## 2.2 MOMENTO EPIFÂNICO: O RETRATO DE UM ESTÔMAGO VAZIO

Neste tópico, começaremos a tratar do momento epifânico da narrativa de *A Paixão segundo G.H.*, observando suas diversas fases gradualmente. Como já apontamos anteriormente, essas fases são três, sendo que a primeira vai do choque ao ver que o quarto estava diferente do que imaginava até a tentativa de matar a barata; a segunda, da tentativa de matar a barata até a decisão de provar sua “matéria branca” e a terceira refere-se ao momento em que G.H. prova da matéria da barata e entra em contato com o Real de fato, tendo uma vertigem em decorrência.

A primeira fase do momento epifânico inicia-se, então, quando G.H. abre a porta do quarto da empregada – que era também um depósito de coisas velhas e, desse modo, deveria estar bastante sujo e desorganizado – e encontra, diferentemente do que esperava, um quarto absolutamente limpo, claro e asséptico:

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

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

Esperara encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito.

Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abria um vazio seco. Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos. (p. 36-7)

[...]

O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio. (p. 42)

Nos excertos acima destacados, é possível se perceber claramente o supracitado choque de G.H ao se deparar com o estranho ambiente que era o quarto da empregada. Ele era o oposto de sua casa e, se o apartamento a refletia como uma espécie de “espelho”, é como se aquele aposento fosse o outro lado do espelho, o lado opaco, que fica escondido, mas que, de certo modo, é necessário para que o espelho mantenha sua propriedade de espelhar. É interessante pensar nisso, uma vez que, apesar de a ordem do apartamento ter sido “criada” por G.H. era Janair, a empregada, que a mantinha “perfeita” como a patroa desejava, mesmo que, às escondidas, mantivesse seu espaço ao seu próprio gosto.

A reação assustada de G.H. vem também da ousadia de posse da empregada, da liberdade com a qual decidira arrumar o espaço a seu próprio modo, sem consultá-la. Em um ambiente que G.H. sentia como completamente *seu*, notar a atitude da empregada e o fato de ela, ainda que a patroa não percebesse, também era um sujeito, foi uma afronta ao seu modo

de vida medido e ensaiado, o que pode ter estimulado sua travessia, seu ato radical de provar do que é *outro*.

Um ponto ao qual atentamos é o fato de, apesar de o cômodo estar perfeitamente arrumado, de modo a poupar-lhe o trabalho de limpá-lo, a narradora ainda assim se incomoda e espanta, ressaltando o quanto aquela forma de organização difere – a ponto de ser oposta – da organização do restante de seu espaço. Atentemo-nos, porém, que o que é mais radicalmente diferente em tal organização é sua funcionalidade ou propósito: enquanto toda a casa de G.H. é uma criação artística e performática, uma mensagem sobre si mesma, o quarto da empregada é extremamente funcional.

Poderíamos arriscar afirmar que uma das angústias de G.H. é que toda a sua casa era uma mensagem em uma linguagem codificada que a descrevia, enquanto que o quarto da empregada lhe parecia não ter nada a dizer – o que G.H., pela sua própria construção simbólica, não aceitava. Por isso, talvez, tenha pensado em jogar água naquele espaço até que umedecesse, e em trocar os lençóis e *refazê-lo* à sua maneira. E talvez também seja por isso que tenha se mantido no quarto até que ele, de certo modo, *lhe dissesse* algo.

Retomando a comparação feita anteriormente entre a arrumação e a ideologia, podemos imaginar qual seria o motivo para o incômodo de G.H., especialmente se considerarmos que um dos recursos utilizados por uma ideologia para se defender de outra é a negação dessa segunda.

Ora, G.H. aceita que a forma de arrumar da empregada também é “ordem”, sendo também organização e padrão. Porém, de seu ponto de vista, aquilo não lhe servia, por ser um “vazio seco” em sua casa “aconchegada e úmida” e por “violentar suas aspas”. Ademais, essa violência só lhe é extremamente chocante porque “violentar suas aspas” é violentar sua própria construção como sujeito, uma vez que a ideia de aspas reforça o caráter performático/mediatizado do sujeito.

O fato de G.H. relacionar o quarto à violência é também bastante digno de nota. Primeiramente, a narradora afirma que a criada abriu “um vazio seco”, como um corte, em sua casa “fresca, aconchegada e úmida” – harmônica, portanto – e de certo modo “vitimizada” a partir da caracterização positiva *versus* a caracterização dura e negativa da ideia de tal “vazio seco”. Na sequência, diz que o quarto era uma “violentação” de suas aspas, do ambiente que ela criara como uma citação de algo – como se, como um dedo em riste, apontasse para o restante da casa e o denunciasse como uma mentira<sup>22</sup>. Para completar a caracterização, afirma que o quarto “era o retrato de um estômago vazio”, uma descrição que aumenta a dramaticidade e a violência da cena e a deixa, literalmente, visceral – aspecto esse que G.H. buscará experimentar ao comer da massa branca da barata.

Assim, o quarto transfigura-se numa violência contra o próprio estilo de vida de G.H., pondo-o em questão<sup>23</sup>. E, concomitantemente, a comparação do quarto a um estômago vazio também é índice para o ato de provar a matéria do inseto, relacionando-se a uma espécie de *fome* para provar o desconhecido.

Podemos ainda correlacionar o choque de G.H. ao ver o quarto da antiga empregada com o irromper do Real pelas brechas da estrutura Simbólica. Isso porque, assim como o Real não pode ser dissociado da estrutura Simbólica por ser decorrente da própria existência dessa estrutura, o quarto não pode ser dissociado do apartamento de G.H. Ele sempre esteve ali e, por pelo menos seis meses – o tempo que a empregada estivera lá – era o mesmo violento vazio seco que, por ocasião de não estar mais habitado, revelou-se a G.H. Logo, da mesma

---

<sup>22</sup> E, talvez, essa denúncia se fizesse pelo fato de o quarto (e a empregada) prezar pela funcionalidade em detrimento ao performático.

<sup>23</sup> Podemos voltar, a esse respeito, à característica performativa da linguagem apontada por Žižek. Em *Como Ler Lacan* (2010, p.28), um dos exemplos dados a respeito dessa característica é o fato de que, quando se assiste a uma palestra estúpida de um colega e não gostamos, “devemos” nos limitar a dizer, por exemplo, que foi “interessante”, mantendo assim o equilíbrio simbólico. Se, ao contrário, o indivíduo for sincero e disser que a palestra foi entediante e estúpida, o colega tomará essa afirmação como um ataque ao próprio palestrante, e não à sua palestra. De modo similar, o quarto da empregada “afirma” que o estilo de vida de G.H. é uma mentira, mas “não deveria” fazê-lo tão diretamente, mantendo, assim, o “decoro” e o equilíbrio na economia simbólica – e, conseqüentemente, deixando de ter a aparência de uma violência.

forma que o Real corresponde mais às falhas estruturais na rede Simbólica do que a um *algo* que se esconda por trás dela, o quarto seco é mais uma “falha estrutural” do que um violento mundo novo escondido atrás de uma porta, ainda que, em um primeiro momento, mostre-se dessa maneira.

Isso se dá porque o Real, para Lacan e Žižek, é aquilo que nega a ordem (simbólico-imaginária) da significação por não poder ser incorporado a essa ordem, concomitantemente impondo limites de negação e constituindo qualquer ordem significante. Desse modo, “o Real é estritamente inerente à significação: tanto é o inultrapassável horizonte de negatividade de qualquer sistema de significação quanto sua própria condição de possibilidade” (DALY; ŽIŽEK, 2006, p. 15).

Consequentemente, importa reforçar que o Real não é “uma espécie de núcleo duro – a realidade verdadeira, em oposição a nossas meras ficções simbólicas” (DALY; ŽIŽEK, 2006, p. 99) nem um “tipo de natureza bruta que seja posteriormente simbolizada. Simboliza-se a natureza, mas, para simbolizar a natureza, produz-se, nessa própria simbolização, um excesso ou uma falta, assimetricamente: e isso é o Real” (DALY; ŽIŽEK, 2006, p. 99). Aliás, “a própria realidade é sempre construída como uma tentativa de estabelecer uma coerência básica contra os efeitos desintegradores do Real” (DALY; ŽIŽEK, 2006, p. 15).

No sentido de ser algo impossível de designar/aceitar, o Real poderia ser exemplificado como a Coisa horrenda, o monstro imortal, um vírus completamente letal, um holocausto nuclear, o fim de todas as coisas, as conjecturas a respeito do início ou do fim do universo, ou sobre o limite em relação às coisas infinitamente pequenas ou infinitamente grandes. Esses são alguns exemplos materiais (e de certo modo imagináveis) do Real, a Coisa não nominável, inconcebível, aquilo que não cabe ou não se ajusta em nosso horizonte de

significação<sup>24</sup> – e que tão bem se relaciona com a visão apresentada por G.H. de um “retrato de um estômago vazio” e com a ação não narrada de provar a matéria da barata.

Porém, ainda que haja toda essa caracterização do Real como algo sutil e invisível, há a possibilidade de entrar em contato com ele. Segundo Žižek, “o Real é impossível, mas não impossível simplesmente no sentido de um encontro faltoso. Ele também é impossível no sentido de ser um encontro traumático que *de fato* acontece, mas que somos incapazes de enfrentar” (DALY; ŽIŽEK, 2006, p. 90-1). O Real é “uma ‘dificuldade’, um empecilho que origina simbolizações sempre renovadas, mediante as quais nos esforçamos por integrá-lo e domesticá-lo [...], mas que, ao mesmo tempo, condena esses esforços a um derradeiro fracasso” (ŽIŽEK, 1996, p. 27).

O que vivenciamos como realidade, então, “não é a ‘própria coisa’, é sempre já simbolizado, constituído e estruturado por mecanismos simbólicos – e o problema reside no fato de que a simbolização, em última instância, sempre fracassa, jamais consegue ‘abarcá-la’ inteiramente o Real” (ŽIŽEK, 1996, p. 26).

É a carga de ideologia que há no Simbólico que regula certa distância de um possível encontro e sustenta, “no nível da fantasia, exatamente aquilo que procura evitar no nível da realidade: esforça-se por nos convencer [...] de que o Real escapa permanentemente a nossa apreensão. Assim, a ideologia parece envolver a sustentação e evitação no tocante ao encontro com a Coisa” (DALY; ŽIŽEK, 2006, p. 90). Ou seja, ao mesmo tempo em que “prega” o encontro com aquilo que é mais real do que as aparências que envolvem nossa realidade, afirma que esse âmago é inatingível.

---

<sup>24</sup> Para tentar oferecer um exemplo mais tangível, Daly vale-se da física quântica e afirma que “o Real seria a curvatura do espaço: algo que não pode ser dimensionalmente determinado, mas que cria as condições de possibilidade da própria dimensionalidade” (DALY; ŽIŽEK, 2006, p. 16), e ressalta que o mais importante a ter em mente é o fato de que “o Real não deve ser exclusivamente identificado como uma força explícita de negação; ele também desempenha um grande papel implícito e evanescente na construção de nossas formas cotidianas de realidade social” (DALY; ŽIŽEK, 2006, p. 16).

Conseqüentemente, é importante notar que, se no trabalho aqui desenvolvido falamos do que comumente é observado como epifania em *A Paixão segundo G.H.* como um “contato com o Real”, isso não quer dizer que estejamos tratando de uma coisa concreta que escape das lacunas da simbolização e alcance a personagem, mas, sim, da percepção traumática e insustentável da existência dessas lacunas, não passíveis de simbolização por serem decorrentes do próprio processo de simbolização.

Voltando ao choque que a entrada no quarto causou em G.H., é possível perceber que o mural feito a carvão por Janair foi igualmente percebido com certa hostilidade por parte da narradora, que chegou a cogitar que o motivo daquele desenho teria sido o ódio/indiferença que a empregada nutria pela patroa:

[...] E, olhando o desenho hierático, de repente me ocorria que Janair me odiara. Eu olhava as figuras de homem e 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 (p. 39)

Porém, como Pontieri já notou, “o fato de *A Paixão segundo G.H.* ser relatada, em primeira pessoa, pela ‘mesma’ mulher que viveu a experiência, dificulta a percepção da falsidade de semelhante identificação” (1999, p. 184). Assim, não se pode categoricamente afirmar nada a esse respeito, uma vez que é partir de G.H. que tomamos contato com a narrativa e, desse modo, é a partir de suas interpretações e visões de mundo que recebemos as informações sobre ela, seu apartamento, experiência e Janair. Como veremos adiante, G.H. narra a experiência traumática de modo a tentar dar-lhe um significado, o qual, ainda que seja diferente do anterior, é um significado *seu*.

Além disso, a empregada tê-la ou não tê-la odiado não é o mais importante para nós, nesse momento. O fato é que, a partir do choque inicial da imagem do quarto limpo, seco e asséptico, o texto vai se tornando um “estilhaçamento” do que era certo para G.H. até então:

sua vida independente e organizada se vê, de repente, questionada a partir do momento em que Janair foi embora deixando um vazio seco, um mural hieroglífico e uma barata.

Esse “estilhaçamento” que se dá a partir do contato com a barata reflete-se na narrativa que, por conseguinte, não se mantém totalmente estruturada. Segundo Nunes,

o confronto com a barata, ponto de ruptura do sistema em que a personagem vive, marca o início de sua experiência como autoconhecimento vertiginoso. Mas essa descida à realidade interior abismal e grotesca conduziu a personagem, também sujeito-narrador, aos limites do aprofundamento introspectivo. A introspecção, que atinge uma realidade interna transformada em matéria repulsiva e impura, converte-se num mergulho escatológico, destinado ao silêncio (1973, p. 62)

A introspecção acima comentada – relacionada aos caracteres “abismais” e “grotescos” – gera diversas consequências na linguagem narrativa utilizada a partir de então, como: a abundância de antíteses (TASCA, 1988, p. 282 e seg.) e oxímoros, os quais, segundo Sant’Anna, “podem ser analisados no nível mínimo da frase, na estrutura da personagem ou nos grandes planos da narração” (1988, p. 253); confusões em relação a tempo, espaço e personagens (TASCA, 1988); a busca do nada, da negação, da negatividade; e a própria desestruturação das construções linguísticas, entre outras consequências.

A possibilidade de a linguagem ser usada de forma “ilícita” e caótica, de modo a comunicar um algo a mais do que se imagina possível para a linguagem comunicar, é comentada por Žižek, teorizando a respeito do que Lacan chamou de *lalangue*: “a linguagem como o espaço de prazeres ilícitos que se opõem a toda normatividade – a caótica multiplicidade das homônimas, dos jogos de palavras, das ligações metafóricas ‘irregulares’ e ressonâncias” (2010, p. 89), isto é, uma linguagem tal como a literária, em seu funcionamento insólito, especial e agramatical. É como se, a partir da percepção da insuficiência de uma dada linguagem para expressar determinadas informações, surgisse uma nova linguagem “experimental”, buscando uma maior proximidade entre a informação e a expressão.

No caso da linguagem em *A Paixão segundo G.H.*, sua fluidificação vai se tornando cada vez mais explícita a partir do momento em que G.H. mata a barata, como veremos adiante. Iniciaremos, porém, com o momento em que ela encontra a barata, para acompanharmos passo a passo a desestruturação textual.

Após entrar no quarto e perceber o mural, G.H. vai até o guarda-roupa e abre-o sem que perceba, inicialmente, qualquer coisa estranha dentro dele. Porém, logo em seguida, ela afirma que seu coração embranqueceu como cabelos embranquecem, pois em frente ao seu rosto, bem próximo de seus olhos, “na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito” (p. 46).

Aqui há dois signos que se repetem constantemente na narrativa: o grito e o branco. Em relação ao primeiro, podemos considerar que sua presença se dê como uma forma de exaltar a contradição dos sentimentos da narradora, uma vez que o grito possui, no excerto destacado, uma íntima relação com o não grito – a ideia de que, apesar da *impressão* de grito, o que houve de fato foi um grande silêncio, e um grito apenas *interior*.

Concomitantemente, remeter-se ao branco, relacionado a um momento tão inicial da narrativa, serve como uma espécie de prenúncio do que será contado, uma vez que branca também é a matéria da barata, que G.H. prova. Ademais, podemos considerar sua insistência na repetição de tal signo como reflexo do trauma vivenciado – uma vez que, mesmo sendo dolorido, o indivíduo que passa por um evento traumático tende a repetir, ao menos mentalmente, a experiência, como forma de ressimbolizá-la.

Note-se ainda que, apesar de a cor branca geralmente possuir relações com ideias de luminosidade, paz e tranquilidade, também possui um aspecto oposto, de plasma, pasta, fantasmagoria e assombração. Vide, por exemplo, a cegueira branca da qual trata o português José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*.

Além disso, a forma como a barata emerge de dentro do móvel nos coloca diante da possibilidade de considerá-la como um excesso excrementício não aceito na ordem estabelecida por G.H. para seu mundo. Podemos depreendê-lo, por exemplo, de quando G.H. afirma: “É que eu não esperara que, numa casa minuciosamente desinfetada contra o meu nojo por baratas, eu não esperava que o quarto tivesse escapado” (p. 46). Assim, a casa teoricamente deveria estar desinfetada, de modo que as baratas, elemento asqueroso para a realidade construída por G.H., deveriam ser mantidas fora do espaço visível daquele ambiente. A forma como o inseto se expõe, lentamente “emergindo do fundo”, pode levar a pensar no modo como o corpo humano expurga de si materiais indesejados. Comparemos:

Foi então que a barata começou a emergir do fundo.  
 Antes o tremor anunciante das antenas.  
 Depois, atrás dos fios secos, o corpo relutante foi aparecendo. Até chegar quase toda à tona da abertura do armário.  
 Era parda, era hesitante como se fosse de enorme peso. Estava agora quase toda visível (p. 51)

Note-se que a hesitação com a qual G.H. afirma agir a barata relaciona-se, na verdade, a ambas as partes. Tanto G.H. quanto a barata eram hesitantes e, talvez, G.H. muito mais do que o inseto, a ponto de se confundir e atribuir a outro o que era sua mais profunda característica em tal momento.

Essa hesitação vai ao encontro do que afirmamos a respeito do fato de a emersão da barata representar a emersão de algo que deveria estar banido do espaço de G.H., uma vez que sugere a dificuldade para aceitar a angustiante realidade que se oferecia ao olhar: a realidade de que seu espaço não é absolutamente coeso e não está completamente protegido do que lhe desagrada.

Além disso, podemos comparar o trecho acima à descrição dada do momento em que a massa branca da barata começa a sair de seu corpo:

Foi então – foi então que lentamente como de uma bisnaga foi saindo lenta a matéria da barata que fora esmagada.  
A matéria da barata, que era o seu de dentro, a matéria grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dentes. (p. 61)

Em primeiro lugar, notemos a expressão que inicia a citação. A expressão “foi então – foi então” é típica da narrativa clariceana, e tende a registrar aspectos importantes do momento epifânico. Em *A Paixão segundo G.H.*, essa expressão aparece pelo menos três vezes, sendo encontrada também, por exemplo, em *A maçã no escuro*, sempre relacionada a um momento de revelação ou a algo que possui grande importância para o ápice da experiência vivenciada pelos personagens.

Notemos, assim, que, do mesmo modo como a barata “emerge” do móvel, G.H., por sua vez, também parece ter algo “emergindo” de si para ser expurgado. É como se todo seu modo de vida viesse à tona, fosse “expulso” de si, para que, a partir de então, a narradora pudesse repensá-lo e reorganizá-lo.

Além disso, o inseto “emerge” do móvel da mesma forma como sua matéria branca emerge de seu corpo, e como o pus de um ferimento infeccionado, os espirros, tosses e coriza que expurgam os vírus de gripe e os materiais resultantes de sua presença no corpo humano, por exemplo, ou mesmo como o corpo expurga o excremento que resulta de seu processo alimentício normal, visto socialmente como algo que deva ser escondido.

A esse respeito, Žižek (2010) dá o exemplo de um filme de Buñuel, *O fantasma da liberdade* (*Le fantôme de la liberté*, 1974), onde a relação ingestão *versus* evacuação é invertida: as pessoas estão em vasos sanitários ao redor de uma mesa e, quando querem se alimentar, perguntam ao dono da casa, sussurrando, onde seria “aquele lugar” reservado para essas necessidades. Ou seja, abre-se o questionamento e discussão sobre o fato de que, em um mesmo processo que é a ingestão/evacuação dos alimentos, uma de suas fases é *ideologicamente* relegada à posição de algo que deva ficar escondido, por ser difícil de

simbolizar a partir da estrutura da nossa sociedade. Tal questionamento nos leva a considerar que a oposição entre proibição e permissão é construída socialmente, de forma binária e, por vezes, arbitrária.

O mesmo pode ser aplicado, por exemplo, à questão da morte, que, acompanhando as mudanças da sociedade e suas convenções impostas socialmente, foi gradualmente sendo “empurrada” para fora das casas, sendo isolada e “escondida” em hospitais e asilos (BENJAMIN, 1994; CORRÊA, 2008), tornando-se de cada vez mais difícil simbolização<sup>25</sup>.

Assim, talvez tenha sido por esse caráter “normal” da existência de baratas em meio ao nosso modo de vida citadino aliado ao desejo intrínseco a esse mesmo modo de vida de eliminar de nosso campo de visão o que é indesejado que tenha gerado certa *jouissance* no impulso de matar a barata, sendo a *jouissance* compreendida como algo que “implica mais do que prazer: é a absoluta entrega que vai do máximo prazer à máxima dor e que engloba todos os pontos dessa trajetória ao mesmo tempo, numa concentração única” (SILVA, 2009a, p. 214).

Há, em tal *jouissance*, um “caráter excessivo, propriamente traumático: não estamos lidando com prazeres simples, mas com uma intrusão violenta que traz mais dor que prazer” (ŽIŽEK, 2010, p. 99), como podemos perceber na sequência a seguir, que retrata a tentativa de G.H. de matar a barata:

E estremei de extremo gozo como se enfim eu estivesse atendendo à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce [...]. Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar.

[...]

Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era – só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num

---

<sup>25</sup> G.H. “nota” a dificuldade de simbolização que está relacionada à morte. Podemos percebê-lo a partir da afirmação: “[...] e eu também sabia que na hora de minha morte eu também não seria traduzível por palavra” (p.77).

só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata -----  
-----

[...]

É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor: eu toda estava com sabor de aço e azinhavre, eu toda era ácida como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu sabor me veio todo à boca. [...] (p. 52-3)

G.H. ainda fala sobre a euforia de ter matado, questionando-se se havia enlouquecido devido ao prazer experimentado (p. 53). Em todo esse processo, podemos perceber a multiplicidade dos sentimentos da narradora. G.H. diz sentir algo ruim que também era “doce”, e que estava “comovida” com sua “entrega ao que é o mal”, sentimentos bastante díspares, mas que podem embasar nossa hipótese de que ela foi tomada por uma *jouissance*, concomitantemente nutrindo o prazer de finalmente poder se livrar daquilo que era indesejado e a dor de se estar matando um ser e, mais que isso, ferindo uma parte – ainda que obscena – constituinte do próprio modo de vida (burguês/citadino) de G.H.. Podemos mesmo nos arriscar a dizer que toda a tragédia da narradora advém do fato de que a barata é o que foi foracluído daquela estrutura e voltou na forma de Real<sup>26</sup> – o excesso que deve ser reabsorvido pela estrutura para que o equilíbrio volte a se estabelecer.

Outro ponto digno de nota no mesmo excerto acima transcrito é a sensação gustativa que surge logo em seguida ao impulso de matar a barata, como em “sabor de aço” ou “ácida como um metal na língua”. Tal descrição marca a sensação com o áspero e ácido e indica o arrepiante desse sabor.

Essa sensação relaciona-se ao ápice da “epifania” de G.H., uma vez que envolve o mesmo sentido – paladar – e a mesma parte do corpo – a boca – de quando prova a matéria da

---

<sup>26</sup> “para que emerja (o que vivenciamos como) a ‘realidade’, algo tem que ser foracluído dela – em outras palavras, a ‘realidade’, tal como a verdade, nunca é, por definição, ‘toda’. *O que o espectro oculta não é a realidade, mas seu ‘recalcamento’ primário, o X irrepresentável em cujo ‘recalcamento’ fundamenta-se a própria realidade*” (ŽIŽEK, 1996, p.26); “A ‘realidade’ em si, na medida em que é regulada por uma ficção simbólica, oculta o real de um antagonismo – e é esse real, foracluído da ficção simbólica, que volta sob a forma de aparições espectrais” (ŽIŽEK, 1996, p.32)

barata, Além disso, é o prenúncio da intensificação da desestruturação textual que vem adiante, na segunda fase do momento epifânico, sobre a qual trataremos no próximo tópico.

### 2.3 MOMENTO EPIFÂNICO: O FRACASSO DA LINGUAGEM

Benedito Nunes, a respeito do que acontece com a linguagem na obra aqui analisada, afirma que “a evasão dos significados em *A Paixão Segundo GH*, onde a sondagem introspectiva se desagrega, levando ao esvaziamento da narrativa, é a culminância do *drama da linguagem* e o extremo limite do movimento da escritura de Clarice Lispector” (NUNES, 1973, p. 150).

Atentemo-nos, porém, ao fato de que a desestruturação que analisamos neste momento se estende por toda a obra, o que, a partir da teoria à qual nos reportamos neste trabalho, explicamos pelo fato de a narrativa de G.H. ser um processo de ressimbolização da experiência traumática. Nesse sentido,

o *eu* sacrificado da personagem [...] é o mesmo *eu* como sujeito emissor da narração, uma vez que nesse romance em primeira pessoa o narrador e a personagem formam uma só e mesma instância. O sujeito que narra é o sujeito que se desagrega. E à medida que narra a sua desagregação, e se desagrega enquanto narra, o sentido de sua narrativa vai se tornando fugidio. A metamorfose de GH, que ela própria relata, é concomitantemente a metamorfose da narrativa (NUNES, 1973, p. 65)

Como a narrativa é uma tentativa de equilíbrio, mas também é uma lembrança do desequilíbrio, ela constantemente tenta se sustentar sobre o estreito limite entre equilíbrio e desequilíbrio, com os momentos mais traumáticos da vivência tendendo a uma maior desestruturação, e os momentos menos intensos tendendo a uma maior organização e linearidade. Assim, se damos maior ênfase à desestruturação neste momento, é apenas porque notamos que é a partir da segunda fase do que chamamos de momento epifânico que essa

característica da obra se intensifica, de modo a nos permitir explorá-la com maior profundidade.

Considerando o momento epifânico como o momento em que se dá o encontro da narradora com o Real – ou, melhor ainda, a percepção, por parte da narradora, da existência de um Real na própria constituição da estrutura Simbólica –, é interessante notar quais são as marcas textuais dessa *falha* de estrutura, ou seja, quais são as marcas da desestruturação e, por conseguinte, da irrupção do Real no texto.

Para chegar a esse ponto de *falha*, teremos que notar que “estamos diante do fracasso existencial, correlato ao fracasso da linguagem” (NUNES, 1976, p. 137), e que esse *fracasso* se estabelece a partir do fato de que “o discurso fragmenta-se, seus elementos exorbitantes a partir daí transitam, recorrentes, de contexto em contexto: uma combinatória é sempre possível, mas também sempre efêmera, porque prenhe de sua própria paixão secreta que nutre a ambivalência” (TASCA, 1988, p. 265). Ou seja, o discurso foge de sua estrutura comum, fluidificando e confundindo as referências a tempo, espaço e personagens; afrouxando os laços da significação, de modo que “novas especificações vão surgindo das captações/projeções que afetam o sujeito, interrompendo o *continuum* referencial, ao mesmo tempo [em] que o desfocam.” (TASCA, 1988, p. 262).

Essa *falha*, esse *fracasso* da linguagem relaciona-se intimamente com o interesse mais profundo que o materialismo lacaniano busca nas fontes teóricas que analisa: certa falta/excesso na ordem do ser, já comentado anteriormente, quando da análise de outro aspecto da narrativa. Daly, ao falar da busca de Žižek por uma explicação para essa “loucura constitutiva do ser”, afirma que, no idealismo alemão, encontra-se referência a esse tema no que se poderia chamar de

uma ‘loucura’ inexplicável, que é inerente e constitutiva do *cogito* e da subjetividade como tal. Para Kant, essa é a dimensão do ‘mal diabólico’, ao passo que, para Schelling e Hegel, é a ‘noite do eu’ e a ‘noite do mundo’, respectivamente. O

importante é que, em cada um desses casos, há uma ênfase crescente na negatividade como o pano de fundo fundamental (e inerradicável) de todo ser. [...] Na psicanálise, esse aspecto temático da subjetividade deslocada é mais desenvolvido com respeito ao conceito freudiano de pulsão de morte. A pulsão de morte surge, precisamente, como resultado dessa lacuna ou furo na ordem do ser – uma lacuna que aponta, ao mesmo tempo, para a autonomia radical do sujeito – e é algo que ameaça constantemente sabotar ou derrubar a estrutura simbólica da subjetividade (DALY; ŽIŽEK, 2006, p. 09-10)

Em todos os casos, porém, essa “loucura”, essa “negatividade”, essa “lacuna”, é constitutiva da subjetividade. Além disso, é interessante notar o quanto essa “negatividade”, extremamente relacionada também à linguagem, pode ser relacionada ao que G.H. experimenta em *A Paixão Segundo G.H.* ao se deparar com o *algo* inexplicável que a desestrutura a partir do contato com a barata. O desmoronamento das certezas da personagem-narradora, como veremos adiante, apresenta-se como essa espécie de “furo na ordem do ser”, um furo na ordem significativa assumida como certa até aquele momento.

Interessantemente, falando sobre a relação entre linguagem, ideologia e psicanálise, Maria Cristina Leandro Ferreira estende a “negatividade” para esses três elementos, havendo, assim, “o *furo* da **linguagem**, representado pelo *equivoco*; o *furo* da **ideologia**, expresso pela *contradição*, e o *furo* da **Psicanálise**, manifestado pelo *inconsciente*” (FERREIRA, M., 2005, p. 71), de modo que fica claro que essa “falta” marca aquilo que é humano, uma vez que todos os elementos apontados – linguagem, ideologia e a questão psicológica – são relacionados ao humano.

Ainda mais notável é perceber que equivoco, contradição e a manifestação do inconsciente são traços comumente apontados pelos teóricos como frequentemente encontrados na escritura clariceana, em todas suas obras, incluindo-se, conseqüentemente, a obra aqui analisada.

Um dos já mencionados exemplos da falha na estrutura da linguagem sobre a qual estamos comentando se dá na profusão de construções antitéticas<sup>27</sup> e oxímoros<sup>28</sup> que podem ser encontrados no decorrer do texto clariciano, em especial após G.H. ter prendido a barata na porta do guarda-roupa e “ter visto na cara da barata o seu [da barata] rosto” (p. 54). Essas construções se dão tanto em nível de frase como em um nível mais amplo, abrangendo o tema de um determinado trecho do livro, como quando G.H. fala sobre entrar e sair:

Não. Sei que ainda não estou sentindo livremente, que de novo penso porque tenho por objetivo achar – e que por segurança chamarei de achar o momento em que encontrar um **meio de saída**. Por que não tenho coragem de apenas achar um **meio de entrada**? Oh, sei que **entrei**, sim. Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa **entrada**. E nunca antes eu me havia deixado levar, a menos que soubesse para o quê (p. 10, grifo nosso)

Nesse momento, o objeto em si (o *onde se entra e de onde se sai*) é o que está em foco. Žižek (2002) menciona o fascínio exercido pelo orifício por onde o excremento é jogado no esgoto quando se aciona a descarga: segundo ele, embora conscientemente se saiba para onde irá o nosso excesso excrementício, em termos do Inconsciente, o excesso simplesmente desaparece – é foracluído; não temos mais a necessidade angustiante de lidar com ele. Portanto, essa abertura de saída é, também, a entrada fantasmática para um “fora” do Simbólico. No trecho acima, o enfoque do procedimento textual é no processo de relacionar opostos, ligá-los, compará-los, e verificar se essa oposição é efetiva ou se apenas decorre da linguagem. A falta de um objeto (que entra e/ou sai) pode denotar que, sim, é uma oposição linguística, uma vez que caberia a qualquer objeto que fosse escolhido. Mas o significado da oposição entre entrada e saída é questionado, uma vez que o “orifício” da linguagem é,

---

<sup>27</sup> Antítese compreendida como a “co-presentificação de dois termos que se excluem” (TASCA, 1988, p.282).

<sup>28</sup> Oxímoros compreendidos como “violentas oposições [...] que mostram a ruptura e o esforço de ligação absurda. A rigor, o oxímoro é uma sutura da linguagem e do pensamento” (SANT’ANNA, 1988, p.253).

concomitantemente, a abertura para a forclusão e o torvelinho que pode sugar a narradora para o pesadelo do Real.

Esse tipo de questionamento de opostos acontece diversas vezes na narrativa, relacionado aos mais diversos aspectos da vida de G.H. e de sua percepção do mundo. Uma ocorrência bastante interessante de tal contraditoriedade/dissolução de oposições binárias ocorre quando G.H. afirma que “para construir uma alma possível – uma alma cuja cabeça não devore a própria cauda – [...] a lei manda que, quem comer do imundo, que o coma sem saber. Pois quem comer do imundo sabendo que **é imundo** – também saberá que o imundo **não é imundo** [...]” (p.72, grifo nosso).

Esse excerto, além de imiscuir uma afirmativa e uma negativa, anulando-as, ainda aponta o porque de essas oposições serem necessárias: elas são criadas pela “lei” para garantir uma “alma possível”, que “não devore a própria cauda”. O que, comparativamente, é a função atribuída à instância Simbólica: criar oposições binárias para estabelecer certezas suficientes para que o sujeito não se desestruture com a “carne infinita” (nas palavras de G.H.), isto é, a realidade não Simbolizada.

Outra contradição/anulação de oposições binárias para a qual gostaríamos de atentar se dá a partir da seguinte afirmação de G.H.:

De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse: no quarto seco se podia, pois **qualquer nome serviria**, já que **nenhum serviria**. Dentro dos sons secos de abóbada tudo podia ser chamado de qualquer coisa porque qualquer coisa se transmutaria na mesma mudez vibrante. (p. 95)

No trecho citado, assim como nos anteriores, há a união e a dissolução de opostos: os nomes das coisas se desassocia das coisas em si, de modo que as relações simbólicas se fluidificam e se “transmutam” em uma “mudez vibrante”, ressaltando o aspecto arbitrário de tais nomes em relação às coisas que designam, o que, de certo modo, pode nos levar a pensar

na importância da instância Simbólica na manutenção da coesão do sujeito e sociedade, ainda que, ao mesmo tempo, tenha o aspecto de algo limitador, castrador.

Todas essas construções, em maior ou menor intensidade, carregam contradições internas que, além de mostrar a fluidez da linguagem durante o momento epifânico vivenciado por G.H., nos levam a pensar novamente na questão da *jouissance*, que une em uma única sensação o máximo da dor e o máximo do prazer, como no caso de “eu já estava sabendo que esse inferno é **horrível** e é **bom** [...]” (p. 113, grifo nosso) ou em “E se isso é o **inferno**, é o próprio **paraíso**” (p. 139, grifo nosso), contradições nas quais G.H. relaciona o prazer ao sofrimento, o que acontece em vários momentos da narrativa.

À parte essas construções, existem outras, como “Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que eu não sou, eu sou” (p. 178), em que é elaborada uma intrigante e contraditória relação (de certo modo autoexclusiva) entre ser e não ser. “Por não ser, eu era” – o quê? A falta de um objeto específico que seja o assunto das construções é uma constante nesta narrativa e outra característica do fracasso da linguagem na obra. É possível encontrar outro exemplo de tal “falta de objeto” quando G.H. afirma: “Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista” (p. 14), ou também em “Não sei o que é que eu não podia mais negar, mas já não podia mais” (p. 75).

Além de nos remeter à “falta de objeto”, a construção supracitada nos remete ao afrouxamento dos laços da significação, pois, como apontamos nos últimos exemplos mencionados, no imiscuir e anular de oposições que se dá no universo da obra, aquilo que *é* pode ao mesmo tempo *não ser*. A realidade evocada torna-se uma referência longínqua, “impedindo a identificação exacta dos elementos que põe em cena, desestabilizando a significação, que cede à polivalência das suas miragens para conduzir o leitor ao sub-solo da vida psíquica, ou seja, aos confins do sentido.” (TASCA, 1988, p. 258-9). Esse recurso gera

metáforas, comparações e substituições que causam um estranhamento imediato ao leitor, como é o caso de quando, por exemplo, afirma: “Seduzida, eu no entanto lutava como podia contra as areias movediças que me sorviam: e cada movimento que eu fazia para ‘não, não!’, cada movimento mais me empurrava sem remédio; não ter forças para lutar era o meu único perdão” (p. 63).

A expressão ‘não, não!’ é uma substituição extremamente inusitada, que carrega uma infinidade de significados que não se firmam como o correto e não se excluem, ainda que se aproximem. “não, não!” pode significar negar, afastar, fugir, gritar etc., de modo que a certeza que fica é que se trata de uma expressão com certa carga de repulsa. Porém, ainda que seu sentido mais profundo seja claro, seu sentido é esquivo. Além disso, aumentando os exemplos de situações em que há forças opostas agindo simultaneamente, temos, nesse excerto, a declaração de que G.H. estaria “seduzida”, isto é, tomada de uma necessidade de ir ao encontro de algo que, ao mesmo tempo, era como “areias movediças”, que a atraíam sem que ela quisesse.

Outro exemplo que causa estranhamento é a metáfora “Sinto falta como quem morre” (p. 128), do excerto “(...) Da última vez que desci da sela enfeitada, era tão grande a minha tristeza humana que jurei que nunca mais. O trote porém continuava em mim. Converso, arrumo a casa, sorrio, mas sei que o trote está em mim. Sinto falta como quem morre. Não posso mais deixar de ir.”

Observando apenas a metáfora em si, o leitor já sofre um estranhamento. Afinal, o que é “sentir falta como quem morre”? O que nos leva a questionar do quê quem morre poderia sentir falta (da vida, talvez, ou da saúde). Essa falta também poderia ser angústia ou desespero, mas, de toda forma, o sentido é fluido.

Em relação ao excerto, novamente temos a contradição de sentimentos: G.H. arrepende-se, mas diz que *necessita* ir. Necessita agir como age, como um dependente em

crise de abstinência, que por vezes até alcança a compreensão da profundidade do mal que causa a si mesmo, mas que não consegue deter o impulso de *ir*.

A mesma fluidez de significados, que beira a falta de lógica, apresenta-se na sintaxe de diversas outras frases ao longo da narrativa. O primeiro exemplo aparece como construção recorrente na narrativa, o que nos incentivou a listá-las para uma melhor visualização (grifos nossos):

O mundo **se me** olha (p. 65)

[...] o mundo **se me** dava (p. 156)

A vida **se me** é [...] (p. 179)

Por esses exemplos – os quais são apenas algumas das diversas ocorrências semelhantes encontradas na obra – podemos notar que há uma característica recorrente é a estrutura [sujeito **se me** verbo], que gera uma estranha – e em grande parte ilógica – relação ativa/reflexiva entre o sujeito das frases e a narradora. Uma das características desse efeito é a suspensão da separação entre as categorias de sujeito e objeto, imiscuindo-as. Curiosamente, grande parte dos recursos usados em *A Paixão segundo G.H.* acaba tendo, em maior ou menor grau, um efeito semelhante, como no caso, por exemplo, de “**Era** finalmente **agora**” (p.79, grifos nossos), em que se imiscuem presente e passado, tempo de narração e tempo de narrativa.

Como veremos mais adiante, esse procedimento linguístico reflete e remete ao confronto entre G.H. e a barata: entre elas, a reflexividade e a passividade se instalam, tornando reversíveis as posições, não as fixando.

Outro exemplo de fluidez na sintaxe de frases em *A Paixão segundo G.H.* pode ser encontrado no excerto “Toda a parte mais inatingível de minha alma e que não me pertence – é aquela que toca na minha fronteira com o que já não é eu, e à qual me dou. Toda a minha

ânsia tem sido esta proximidade inultrapassável e excessivamente próxima. Sou mais aquilo que em mim não é” (p. 123). Nesse trecho, a fluidez na sintaxe acrescenta ao texto um aspecto de experiência transcendental, novamente criando um aspecto de reflexividade, passividade e identificação com um algo que não é a própria G.H., mas que com ela se imiscui.

A última frase, em especial, deve em termos de lógica estrutural – “sou mais aquilo que em mim não é” – mas apresenta como que o núcleo da carga significativa do trecho.

O mesmo ocorre no excerto “(...) E eu quero mais do que o invólucro que também amo. **Eu quero o que eu Te amo**” (p.138, grifos nossos). Nesse caso, a sintaxe é ainda mais alterada, de modo a causar estranhamento no leitor, ainda que ele já esteja acostumado com o universo simbólico da obra.

Entretanto, apesar da fluidez estrutural dos exemplos acima (que são apenas alguns dos diversos passíveis de serem encontrados na narrativa), de modo geral, todos são compreensíveis a partir da nova linguagem que é estabelecida pela narradora para dar conta de sua experiência. Ainda assim, essa também pode ser concebida como uma forma como o Real irrompe nessa narrativa, subvertendo os usos convencionais da linguagem.

Consequentemente, nota-se que um dos principais reflexos do “estilhaçamento” da estrutura na qual G.H. se insere acaba sendo o desmantelamento da sintaxe, de definições, das referências temporais e espaciais, de fatos e da própria identidade de G.H. Isso porque a mesma fluidez e falta de lógica encontrada na estrutura das construções sintáticas pode, do mesmo modo e com igual profusão, ser encontrada nesse tipo de desmantelamento.

Nessa desestruturação, vão surgindo definições de aspecto profundamente redundante no decorrer da obra. Um exemplo que ilustra bem tais definições é: “A dor não é o nome verdadeiro disso que a gente chama de dor” (p. 117). Nesse caso, bem como em outras ocorrências do tipo, há uma dificuldade em relacionar significado e significante: a relação fica fluida e repleta de lacunas, fazendo com que *a* não seja *a*, *b* não seja o que entendemos por *b* e

*c* seja, na verdade, o núcleo de *c*. A dificuldade de conceituação chega a tal ponto que G.H. vacila ao definir, e chega a se corrigir em suas definições, como quando afirma que “a barata é pelo avesso. **Não, não**, ela mesma não tem lado direito nem avesso: ela é aquilo” (p. 76 – grifo nosso).

Já o desmantelamento temporal pode ser visto no trecho completo de um dos excertos citados anteriormente, quando G.H. afirma: “**Era** finalmente **agora**. **Era** simplesmente **agora**. **Era** assim: o país **estava** em onze horas da manhã. [...] **São** onze horas da manhã no Brasil. **É agora**. Trata-se exatamente de agora. Agora é o tempo inchado até os limites. [...]” (p. 79, grifo nosso) e completa, na sequência, “Era já” (p. 79), confundindo tempo passado e presente, misturando-os em uma espécie de *atualidade neutra*: “Mas agora, é nesta atualidade neutra da natureza e da barata e do sono vivo de meu corpo, que eu quero saber o amor” (p. 87), dizendo ainda que “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 como uma esperança” (p. 82).

Podemos, entretanto, também compreender esse imiscuir temporal como um reflexo da rememoração da experiência vivida, *como se G.H. realmente revivesse a experiência ao contá-la*. Isso porque, como os tempos misturam-se em uma espécie de atualidade que abarca presente e passado (talvez futuro, ainda), lembrar e recontar não é um simples relato do que se passou, mas uma *renovação – e, ao mesmo tempo, uma tentativa de ressimbolização* – da experiência já vivida.

Outra confusão temporal que ocorre com frequência na narrativa refere-se aos momentos em que G.H. ultrapassa o tempo real e faz referências temporais impossíveis, como, por exemplo, no caso do trecho já anteriormente citado:

Há **dois séculos** que **não vou**. Da última vez desci da sela enfeitada, era tão grande a minha tristeza humana que jurei que nunca mais. O trote porém continua em mim. **Converso, arrumo a casa, sorrio, mas sei que o trote está em mim**. Sinto falta como quem morre. Não posso deixar de ir. (p. 128)

No trecho de onde foi retirado o excerto acima, a narradora realmente narra os acontecimentos como se, de fato, tivesse vivido durante esses dois séculos, de modo que não nega nem explica, em momento algum, essa incoerência (a não ser pela ideia de atualidade neutra). Pelo contrário, segue contando episódios relacionados com bastante naturalidade.

A confusão temporal vista nos exemplos acima pode ser explicada também pela aproximação do Real lacaniano: G.H., no contato com a barata, aproximou-se daquele *locus* específico em que há uma lacuna na estrutura Simbólica, ou seja, daquele ponto no qual a força de coesão da estrutura se dissocia, fluidificando os significados e relações e causando traumas.

O mesmo enfraquecimento dessa força de coesão pode ser verificado em relação ao estilhaçamento espacial, o qual transparece nos excertos a seguir:

Como um edifício onde de noite todos dormem tranquilos, sem saber que os alicerces vergam e que, num instante não anunciado pela tranquilidade, as vigas vão ceder porque a força de coesão está lentamente se desassociando um milímetro por cada século. E então, quando menos se espera – num instante tão repetidamente comum como o de se levar um copo de bebida à boca sorridente no meio de um baile – então, ontem, num dia tão cheio de sol como estes dias do ápice do verão, com os homens trabalhando e as cozinhas fumegando e a broca britando as pedras e as crianças rindo e um padre lutando por impedir, mas impedir o quê? – ontem, sem aviso, houve o fragor do sólido que subitamente se torna friável numa derrocada. No desmoronamento, toneladas caíram sobre toneladas. E quando eu, G.H. até nas valises, eu, uma das pessoas, abri os olhos, estava – não sobre escombros pois até os escombros já haviam sido deglutidos pelas areias – estava numa planície tranquila, quilômetros e quilômetros abaixo do que fora uma grande cidade. As coisas haviam voltado a ser o que eram. O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre – na era primeira da vida (p. 68)

Esse estilhaçamento espacial, ocorrido ao G.H. relatar uma situação que, na realidade, não ocorreu, ganha um aspecto especial ao notarmos que, aquilo o que G.H. descreve como um acontecimento externo, na verdade reflete o que se passou com a narradora em seu encontro com a barata: no dia anterior, enquanto a vida seguia seu curso naturalmente, algo

desmoronou – não o prédio no qual G.H. habitava, mas sim a própria construção simbólica na qual vivia.

Interessantemente, a comparação de tal situação com o “começo dos tempos”, o “plano primário da vida” leva-nos novamente ao Real lacaniano, por ele também um aspecto de “neutro”, no sentido de ser anterior, mais basilar ou, ainda, “independente” do Simbólico (ainda que, como já apontamos, Real, Simbólico e Imaginário sejam indissociáveis). Além disso, a referência a signos relacionados à construção, como “alicerce”, “vigas” reforçam nossa percepção do cotidiano de G.H. (e do cotidiano humano, de modo geral) como uma construção (simbólica).

Note-se, ainda, que, nesse edifício (simbólico), todos “dormem” tranquilamente, o que também pode ser relacionado à instância Simbólica, por relacionar-se com a naturalização de determinações simbólicas, a qual é perturbada pelo desmoronamento vivenciado por G.H., o qual a leva para “quilômetros e quilômetros abaixo do que fora uma grande cidade”, isto é, para a base, o nível zero do Simbólico.

Outro exemplo, também bastante longo, no qual tem-se exemplos de estilhaçamento espaço-temporal está em:

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

E mais além, já o começo das areias. O deserto nu e ardente. Quanto caísse a escuridão, o frio consumiria o deserto, e nele se tremeria como nas noites do deserto. Mais ao longe, o lago salgado e azul cintilava. Para aquele lado, então devia ser a região dos grandes lagos salgados.

[...]

Sob as ondas trêmulas do mormaço, a monotonia. Através das outras janelas dos apartamentos e nos terraços de cimento, eu via um vaivém de sombras e pessoas, como dos primeiros mercadores assírios. Estes lutavam pela posse da Ásia Menor.

Eu havia desencavado talvez o futuro – ou chegara a antigas profundidades tão longinquamente vindouras que minhas mãos que as haviam desencavado não poderiam suspeitar. [...] Do alto deste edifício, o presente contempla o presente. O mesmo que no segundo milênio antes de Cristo.

[...]

De pé à janela, às vezes meus olhos descansavam no lago azul que talvez não passasse de um pedaço de céu. [...] Daí a três milênios o petróleo secreto jorraria daquelas areias: o presente abria gigantescas perspectivas para um novo presente (p. 105-7)

O excerto acima, que se prolonga por seis páginas, é chamado pela narradora de “meditação visual” (p. 112). Nessa meditação o espaço, o tempo e a própria individualidade de G.H. se confundem, dissolvendo-se em uma experiência que abarca: presente, passado e futuro; o local onde G.H. realmente está e outros lugares, como a “Ásia Menor”, montanhas, lagos, castelos, entre outros; e várias identidades que G.H. assume, como a de uma criança, uma rainha e alguém que dorme com o gado, para dar alguns exemplos.

As amarras simbólicas afrouxam-se, e o trecho apresenta tanto signos de carga significativa positiva – como “largueza”, “majestosa”, “simples” – quanto signos de carga negativa – como “monotonia”, “escabrosas”, “inquisidora” e “imobilidade”, signos esses que se misturam e muitas vezes se ligam para designar uma mesma coisa, desestruturando, novamente, oposições.

Note-se, ainda, que a amplitude e distanciamento espaço-temporal vivenciado por G.H. ocorrem justamente a partir (e provocado por) de um espaço limitado, preciso e fechado – o quarto da empregada – numa interessante contradição. Proximidade e afastamento, fuga e concentração – eis as tensões vividas por G.H., as quais, lacanianamente falando, podem se dissolver, já que os paradoxos frequentemente se integram na psique, possibilidade que estamos considerando em relação aos últimos excertos destacados.

Essa posição de que tais classificações simbólicas seriam meramente “burocráticas” pode ser notada desde o início da obra, quando, por exemplo, a narradora afirma que “[...] uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada” (p. 12).

Assim, usando as próprias palavras de G.H., ter encontrado a barata e tentado matá-la sem sucesso fez com que G.H., pelo tempo que durou a experiência epifânica, visse a vida desumanizada, não a “carne em pedaços”, mais compreensível, mas a “carne infinita”, que é a “perdição e a loucura”.

Além das referências a lugares em que obviamente G.H. não esteve – ao menos fisicamente – Tasca (1988, p. 263) chama a atenção para os momentos em que essa “visão da carne infinita” faz com que a própria G.H. se confunda com o espaço que ocupa, de modo que o fato de G.H. recuar no quarto e recuar dentro de si acabem parecendo apenas um e mesmo movimento:

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 de mulher. Eu recuara até a medula de meus ossos, meu último reduto. Onde, na parede, eu estava tão nua que não fazia sombra. (p. 63)

Além das confusões temporais e espaciais, é interessante notar como mesmo os fatos mais simples perdem a sustentação, confundindo-se, como podemos perceber nos excertos a seguir:

Pela lentidão e grossura, era uma barata muito velha. No meu arcaico horror por baratas eu aprendera a adivinhar, mesmo a distância, suas idades e perigos; **mesmo sem nunca ter realmente encarado uma barata** eu conhecia os seus processos de existência. (p. 46, grifo nosso)

A lembrança de minha **pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos**, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da Terra. (p. 47, grifo nosso)

Só naquele instante exato é que eu queria? Não, senão já teria saído do quarto muito antes, ou simplesmente mal teria visto a barata – **quantas vezes as baratas me haviam acontecido e eu desviara para outros caminhos?** Eu cedia, mas com medo e dilaceramento. (p. 87, grifo nosso)

Afinal, G.H. já havia ou nunca havia visto uma barata? Ela já esteve em frente a uma delas ou ela fingia que não existiam? Poderíamos cogitar, talvez, que no primeiro excerto G.H. esteja falando sobre “encarar” a barata em um sentido mais profundo, vendo-a, por exemplo, como um ser, a portadora de algo que não seria passível de simbolização. Porém, numa leitura menos transcendente, o que notamos é a dissolução até das certezas mais simplórias da narradora a partir do evento traumático vivenciado.

Outra dissolução encontrada no decorrer da narrativa caminha na esteira do “estilhaçamento”/identificação espacial de G.H. anteriormente apresentada. Isso porque a narradora também se identifica com a barata, a principal ocasionadora de suas reflexões, além de se “estilhaçar” na identificação com diversos outros elementos, animais ou não, como pode ser visto na sequência:

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo 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 (p. 65)

Há muito tempo fui desenhada contigo numa caverna, e contigo nadei de suas profundezas escuras até hoje, nadei com meus cílios inúmeros – eu era o petróleo que só jorrou, quando uma negra africana me desenhou na minha casa, fazendo-me brotar de uma parede. Sonâmbula como o petróleo que enfim jorra (p. 114)<sup>29</sup>

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

---

<sup>29</sup> São notáveis as outras desestruturações que ocorrem concomitantemente à desestruturação da identidade de G.H. nesse excerto – também o tempo e o espaço se confundem, misturando a situação vivenciada por G.H. a referências pré-históricas.

Assim, G.H. se mistura à barata a ponto de afirmar que “[...] a existência dela [a] existia [...]” e que a morte da barata também seria, de certo modo, sua própria morte (p. 93), rompendo, finalmente, uma das mais importantes oposições binárias para o indivíduo: a divisão que existe entre o *eu* e o *outro*. Além disso, G.H. também se imiscui, gradualmente, com os mais diversos animais, desde lagartixas e borboletas (p. 65) e peixes (p. 114) até protozoários (p. 91) e elementos abióticos, como a luz na parede e o petróleo (em excerto acima transcrito), numa identificação progressiva não só com o que não é humano – e é, portanto, animal, instintivo – mas também com aquilo que é pré-humano, pré-histórico – algo que seja anterior ao que é humano e, conseqüentemente, anterior à simbolização.

É interessante notar ainda os termos usados, no decorrer da narrativa, para designar o momento anterior ao contato com a barata e o momento posterior a ele. Temos, por exemplo, **organização versus desorganização** (p. 09), **estaticidade versus movimentação** (ao tratar sobre a “terceira perna”, p. 09-10), **certeza versus incerteza** (p. 10), **estabilidade versus instabilidade** (p. 10), **coragem** (ou **antiga covardia?**) **versus nova covardia** (p. 10), **entender versus não entender** (p. 11), **destino versus probabilidade** (p. 11), **antiga moralidade versus puramente vivo** (p. 21), **irrealidade versus realidade** (p. 33), entre outros.

O que nos chama a atenção em relação a essas oposições encontradas é o fato de que tudo o que se refere ao estado anterior nos leva a um sujeito/uma vida “cartesianamente” construída. Ou seja, erigida a partir daquilo que comumente consideramos como uma vida “normal”, organizada e, de certo modo, desejada pela maioria das pessoas – uma vida sem “sustos”, o que é o próprio objetivo da ficção Simbólica: dar a impressão de que as coisas são certas e organizadas. Em resumo, uma vida “feliz”.

A “felicidade”, porém, em termos estritamente lacanianos, só pode ser alcançada se o sujeito se mantém dentro do princípio do prazer – sem ultrapassá-lo – e dentro dos limites de um saber convencional, uma vez que

ao contrário da noção de que a curiosidade é inata aos humanos [...], Jacques Lacan afirma que a atitude espontânea do ser humano é a de que ‘não quero saber disso’ – uma resistência fundamental contra saber demais. Todo progresso do conhecimento tem de ser conquistado ao preço de uma luta dolorosa contra nossas propensões espontâneas [...] (ŽIŽEK, 2003, p. 80)

Vale lembrar, aqui, um trecho de *A Paixão segundo G.H.* que se encaixa interessantemente nesse tema: “dessa civilização só pode sair quem tem como função especial a de sair: a um cientista é dada a licença, a um padre é dada a permissão. Mas não a uma mulher que nem sequer tem as garantias de um título. E eu fugia, com mal-estar eu fugia.” (p. 62)

Assim, a falência da estrutura Simbólica, gerada pela súbita irrupção do Real ou pela busca de um tipo de conhecimento que esteja além daquilo que já está simbolizado e pré-determinado para o conhecimento humano, gera infelicidade e traumas, o que faz com que o indivíduo se recolha de volta ao espaço simbólico conhecido, ressimbolizando a experiência vivenciada da melhor forma possível para que se restabeleça um equilíbrio.

Outro ponto interessante em relação à linguagem utilizada na obra é a grande quantidade de palavras com os prefixos des- e in-, observada por Sant’Anna (1988, p. 255), que gera um *efeito de negação*. Alguns exemplos dados pelo autor incluem as palavras “descaminho”, “despersonalização”, “deseroização”, “desprotegido”, “ininterrupção”, “inalcansável”, “inextrincável”, “inatingível”, “inexprimível”, “inexorabilidade”, “impossível”, “indiferença”, “inquietantemente”, “indizível”, entre outros.

A grande frequência no uso desses prefixos nos leva a uma característica bastante peculiar do discurso de G.H.: o *retorno ao nada*, encontrado na necessidade muitas vezes

citada de retornar ao neutro, ao nada, ao anterior ao simbólico. Massaud Moisés comenta, a esse respeito, que, em Clarice, “a sondagem do Nada é o resultado da imersão no existencial em busca do essencial, no consciente para atingir o inconsciente, no visível para tocar o invisível, na imanência à procura da transcendência, etc.” (MOISÉS, 1989, p. 457).

Assim, o **nada** é como um vazio que surge na linguagem no momento de contato com o Real. Ele surge como um esvaziamento de significação e uma tentativa de retorno ao pré-simbólico, constituindo, assim, uma tentativa de se “aconchegar” ao momento anterior àquele da constituição do sujeito, quando se estabelece o “vazio”, corte fundamental, que, em última instância, é o próprio Real no sujeito. Então, o nada não equivale, nesse momento, ao vazio fundamental do sujeito; ele é, antes, sua negação, a ânsia pelo momento anterior à instauração do *nom du père*. Podemos chegar mesmo a dizer que o *nada essencial* ansiado nesse momento é uma espécie de “objeto a” (*objet petit a*) que o sujeito G.H. busca para tentar preencher seu verdadeiro nada, ou seja, o vazio fundamental instaurado pelo processo de simbolização.

Exemplos dessa busca pelo nada e, mais do que isso, dessa compreensão “positiva” do nada/neutro, podem ser encontrados ao longo da narrativa. Note-se, por exemplo, quando G.H. afirma:

[...] certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente. Só por isso é que, como pessoa falsa, eu não havia até então soçobrado sob a construção sentimentária e utilitária: meus sentimentos humanos eram utilitários, mas eu não tinha soçobrado porque a parte coisa, matéria do Deus, era forte demais e esperava para me reivindicar (p. 68-9)

No excerto acima, G.H. claramente dá ao neutro o aspecto de “matéria divina”, que poderia salvá-la de uma vida “sentimentária” – neologismo clariceano – e “utilitária”. Afirma, ainda, que esse neutro/nada/inumano é o melhor nosso, em clara contraposição ao que chama

de humano e humanizado, que corresponde, em última instância, àquilo que é simbolizado, organizado pelo ser humano.

Podemos notar essa recusa de G.H. em aceitar o processo de simbolização e suas consequências (lacunas e inconsistências) a partir do questionamento do sistema linguístico, como quando a narradora afirma:

E seus olhos eram insossos, não salgados como eu queria: sal seria o sentimento e a palavra e o gosto. Eu sabia que o neutro da barata tem a mesma falta de gosto de sua matéria branca. Sentada, eu ficava consistindo. Sentada, consistindo, eu estava sabendo que se não chamasse as coisas de salgadas ou doces, de tristes ou alegres ou dolorosas ou mesmo com entretons de maior sutileza – que só então eu não estaria mais transcendendo e ficaria na própria coisa (p. 85)

G.H. almeja, nesse momento, algo que esteja por trás das palavras, algo que seja mais significativo do que as definições em si – algo que permitisse que ela ficasse “na própria coisa”. É como se buscasse, em um imaginário ritual de purificação e contato divino, livrar-se de tudo o que fossem conceitos humanos para entrar em contato direto com a divindade, que nesse caso, podemos aproximar do Real – ainda que seja um Real do modo como G.H. o imagina, ou seja, sem o aspecto traumático que é inerente ao Real em si.

Apesar de ter decidido, durante a reflexão ocasionada pelo contato com a barata, buscar o que há de essencial nas coisas, ou seja, o que há por detrás de suas aparências, G.H. percebe que essa essência não é algo com o qual possa lidar constantemente. De outro modo, G.H. sabe que não pode sustentar o contato com essa “essência” e, então, afirma: “[...] me reorganizarei através do ritual com que já nasci, assim como no neutro do sêmen está inerente o ritual da vida” (p. 98).

Nesse excerto, G.H. admite que, mesmo que se “desorganize”, perca sua forma convencional ou, em termos lacanianos, “escape” por um momento da estrutura Simbólica na qual se insere, ela se “reorganizará” a partir de um ritual já conhecido desde cedo. Ou seja,

mesmo que ela tenha, em algum momento, um encontro com o neutro/Real, ela ressimbolizará a experiência, de modo a se reequilibrar.

Outra característica interessante desse nada/neutro pode ser notada em: “Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto” (p. 92). O neutro é mostrado aqui como algo do qual ela fugira, ao adotar a “persona”, que era nada mais que a “máscara humana”, ou seja, uma estruturação Simbólica. Além disso, o neutro é aproximado dos conceitos de “ser” e da imagem do “deserto”, uma imagem frequente na obra, que traz uma carga de desespero, solidão e se relaciona ao cru, ao seco, ao ancestral, ao difícil de simbolizar, em suma, ao Real. A ordem Simbólica, aqui, é vista como o local para o qual se foge, ligado à persona e à “humanização”.

Porém, o que G.H. pensava que iria redimi-la completamente e fazer com que alcançasse a essência que tanto buscava acaba sendo muito mais traumático do que ela imaginava, de modo a obrigá-la a passar pelo processo de narrar o episódio para conseguir se acostumar com ele, reinsserindo-o no quadro das possibilidades simbólicas permitidas pelo seu modo de vida – em suma, ressimbolizando-o. Ou seja, é graças a essa narração que a matéria aparentemente indeglutível e indesejável se torna ao menos parcialmente deglutível.

O próximo tópico trata dessa fase do momento epifânico, o contato com o Real, de fato. O ponto mais traumático de toda sua experiência.

#### 2.4 MOMENTO EPIFÂNICO: O TRAUMA

Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector* (1979), estuda a fundo os aspectos epifânicos da obra clariceana. Para tanto, inicia com um grande apanhado dos teóricos que, em algum momento, atentaram para esse aspecto da obra da autora, ainda que não usassem

necessariamente o termo “epifania”. Podemos ver um exemplo desse caso quando Sá se refere à forma como Massaud Moisés, em 1970, ligou-se aos pareceres críticos de Benedito Nunes (1969) e Luís Costa Lima (1966),

para se referir ao ‘instante existencial’, em que as personagens clariceanas jogam seus destinos, evidenciando-se ‘por uma súbita revelação anterior que dura um segundo fugaz, como a iluminação instantânea de um farol nas trevas, e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra’ (SÁ, 1979, p. 130)

Para esclarecer melhor sua abordagem, Sá teoriza sobre o assunto, apontando que “o termo ‘epifania’ vem do grego *ἐπί* ‘epi’= sobre e *φαεῖνω* ‘phaino’= aparecer, brilhar” (SÁ, 1979, p. 132). No sentido religioso, esse termo “indica a presença de alguma entidade sagrada que transmite uma mensagem ou aponta um caminho. No sentido literário, a epifania é o momento privilegiado da revelação, quando acontece um evento ou incidente que *ilumina* a vida da personagem” (ABDALA JUNIOR; CAMPEDELLI, 1990, p. 274).

Sá demonstra, porém, a partir de considerações de Umberto Eco (1932-), que alguns autores, como James Joyce (1882-1941), dão ao termo uma conotação mais “decadente” (SÁ, 1979, p. 134). Assim, a epifania em Joyce assume o caráter de um instante de perfeição formal que logo se dissolve, uma súbita manifestação espiritual que surge de situações as mais simplórias, um momento de êxtase que ganha um significado maior do que a experiência, superficialmente, poderia ter (SÁ, 1979, p. 134). Nesse caso, “a epifania é a aparição do sentido, numa espécie de jogo de cena; não é a revelação fortuita de uma alma” (SÁ, 1979, p. 141). Ou seja, não se trataria da revelação de algo que esteja por trás do objeto observado, e sim da percepção repentina da própria essência/totalidade desse objeto, a percepção do *é* da coisa, sua completa captação pela percepção do observador e, ao mesmo tempo, a consciência de que ela não pode ser completamente captada.

Consequentemente, a percepção do *mais profundo* de algo, poderia ter reações as mais diversas, devido ao fato de ser a revelação de um sentido antes não incorporado ao universo simbólico da pessoa que sofre a epifania. Porém, dependendo da espécie e profundidade de tal revelação, os efeitos no indivíduo seriam mais ou menos traumáticos, de menor ou maior dificuldade de “absorver”.

A obra de Clarice Lispector, por exemplo, não é composta apenas por momentos de iluminação e beleza, isto é, revelações de fácil absorção. É por esse motivo que Sá afirma que “muitas vezes, como marca sensível da epifania crítica, surge o enjôo, a náusea. A transfiguração não é radiosa, mas se faz no sentido do mole, do engordurado e demoníaco” (SÁ, 1979, p. 156). De modo que

assim como existe em Clarice toda uma gama de epifanias da beleza e visão, existe também uma outra, de epifanias críticas e corrosivas, epifanias do mole e das percepções decepcionantes, seguidas de náusea ou tédio; os seios flácidos da tia que a acolhem depois da morte do pai, o professor hipocondríaco rodeado de chinelos e remédios, o marido Otávio fraco e incapaz de agredir a vida, a barata, massa informe de matéria viva (SÁ, 1979, p. 156)

Consequentemente, Olga de Sá classifica o encontro com a barata de *A Paixão segundo G.H.*, bem como o contato com a matéria interior do inseto, como ocasionadores de um tipo de epifania “menos elevado”, um tipo de epifania que se estabelece por meio do contato com aquilo que não é agradável à visão e que, se fosse possível, seria evitado, rechaçado, esquecido.

Aproximando essa “epifania menos elevada” – que corresponde à como se compreende o ocorrido com G.H. – do modo como compreendemos o contato com um evento traumático neste trabalho, notamos a semelhança de que esse seria um tipo de acontecimento de “absorção” mais complicada, por ser mais desestruturador. Isso porque esse *algo* nauseante e demoníaco também possui um aspecto, de certo modo, inominável, uma vez que o “é da

coisa tem que ser captado no átimo do tempo presente e seu maior obstáculo é a discursividade da linguagem, contra a qual Clarice luta, corpo a corpo” (SÁ, 1979, p. 157). Nesse sentido, esse *é* equipara-se, até certo ponto, ao que conceituamos como Real.

Sá afirma ainda que a “graça” desse tipo de epifania menos elevada encontrada em Lispector “é uma espécie de graça profana; não é a graça dos santos” (SÁ, 1979, p. 157), o que faz com que algumas de suas personagens não sejam “lançadas aos céus”, numa vertigem de perfeição e beleza, mas, sim, obrigadas a empreender uma longa e angustiante descida ao inferno. Em comum com o materialismo lacaniano, temos a percepção de que, nesses casos, a linguagem, tentando definir esse *algo*, acaba alcançando apenas aquilo que *não é*, aquilo que *parece ser*, ou mesmo *finje ser*, sem conseguir abarcar aquele aspecto nauseante que o faz *ser* de fato.

De acordo com o que já apontamos anteriormente, o contato com esse aspecto angustiante do encontro com o Real – uma vez que consideramos o que alguns teóricos chamam de “epifania do feio” como algo que, **em certas ocasiões**, pode ser mais amplamente analisado como um encontro com o Real – por gerar um trauma e a necessidade de uma reconstrução das certezas basilares, uma reestruturação da segurança oferecida pelo espaço simbólico.

No caso da obra enfocada neste trabalho, G.H. desenvolve sua narrativa, desde o começo, de modo a não apenas relatar a vivência traumática, mas também a explorar as diversas consequências filosóficas e psicológicas de tal experiência. Como propusemos ao final do tópico anterior, a repetição do fato e de suas consequências (narrando-os) pode funcionar como uma forma de se “acostumar” com a experiência e, assim, minimizar seu aspecto traumático (cf. ŽIŽEK, 2003, p. 25 e seg.). Em outras palavras, o contato com o Real não coincide ponto por ponto com o conceito de epifania: o primeiro explode a ordem

Simbólica, deixando um trauma; a segunda é, a um só tempo, desorganização da realidade cotidiana e ressimbolização da mesma.

Por consequência, se pensarmos, por exemplo, na reação de Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, ao contato com os peitos moles da tia quando esta a abraça, teremos uma epifania do feio – um acontecimento que a personagem assume como repulsivo e desagradável. Porém, esse contato não chega a ser traumático. Aciona na personagem uma nova percepção das coisas, mas não deixa nenhuma espécie de trauma como o contato com a barata deixa em G.H.

Além disso, muitas das experiências que a crítica convencionou nomear como “epifanias” na obra de Lispector, por vezes possuem um grau de fascínio que podem ser melhor compreendidas por meio do conceito de “paixão pelo Real”<sup>30</sup> (Cf. ŽIŽEK, 2003, cap. 1), característico do século XX e, pelo que se pode deduzir, perdurante no século XXI; aliás, essas experiências remetem com certa frequência à desagregação do Sujeito, como a vertigem final do conto *O Búfalo*, de *Laços de Família*.

Desse modo, no caso do evento traumático vivenciado por G.H., a narração da experiência a transforma, assim, em uma espécie de ficção a qual permite à personagem até mesmo identificar-se com a barata e que, se por um lado reinsere G.H. em seu próprio estilo de vida – reafirmando-o como seguro e necessário (cf. ŽIŽEK, 2003, p. 61-63), por outro, mantém foracluído o aspecto mais profundamente traumático da experiência. Para visualizar isso, acompanhemos o momento em que G.H. prova a matéria branca da barata:

---

<sup>30</sup> Paixão pelo Real é um conceito cunhado por Alain Badiou e bastante explorado por Slavoj Žižek. Refere-se à ação de colocar “a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária – o Real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade” (ŽIŽEK, 2003, p. 19). Essa relação entre paixão pelo Real e violência é frequente, como Žižek nos chama a atenção quando afirma que “existe uma ligação íntima entre a virtualização da realidade e a emergência de uma dor física infinita e ilimitada, muito mais forte que a dor comum” (ŽIŽEK, 2003, p. 26). A esse respeito, Pinheiro diz que para responder à urgência da paixão pelo Real (que parece estar sempre deixando algo passar), “é preciso tomar uma atitude destrutiva, é preciso eliminar o velho para que o novo apareça” (PINHEIRO, 2010, p. 04).

[...] Teria que ser assim, como uma menina que estava sem querer alegre, que eu ia comer a massa da barata.

Então avancei.

Minha alegria e minha vergonha foi ao acordar do desmaio. Não, não fora desmaio. Fora mais uma vertigem, pois que eu continuava de pé, apoiando a mão no guarda-roupa. Uma vertigem que me fizera perder conta dos momentos e do tempo. Mas eu sabia, antes mesmo de pensar, que, enquanto me ausentara na vertigem, ‘alguma coisa se tinha feito’.

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

Eu tinha vergonha de ter me tornado vertiginosa e inconsciente para fazer aquilo que nunca mais eu ia saber como tinha feito – pois antes de fazê-lo eu havia tirado de mim a participação. Eu não tinha querido ‘saber’. (p. 165-6)

Como podemos notar, o ato de pôr na boca a matéria da barata foi tão traumático que G.H. chegou a se ausentar do ocorrido, tendo uma vertigem. Interessantemente, a exclusão da cena da memória de G.H. reflete-se no texto: também o leitor não tem acesso a esse momento, que, pela sua intensidade e pelo caráter de Real que carrega, mantém-se foracluído para que G.H. consiga se reestruturar como sujeito.

Embora a “degustação” tenha sido intensamente sugerida e trabalhada pela linguagem nas páginas que antecedem o ato em si, é significativo que o âmago mesmo da questão não esteja posto em palavras. Para uma narradora que descreve obsessivamente os detalhes, esse calar-se adquire significados que, embora possam ser interpretados como valorização do antes e do depois do ato (o percurso que a ele leva e seus efeitos posteriores, como observou Maria Heloísa Martins Dias em comunicação particular), também apontam para a interpretação lacaniana. Žižek, em várias de suas obras, menciona a anedota freudiana sobre o paciente que diz: “seja lá quem for a mulher do meu sonho, só sei que não era minha mãe” e isso quer dizer, para o analista, exatamente o contrário: certamente é a mãe do paciente. A omissão do ato descrito funciona, nessa lógica, como a reafirmação de sua importância abissal e de sua indescritibilidade – o ato como encontro com o Real.

E, se “*a própria realidade pode funcionar como uma fuga de um encontro com o real*” (ŽIŽEK, 2010, p. 73), é fácil entender porque a partir da repetição e ressimbolização do

trauma, G.H. opta por retornar a sua vida anterior, sua “vida diária”, chegando a afirmar “sei que depois saberei como encaixar tudo isso na praticidade diária, não esqueças que também eu preciso da vida diária!” (p. 145) e manifestando, durante o relato, diversos planos em relação ao que fazer após terminar a narrativa e, conseqüentemente, reestruturar completamente seu mundo íntimo.

Esse processo de ressimbolização é o que observaremos no próximo capítulo.

### 3 A VOLTA: DIFICULDADES COM A RESSIMBOLIZAÇÃO

----- 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 [...] (p. 09)

Como já foi ressaltado anteriormente em relação à obra *A Paixão Segundo G.H.*, ela é estruturada, na verdade, como uma tentativa da narradora de ressimbolizar a experiência traumática vivenciada, o que ela pretende fazer escrevendo-a, uma vez que “o texto é uma tentativa de ressimbolizar a experiência, arrastando-a, por meio da palavra, para o domínio conhecido e seguro do Simbólico” (SILVA, 2009a, p. 215). Assim, estamos no que poderíamos chamar de “momento narrativo” e, aqui, a narrativa se transfigura em um

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 (NUNES, 1973, p. 66)

Ou seja, para G.H., a resignificação / busca de sentidos para a experiência traumática se daria na tentativa de pensá-la textualmente – de modo a encontrar uma forma adequada de lidar com ela de modo não traumático, talvez buscando alguma referência em seu campo simbólico anterior que suavize e defina o que se passou, talvez tentando passar um aspecto de “normalidade” à experiência, entre outras possibilidades. Esse processo é bastante doloroso, uma vez que, para ressimbolizar, a narradora deve se aproximar novamente do ocorrido, lembrando-o, o que deixa registradas na estrutura textual as diversas dificuldades encontradas, uma vez que “*reproduzir* implica esta proximidade arriscada entre o presente da enunciação e o passado da experiência vivida que conduz à dissipação do sentido: só como

réplica da paixão subjetiva o texto poderá retrazar a sua arqueologia” (TASCA, 1988, p. 265). Apesar dessa não coincidência entre a experiência vivida e seu relato/réplica e de a ressimbolização ser um tanto dolorosa, e da recorrência frequente ao insólito e ao não familiar, o processo de busca de sentidos é uma necessidade patente para G.H., como se pode perceber no excerto a seguir, já parcialmente mencionado anteriormente:

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. E – e se a realidade é mesmo que nada existiu?! Quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me aconteceu mas só acontece o que eu compreendo – que sei do resto? O resto não existiu. Quem sabe nada existiu! Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada. (p. 12)

A diferenciação dada no excerto destacado entre aquilo que não é simbolizado – a “carne infinita” – e aquilo que é simbolizado – a “carne em pedaços”, já direciona para qual é o objetivo de G.H. com seu relato: “cortar” a “carne infinita” de sua experiência em “pedaços” assimiláveis.

A primeira dificuldade com a qual a narradora se depara nesse processo é a falta de coragem de voltar à experiência sozinha e, envolvida nesse conflito, chega à conclusão de que seu esforço seria facilitado se “fingisse escrever para alguém” (p. 13). Esse narratário imaginário e indefinido, o alguém que lhe segura a mão, e que, na imaginação de G.H., não tem corpo nem rosto<sup>31</sup>, acompanha-a por toda a sua narrativa, com exceção do momento em que G.H. narra seu ato de pôr a massa branca da barata na boca, lembrando – apenas parcialmente, porém – seu verdadeiro encontro com o Real.

---

<sup>31</sup> “[...] 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 rosto preciso? [...]” (p.16-7)

Essa mão inventada acaba servindo como um laço que a mantém ligada ao Simbólico, mesmo tendo de retornar à experiência traumática de contato com o Real para lhe dar um significado. Assim, ela se permite “movimentar entre o recinto da palavra e o espaço para além dela, nunca entretanto perdendo a ligação com aquele recinto graças à mão asseguradora do interlocutor que a retém” (PONTIERI, 1999, p. 177) e impede uma nova desagregação.

Apesar de conseguir uma maior segurança a partir do uso desse recurso, ainda assim G.H. sente dificuldade em se reaproximar do fato traumático, o que se reflete na narrativa na estrutura cíclica da obra, nas dificuldades encontradas para lembrar-se precisamente dos fatos, no adiamento da narrativa e na tentativa constante de definir o que momentaneamente parece indefinível, processos sobre os quais discorreremos nos próximos tópicos.

### 3. 1 ADIAMENTO DA NARRATIVA

Uma das dificuldades decorrentes da dor de se reaproximar da situação traumática é o constante adiamento do início do relato do ocorrido, o que se percebe até mesmo em relação à quantidade de páginas em cada capítulo: enquanto a maioria dos capítulos apresenta entre três e sete páginas – sendo essa última quantidade bem mais rara – os dois primeiros são mais longos, com treze e dez páginas, respectivamente. O primeiro deles é especialmente interessante por suas peculiaridades narrativas: o capítulo, a princípio introdutório à narrativa, torna-se, em certa medida, um relato vago e esquivo, no qual a narradora, ao invés de buscar informar sobre o fato ocorrido no dia anterior (como se propõe a fazer), busca formas de evitar ter de fazê-lo.

A mesma tendência de adiamento estende-se, em menor grau, por todo o livro, sendo um exemplo disso o fato de a primeira frase de cada capítulo ser uma repetição da última frase do capítulo anterior, fazendo com que o romance se faça a partir de “avanços e recuos,

repetições e adiamentos da narrativa” (ROSENBAUM, 2002, p. 40). A narradora se reserva, contorna o assunto sem tocá-lo, fala de sensações aleatórias que nem sempre apresentam relação direta com o que aconteceu, de certo modo se afastando do que está narrando, como a tomar fôlego para, então, retornar às suas lembranças da situação e, mais do que isso, retomar a narração dessas lembranças.

Norma Tasca, numa tentativa de descrever esse processo, afirma que G.H. age

enunciando-se como produto de uma transformação, deixando o leitor pressupor um estado elíptico e algo que motivou sua passagem para o estado atual. Nada, no entanto, dada a imprecisão de suas informações, permite, através de uma operação de *catálise*, reconstruir o estado que permanece implícito ou o que aconteceu (1988, p. 261)

Assim, ao mesmo tempo em que G.H. tem um impulso de “pôr para fora” o que aconteceu, durante todo o primeiro capítulo do romance há esse grande adiamento, o maior de toda a narrativa. Até mesmo os seis travessões seguidos que iniciam o romance, por exemplo, podem ser vistos como ícones da tentativa de adiamento da narrativa, ou tentativas frustradas de começar a falar sobre o ocorrido.

Isso também acontece, por exemplo, quando a narradora adia o relato, afastando-se do acontecimento material em si (o fato de ter matado e provado da matéria da barata) e falando sobre diversos assuntos/caminhos, como, por exemplo, compreensão e ignorância:

Talvez o que me tenha acontecido seja uma compreensão – e que, para eu ser verdadeira, tenho que continuar a não estar à altura dela, tenho que continuar a não entendê-la. Toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão.

Não. Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio (p. 14);

Ou então quando explica sobre o que pensa a respeito de dar a mão a alguém:

Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria. Muitas vezes antes de adormecer – nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar no

mundo maior – muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. (p. 16);

Ou quando busca acercar-se do conceito de verdade:

Mas é que a verdade nunca me fez sentido. A verdade não me faz sentido! É por isso que eu a temia e a temo. Desamparada, eu te entrego tudo – para que faças disso uma coisa alegre. Por te falar eu te assustarei e te perderei? mas se eu não falar eu me perderei, e por me perder eu te perderia (p. 17);

Ou ainda, ao indagar sobre o feio:

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

Em todos os trechos acima citados – entre outros –, a narradora desvia o foco do acontecimento em si para assuntos periféricos e amplos, mais metafísicos, explorando-os de forma aberta e abstrata. Isso faz com que seu interlocutor – tanto o pressuposto pelo texto quanto o leitor real – não saiba durante todo o primeiro capítulo o que aconteceu com G.H., uma vez que esses comentários e reflexões não esclarecem o que teria ocorrido para que a narradora incorresse, agora, em tais reflexões.

É importante notar que, quando falamos sobre afastamento do tema, não dizemos que a narradora se desprende totalmente da vivência que objetiva narrar – uma vez que as reflexões são resultados diretos de ter encontrado a barata e de tê-la matado – mas apenas que ela se afasta estrategicamente, evita, contorna, abrindo espaço para refletir sobre coisas que não apresentam relação tão direta com o fato em si. Assim como comentamos anteriormente, se o centro objetivo nuclear da narração de G.H. é contar o que lhe ocorreu, podemos dizer que falar sobre assuntos não diretamente relacionados torna a narrativa descentrada, o que é

intencionalmente criado pela narradora como um anteparo que retarda o confronto com o indesejável, sendo nesse sentido que usamos termos como “reflexões” ou “descentramentos” em relação ao fato material que G.H. se propõe a contar.

Também é necessário notar que, embora esses descentramentos aconteçam em todo o desenvolvimento do romance, o primeiro capítulo é onde eles se encontram em maior profusão. Isso faz com que a presença de tais descentramentos no trecho analisado se configure mais fortemente como um recurso de retardamento da narrativa.

Nos capítulos seguintes, especialmente após o relato do encontro com a barata, os descentramentos ganham novo estatuto: além de sugerirem a dificuldade da narradora em abordar o tema, encurtam a distância entre “contado” e “mostrado” – na acepção da conhecida dialética entre *show* e *tell*, bem estudada por Wayne Booth (1983) – e reforçam para o leitor a sensação de que G.H. passou por uma experiência que vai muito além da superfície do que foi relatado, provocando a avalanche de reflexões que englobam e redefinem, pouco a pouco, todo o estar-no-mundo da narradora.

O primeiro capítulo, assim, dá corpo à afirmação de Žižek de que “as pessoas não agem somente para mudar alguma coisa, elas podem agir para impedir que alguma coisa aconteça, de modo que nada venha a mudar” (ŽIŽEK, 2010, p. 36). Ora, logo no primeiro parágrafo de *A paixão segundo G.H.* temos uma frase da narradora que poderia ser relacionada a essa citação, quando ela afirma: “Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda” (p. 09) e, mais explicitamente, quando G.H. se questiona: “Ou estarei apenas adiando o começar a falar? por que não digo nada e apenas ganho tempo?” (p. 18).

Podemos compreender o primeiro dos excertos do parágrafo acima como uma expressão da narradora sobre o quanto sua vivência foi traumática e incompreensível. Esse trauma, além de incomodá-la, “desorganizou-a”, de modo que ela não queria aceitar sua

vivência, desejando que não tivesse acontecido. O segundo excerto relacionar-se-ia mais diretamente ao fato de estar adiando sua narrativa, apesar de ter se proposto a contá-la, procedimento esse constante nas narrativas de Clarice Lispector, até mesmo nos contos: adiar o momento ou núcleo do acontecimento, adensando o que antecede ou antecipando seus efeitos.

O ato de evitar a ação está bem marcado também na estrutura desse primeiro capítulo. Como já afirmamos, em nenhum momento do começo de sua narrativa a narradora menciona o que de fato ocorreu, nem onde ou como. As únicas expressões relacionadas a tal ocorrido são “o que me aconteceu” ou “o fato”, entre outros termos e formas de expressão esquivas e ambíguas, como se houvesse um receio ou pudor em falar sobre o assunto. Podemos ver um exemplo do modo como a narradora evita falar do acontecimento em “mas é que também não sei dar forma **ao que me aconteceu**” (p. 12, grifo nosso) ou “nem ao menos quero que me seja explicado **aquilo** que para ser explicado teria que sair de **si** mesmo” (p. 15). Nesses dois exemplos, apesar de ficar claro que algo aconteceu, e que esse acontecimento foi extremamente marcante, a narradora evita o fato em si, angustiando o leitor, cuja curiosidade está sendo constantemente excitada, e retardando o relato.

Para perceber a alternância entre afastamentos e aproximações construída no relato de G.H., é interessante atentarmos ao modo como é estruturado o capítulo. O texto compõe-se de três partes menores, separadas umas das outras por um espaço em branco. A primeira das partes tem apenas um parágrafo, o inicial, onde há certa referência ao foco do romance quando G.H. fala sobre “o que ela viveu”, sem precisar o que seria isso. A referência é, assim, bastante indireta, mas já deixa o leitor ciente de que **algo estranho aconteceu**. As duas partes seguintes têm, cada uma, vinte e três parágrafos, onde ora a narradora faz menção ao ocorrido, de forma indireta ou levemente mais direta, e ora se afasta do que se propõe a contar, “divagando” (descentrando).

A segunda dessas três partes, por exemplo, já inicia se afastando da referência feita no parágrafo inicial do livro, começando a dar um enfoque maior na forma como a narradora deveria lidar com o fato em detrimento do relato do fato em si e propondo uma hipótese: “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 que se transformar para eu caber nele” (p. 09).

Esse afastamento vai aumentando, até que, no terceiro e quarto parágrafos dessa segunda parte, a referência ao acontecimento quase desaparece, restando principalmente as reflexões de G.H., como quando ela afirma que “é difícil perder-se” (p. 10) e começa a refletir sobre o assunto. Em seguida, ela torna a fazer uma referência mais direta ao que lhe ocorreu: “**ontem**, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana” (p. 11, grifo nosso), para novamente realizar um afastamento, movimento que vai se tornando, no decorrer do capítulo, cada vez mais frequente e intenso.

Assim, nessa segunda parte do capítulo, há pelo menos cinco descentramentos mais ou menos longos e mais ou menos distantes. Na terceira parte do capítulo, a quantidade de descentramentos é a mesma, com a diferença de que os afastamentos desta última parte são mais longos (duram mais linhas/parágrafos) e distantes (falam de assuntos de menor ligação com o fato vivenciado pela narradora).

Um exemplo dessa aproximação/distanciamento é o início da terceira parte do capítulo, onde encontramos as reflexões da narradora a respeito de “imaginar que dava a mão para alguém” – necessidade que lhe surgiu quando decidiu relatar o que aconteceu no dia anterior. No primeiro parágrafo dessa parte, G.H. reflete a respeito do ato de dar as mãos, mas nenhuma das informações dadas tem relação direta com o fato vivenciado pela narradora. O fato é mantido isolado e apenas ao alcance de uma tentativa de narração, enquanto a narradora reflete sobre outros assuntos. Dois parágrafos depois, a narradora retoma levemente seu relato

com uma breve referência, dizendo: “enquanto escrever e falar, vou ter que fingir que alguém está segurando minha mão” (p. 16) e, suavemente, vai se afastando dessa referência, voltando-se para outros assuntos cada vez mais distantes, até que, três parágrafos à frente, retorna ao fato em uma frase curta, bem ao final de um parágrafo longo: “eu que sem a tua mão me sentiria agora solta no tamanho enorme que descobri” (p. 17).

Outra menção só aparece dois parágrafos à frente, quando a narradora fala do que “provavelmente pediu e finalmente teve”, havendo, no parágrafo seguinte, uma frase com relação mais direta com o acontecimento: “terá sido amor o que eu vi?” (p. 18), voltando à alternância entre aproximação e afastamento, até um afastamento maior e um retorno mais repentino.

Essa alternância percebida na forma como a narradora expõe o acontecimento a ser contado pode ser explicada a partir do conceito da *falsa atividade* postulada por Žižek, uma vez que um indivíduo com esse comportamento

é freneticamente ativo para evitar que a coisa real aconteça. Por exemplo, numa situação de grupo em que alguma tensão ameaça explodir, o obsessivo fala o tempo todo para impedir o momento embaraçoso de silêncio que compeliaria os participantes a enfrentar abertamente a tensão subjacente (ŽIŽEK, 2010, p. 37)

Nesse caso, a atividade se dá por um apego obsessivo à escrita, mantido de modo a garantir a imobilidade, evitar a aproximação do acontecimento real e, até mesmo, para se proteger de algo que seja de fato uma mudança. No caso específico de estarmos analisando esse tipo de ação em uma obra literária, a falsa atividade poderia ser considerada, então, como uma estratégia narrativa usada para evitar falar do assunto em si, mantendo-o a uma “distância segura”. Diferente da alternância entre “mostrar” (*show*) e “contar” (*tell*), recurso narratológico que pode ser usado para estabelecer o ritmo da narrativa, embora participe de vários elementos que estabelecem esse mecanismo, a pseudo-atividade pode usar tanto o

“mostrar” (narrador do tipo realista, eliminando o comentário e funcionando como uma câmera cinematográfica) quanto o “contar” (narração mais subjetivada, centrada no comentário, podendo inclusive utilizar a voz de personagens que não o narrador) para se manifestar.

Desse modo, a própria narrativa, antes de objetivar o narrar – o que é um de seus pressupostos mais fundamentais e tradicionais – busca o “não narrar”, a anulação do ato narrativo por meio do estratégico recurso a descentramentos e afastamentos: “Estou adiando. Sei que tudo o que estou falando é só para adiar – adiar o momento em que terei que começar a dizer (...)” (p. 20). Isso pode ocorrer tanto com o discurso internalizado do narrador quanto com a interpolação frenética de ações não relacionadas ao foco do que o leitor é induzido a aguardar no relato. Como exemplo dessa segunda estratégia, propomos o magistral *Romance da Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, no qual o narrador, Qaderna, promete contar a história do Príncipe e da Princesa e, após relatar muitos outros fatos, encerra a história sem ter feito mais do que uma ou outra referência aos personagens prometidos.

O recurso ao “não narrar” em *Lispector* é uma das características do que Benedito Nunes (1976) chama de fracasso da linguagem, inspirado no que diz a própria narradora de *A Paixão Segundo G.H.*: “O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem” (p. 176). Na obra em questão, podemos considerar que recorrer à falsa atividade tenha sido motivado pelo trauma vivenciado pela personagem e já largamente discutido no capítulo anterior, de modo que a falsa atividade seria não só uma forma de evitar uma ação, mas também um modo de se proteger da dor. Assim, toda vez que a narrativa de G.H. e, assim, seu narratário, estão se aproximando do fato em si, ela *precisa* desviá-los, para “impedir o momento embaraçoso” – e doloroso – no qual teria que, de fato, falar sobre ele.

Textualmente, a falsa atividade estaria marcada nos descentramentos, comentários metafísicos e afastamentos, que dissolvem momentaneamente a linha da narrativa e levam o

leitor a pensar sobre outros assuntos, ao mesmo tempo excitando sua curiosidade nos constantes retornos – ainda que breves – ao tema. O uso desse recurso, no primeiro capítulo, em especial, mas no romance como um todo<sup>32</sup>, faz com que o texto consiga representar de forma mais intensa a sensação de “epifania”/contato com Real vivido por G.H e sua dificuldade de ressimbolizar o ocorrido. Nesse sentido, Plínio W. Prado Jr. diz que a narradora

não nomeia o inominável, não designa o indeterminável como se fosse um objeto no mundo, um fato determinável: ao contrário, através do esforço e do malogro de sua linguagem ela faz *sentir* que algo escapa e resta não determinado, não apresentado; ela inscreve uma ausência, alude ao que se evola (PRADO JR.<sup>33</sup> apud ROSENBAUM, 2002, p. 45).

Ou seja, a própria linguagem, a própria construção do texto, com seus estranhamentos e rodeios, com suas lacunas, suas aproximações e afastamentos, transmitem e constroem a sensação de desconforto da narradora e, mais do que isso, fazem transparecer sua dificuldade em compreender/ressimbolizar a situação vivenciada de forma tão intensa e exasperante.

Assim, como já apontamos, essa alternância entre aproximação e afastamento enriquece a trama na medida em que representa estruturalmente a *sensação* vivenciada pela narradora e sua tentativa de fugir do reencontro com o fato traumático. Além disso, a possibilidade de relacionar essa “ondulação narrativa” com o conceito da falsa atividade humaniza a personagem, conferindo às seus descentramentos a dignidade de uma tentativa humana de se proteger daquilo que é desconhecido e pode ferir, mesmo que isso que fere seja apenas a compreensão de um fato vivido que vai além dos limites do que sua vida anterior abarcava.

---

<sup>32</sup> Importante lembrar aqui que a forma cíclica do romance, com frases que se repetem no fim de um capítulo e início de outro, pode ser compreendida como uso do recurso de falsa atividade, uma vez que também resulta em adiamento da narrativa. (N. da A.)

<sup>33</sup> PRADO JR., Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. In: *Remate de Males*, 9, Campinas: Unicamp, 1989; p.24-5.

### 3. 2 ESTRUTURA CÍCLICA, REPETIÇÃO, REFERENCIAÇÃO

Um aspecto narrativo de *A Paixão segundo G.H.* que também podemos relacionar ao processo de ressimbolização da experiência traumática é a já comentada estrutura cíclica da obra: cada um dos capítulos começa com a última frase do capítulo anterior e, além disso, os mesmos travessões que terminam o romance começam-no, o que transmite a ideia de ciclo. Essa estrutura cíclica também pode ser relacionada ao processo de simbolização da realidade, uma vez que o ser humano sempre precisa lidar com encontros com o Real, cortes traumáticos que geram posterior ressimbolização, que, por sua vez, ainda deixa brechas, as quais podem ser novamente apontadas, gerando um novo trauma que deve ser mais uma vez ressimbolizado, e assim por diante.

A respeito da estrutura cíclica da obra, Nunes afirma que

a interrupção, final do romance, com os mesmos sinais gráficos que antecedem o início brusco do relato confessional de GH, prenunciam nova desagregação do sujeito. Mas prenunciam também o seu próximo retorno, que unirá novamente o fim ao princípio do romance, no processo repetitivo de uma narrativa singularmente fechada sobre si mesma e sobre o mundo, e que consome a forma romanesca que lhe serve de apoio. (NUNES, 1973, p. 69-70)

Assim, como assinala Waldman, *A paixão segundo G.H.* se constrói como uma narrativa que aponta para uma busca, “mas que se dobra para o retorno, se bem que o ponto de chegada não se cole propriamente ao ponto de partida” (WALDMAN, 1983, p. 52).

Esse aspecto de narrativa fechada sobre si mesma remete ao ouroboros (ou uroboros), um antigo símbolo da eternidade, provavelmente de origem egípcia (FERBER, 1999, p. 190), representado por uma serpente que morde a própria cauda, de modo a formar um anel contínuo e, desse modo, se repetir infinitamente.

Aliás, a repetição, apontada por Benedito Nunes como uma das características do estilo de Clarice Lispector<sup>34</sup>, é discutida também por Tasca, que, já enfocando *A Paixão segundo G.H.*, afirma que há um “retorno constante e obsessivo do discurso sobre si mesmo, em busca de uma definição (de um objeto) impossível, num percurso às avessas, em que qualquer definição é possível ou antes indiferente” (TASCA, 1988, p. 271).

Esse modelo reiterativo não fica restrito aos símbolos que iniciam e terminam a obra. Podemos encontrá-lo em vários outros níveis. Um dos mais evidentes refere-se à repetição de uma mesma palavra reiterada seguidamente, como quando G.H. afirma “sei o que é **precisar**, **precisar**, **precisar**. E é um **precisar** novo, num plano que só posso chamar de neutro e terrível. É um **precisar** sem nenhuma piedade pelo meu **precisar** e sem piedade pelo **precisar** da barata.” (p. 86-7, grifo nosso). No caso de a palavra repetida ser um verbo, pode se repetir em conjugações diferentes.

Além da palavra, a repetição alcança a frase, o período, a ordenação dos períodos e até a sequência dos capítulos, servindo, assim, para contrastar “o testemunho da experiência pura com a verbalização que possibilita evocar essa experiência, já distanciada ou transcendida, e que não possui conteúdo representativo” (NUNES, 1973, p. 138). Assim, na impossibilidade de encontrar a exata palavra definidora, entra-se em um ciclo de repetição cujo efeito é expressar o esforço reiterado de busca do sentido, da exatidão, da definição mais adequada da experiência – definição essa que se sabe impossível de ser alcançada.

Assim, aliada ao processo de repetição como tentativa de ressimbolização, temos também o que chamaremos aqui de “referenciação” – que, de certo modo, origina-se na repetição como uma consequência – correspondendo à tentativa de relacionar um *algo* a um conceito que o defina, isto é, buscar uma definição, no campo simbólico conhecido, para algo que parece indefinível.

---

<sup>34</sup> “o estilo de Clarice Lispector tem na repetição o seu traço de mais largo aspecto” (NUNES, 1973, p.33 e seg.); Cf. NUNES, 1973, p.138 e seg.

Desse modo, o que chamamos de “referenciação” em G.H. compreende a escolha de uma determinada palavra e da reiterada tentativa de definir essa palavra, dizendo o que tal palavra “é”, ou “não é”. Um dos mais contundentes exemplos de tal processo em *A Paixão segundo G.H.* é o que ocorre, no decorrer da obra, com a palavra “amor”.

A primeira tentativa de definição de tal palavra surge no nono capítulo – “Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava, que abismo entre a palavra amor e o amor que não tem sequer sentido humano – porque – porque amor é a matéria viva. Amor é a matéria viva?” (p. 66). Essa angústia de definição, essa busca pela aproximação entre a palavra e a coisa em si, repete-se diversas vezes na narrativa, como, por exemplo, em “Talvez eu ache um outro nome, tão mais cruel a princípio, e tão mais ele-mesmo. Ou talvez não ache. Amor é quando não se dá nome à identidade das coisas?” (p. 86). Em ambos casos, a preocupação da narradora recai na busca da definição de algo, e o “amor” ganha, desde as primeiras reflexões, esse aspecto de neutro, de *vazio fundamental*, de “matéria viva”, afastando-se de Ser relacionado ao Simbólico, uma vez que os significados que a narradora relaciona ao “amor” têm poucas ligações com os padrões relacionados a tal instância. Essa afirmação fica mais clara ao pensarmos em outra tentativa de definir o amor: “Entendia eu que aquilo que eu experimentara, aquele núcleo de capacidade infernal, era o que se chama de amor? Mas – amor-neutro?” (p. 133). Nesse excerto, é possível perceber que, mais do que se afastar do Simbólico, o “núcleo” do qual G.H. fala se alinha consideravelmente com a definição que temos do Real como algo que carece de significado que o defina.

Em relação à estrutura das frases, podemos notar nos exemplos apresentados que algumas das tentativas de definição surgem na forma de perguntas retóricas, perguntas às quais G.H. não dá uma resposta, mas deixa a profundidade da reflexão. Porém, essa não é a única forma utilizada por G.H. para tentar definir *algo*. Em certos momentos da narrativa, a narradora também opta por fazer afirmações a esse respeito, como quando diz que o “[...]amor

é muito mais que amor: amor é antes do amor ainda: é plâncton lutando, e a grande neutralidade viva lutando” (p. 91).

Além de demonstrar uma forma diferente usada por G.H. para tentar “referenciar” a palavra “amor”, o exemplo acima também corrobora para o que afirmamos anteriormente, relacionando o “amor” ao neutro fundamental, o qual, de certo modo, aproxima-se do Real, por essa instância estar relacionada àquilo que não poder ser diretamente designado, restando, para sua definição, apenas conceitos imprecisos e esquivos.

Isso fica ainda mais patente a partir de outra tentativa de definição, quando afirma que “[...] amor era então o que eu entendesse de uma palavra” (p. 116), o que nos leva a pensar que o amor em si é algo inalcançável, de definição difícil e frágil, mas o amor também era o que “eu entendesse de uma palavra”, já que, uma vez que precisamos simbolizar para lidar com a vida diária, criamos um conceito superficial que palidamente consiga significar esse outro *algo*, maior, mais amplo e impensável, o qual não podemos alcançar.

A experiência vivida por G.H., por exemplo, foi, para ela, uma espécie de amor – no sentido profundo e difícil que aproxima essa palavra do que Žižek chama de Real. Um amor de caráter não sexual, não individual, e não direcionado. Para descrevê-lo, em relação à sua experiência, G.H. chama-o de “inferno”, talvez também como uma forma de demonstrar a grande dificuldade em lidar com tal experiência, ainda que ela tivesse seus aspectos de “redenção”:

O inferno pelo qual eu passara – como te dizer? – fora o inferno que vem do amor. Ah, as pessoas põem a ideia de pecado em sexo. Mas como é inocente e infantil esse pecado. O inferno mesmo é o do amor. Amor é a experiência de um perigo de pecado maior – é a experiência da lama e da alegria pior. (p. 133)

O processo que aqui chamamos de “referenciação”, como retomada de um tema/palavra na tentativa de definição, ocorre ainda com diversas palavras-chave, como o

neutro, a linguagem, a identidade, a dor, entre outras. Como já apontamos, ela surge, em alguns casos, na forma de perguntas retóricas que despontam no discurso narrativo. Em outros, aparece imiscuída na narrativa, definindo um termo específico ao mesmo tempo em que o utiliza na construção de uma ideia maior.

A “referenciação”, como um recurso de busca de significados precisos, relaciona-se à problemática analisada neste trabalho devido ao fato de que, a partir da teoria lacaniana e, conseqüentemente, žižekiana, o indivíduo, após um choque traumático que abale suas certezas, percorre seus parâmetros anteriores com o objetivo de adequar seu universo simbólico anterior à nova informação, reequilibrando-se. A fluidez dos significados alcançados por G.H., sempre novos e diferentes, pode nascer do fato de que o Simbólico nunca será absolutamente preciso – o que é discutido pela própria G.H. na obra, como quando, por exemplo, ela diz que o amor era o que ela entendesse de uma palavra (p. 116). Ou seja, a palavra não coincide exatamente com o objeto que designa, porém, como mencionamos anteriormente, por convenção (ideológica), aceitamos que há essa coincidência entre a palavra e o *algo* que ela designa – sem qualquer “lacuna” – apenas como uma forma de evitar os choques e problemas derivados dessa falha estrutural da linguagem/estrutura simbólica.

As perguntas retóricas, sobre as quais comentamos quando falamos sobre a “referenciação”, também são frequentes no percurso narrativo no momento posterior ao encontro com a barata, intensificando-se ainda mais no que se refere ao processo de ressimbolização da experiência, ou seja, ao momento em que G.H. decide narrar o fato e prepara-se para contá-lo.

Conseqüentemente, os três primeiros capítulos são os que apresentam maior quantidade de frases interrogativas, sendo que, na grande maioria, G.H. questiona-se sobre seus próprios conceitos, tentando afirmar algo para si mesma, de modo a (re)construir alguma

certeza. O primeiro capítulo, por exemplo, apresenta quarenta e nove frases interrogativas, das quais pelo menos quarenta e seis são claramente retóricas. Dentre elas temos, por exemplo: “Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?” (p. 09). Essa pergunta surge logo no primeiro parágrafo da narrativa, quando G.H. está, ainda, apenas “ensaiando” seu relato e é precedida por “Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu” (p.09).

A “desorganização profunda” que G.H. menciona relaciona-se ao estilhaçamento de sua “vida anterior” a partir do encontro com a barata. G.H., iniciando sua narrativa, ainda está com toda a experiência em sua mente, e podemos dizer, a partir da teoria à qual nos remetemos neste trabalho, que, mais do que isso, G.H. estaria sentindo o peso de seu contato com o Real, que ainda estaria *latejando* em sua mente, uma vez que ainda não havia sido ressimbolizada.

O fato de estar “desorganizada” não passa despercebido para G.H.. Tanto é, que a narradora procura, durante o primeiro capítulo, uma espécie de *motivo* objetivo que pudesse tê-la levado a tal desestruturação. Uma das suas hipóteses é a de que teria perdido a suposta “terceira perna”, que a “impossibilitava de andar mas que fazia [dela] um tripé estável” (p.10). É nessa ocasião que G.H. faz outra de suas perguntas retóricas, questionando: “Estou desorganizada porque perdi o que não precisava?” (p. 10).

A narradora, ainda que no início de sua narrativa ainda não houvesse conseguido dar algum significado à sua experiência, já tem em mente uma das consequências fundamentais: a percepção de que sua vida, por mais coesa que fosse, era uma vida *construída*, assim como *construída* é a linguagem, e a vida social na qual G.H. se insere. Porém, como ainda não conseguiu lidar de forma adequada com o que lhe aconteceu, a narradora ainda questiona: “Terei enfim perdido todo um sistema de bom gosto?” (p. 19). Tal “sistema de bom gosto” é

sua realidade anterior, fabricada socialmente, e da qual G.H. se certo modo se “libertou”, ou desassociou por meio do fatídico encontro com a barata.

A grande maioria das frases interrogativas encontradas na obra apresenta teor semelhante ao daquelas encontradas nesse primeiro capítulo: perguntas da narradora direcionadas para si mesma, sempre com objetivo de entender melhor a experiência vivenciada, como se pode perceber dos excertos destacados acima. Também há perguntas voltadas para a rememoração e confirmação dos fatos, como no caso de: “o que foi que me sucedeu ontem? E agora? Estou confusa, atravessei desertos e desertos, mas fiquei presa sob algum detalhe? como debaixo de uma rocha” (p. 66).

Porém, apesar de todas as dificuldades encontradas no processo de ressimbolização da experiência traumática vivenciada, G.H. busca retornar, ainda que um tanto alterada, à situação inicial da qual havia inicialmente se desvinculado por uma espécie de *accidente de percurso* que fez o Real irromper. Com certo esforço, mediante os atos de linguagem que performatizam a ressimbolização, ela retorna ao Simbólico e, aparentemente, busca retomar às referências do seu cotidiano, como quando, entre parênteses, diz o que fará ao chegar ao fim do relato:

(De uma coisa eu sei: se chegar ao fim deste relato, irei, não amanhã, mas hoje mesmo, comer e dançar no ‘Top-Bambino’, estou precisando danadamente me divertir e me divergir. Usarei, sim, o vestido azul novo, que me emagrece um pouco e me dá cores, telefonarei para Carlos, Josefina, Antônio, não me lembro bem qual dos dois percebi que me queria ou ambos me queriam, comerei ‘*crevettes* ao não importa o quê’, e sei porque comerei *crevettes*, hoje de noite vai ser a minha vida diária retomada, a de minha alegria comum, precisarei para o resto dos meus dias de minha leve vulgaridade doce e bem-humorada, preciso esquecer, como todo mundo.) (p. 162)

Seu esforço, assim, é o de retomar os hábitos mais cotidianos de sua vida a fim de deixar de lado as reflexões decorrentes do encontro com a barata. G.H. cita banalidades e coisas simples como dançar, comer determinado prato, o vestido que lhe emagrece,

relacionamentos, etc. Esse esforço faz com que a transgressão “do sistema das relações práticas, da totalidade da organização social, que se fecha em torno da personagem, perpetuando e agravando o seu estado de carência” (NUNES, 1973, p. 153) mostre-se como algo sem sucesso, um sistema do qual, na verdade, não se pode fugir senão momentaneamente, para logo em seguida voltar a ele. E G.H., apesar de sua busca pelo neutro e pelo essencial, sabe que precisa voltar ao cotidiano para manter sua personalidade estruturada, para manter-se coesa como sujeito. Como já mencionamos atrás, a proximidade relativa entre a barata (absurda, provocadora de estranhamento, deslocada de seus sentidos cotidianos “normais”) e o camarão (*crevette*, comida sofisticada e plenamente coerente com a imagem construída de GH enquanto mulher de classe média-alta) é altamente sugestiva por trazer à tona a questão de como lidamos facilmente com aquilo que é naturalizado socialmente, mesmo que seja algo extremamente próximo de algo que julgamos “inaceitável”, “indeglutível” – o que nos faz deduzir, conseqüentemente, que o “bom” e o “mal”, o “certo” e o “errado” não estão necessariamente nas coisas em si, mas no **valor** que damos a tal ou tal coisa.

É interessante notar que, depois de simbolizada, a experiência não é exatamente o que foi no momento em que aconteceu. Uma vez que G.H. não consegue narrá-la toda, deixando de fora da memória e do relato o momento em que pôs na boca a matéria da barata e inserindo reflexões e planos para o futuro, permanece uma lacuna (*gap*) entre a vivência em si e a vivência como foi registrada após a ressimbolização. A vivência em si é impossível, mas a linguagem é possível. E é pela linguagem, é pelo nível Simbólico, que G.H. consegue se reestruturar como indivíduo e continuar naturalmente sua existência.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linguagem, como vimos, é uma das grandes preocupações de Clarice Lispector. Ao mesmo tempo poderosa e fragilíssima, a questão da linguagem para essa importante autora brasileira é também uma questão de existência, identidade, expressão e comunicação apenas para citar alguns dos tópicos mais estudados pela crítica clariceana; mas também é o espaço por excelência da apresentação artística da irrupção do trauma, da denúncia da fragilidade do Simbólico e, concomitantemente, da necessidade de reparar essa teia frágil.

A fortuna crítica sobre a linguagem de e em Clarice Lispector é vasta, e uma das percepções mais constantes dos críticos é o fato de que essa linguagem, de um modo geral, não se presta a comunicar aquilo que os personagens de Lispector mais necessitam comunicar. Isso porque no momento em que eles tentam utilizá-la de modo mais profundo e autêntico, a linguagem os trai, tornando-se uma barreira oposta à comunicação. E quanto mais os personagens se aprofundam na análise do fato da linguagem, mais percebem que ela vai, a despeito de qualquer vontade, prendendo sujeitos e objetos em uma cápsula de significação que nunca equivale ao verdadeiro *é* da coisa. Linguagem e mundo, para Lispector e grande parte de seus personagens, não se tocam.

Essa percepção nos levou a aproximar Clarice Lispector do modo como Jacques Lacan, relido por Slavoj Žižek, aproxima Inconsciente e linguagem. Žižek e Lacan compartilham a percepção da não equivalência entre palavra e mundo e, mais ainda, demonstram que essa não equivalência é uma forma através da qual se pode metaforizar a não equivalência entre o sujeito e si mesmo; entre a frágil teia social e os discursos que a um só tempo a criam/possibilitam e que trazem em seu próprio bojo a falha, a carência/excesso fundamental que ameaça a existência da teia.

A fortuna crítica acerca de Clarice Lispector explorada neste trabalho não foi tão extensa. Buscamos ressaltar o fundamental do que já foi abordado sobre a escritora e dar maior enfoque para a novidade da análise a partir do materialismo lacaniano, a qual, pelas intersecções com outras análises já realizadas, permitiu um olhar diferente, ainda que certamente um tanto aproximado do que já foi visto por diversos teóricos sobre a escrita clariceana.

Nesse olhar que busca entender a escrita de Clarice via lacanianismo, o nome fundamental foi certamente o de Slavoj Žižek. Após verificarmos como teóricos como Olga de Sá compreendiam o que nomeiam como “epifania” em Clarice Lispector (e em especial na *Paixão segundo G.H.*), propusemos a interpretação de tal “epifania”, e do que foi vivenciado pela personagem G.H. no romance em questão, a partir da tripartição conceitual a partir da qual Lacan e Žižek compreendem a relação sujeito/mundo: a borromeana tríade do Real, Simbólico e Imaginário. Assim, uma das etapas na realização de nossa proposta foi observar o evento que outros teóricos apontam como epifania (e como tais teóricos o faziam), comparando e contrapondo tal conceito e evento ao que Žižek descreve a respeito do contato com a instância traumática do Real. Embora não rejeitemos a possibilidade das leituras que trabalham centradas no conceito de epifania, o olhar lacaniano responde mais propriamente à pergunta que funcionou como ponto de partida do nosso percurso: por que G.H. não somente se apressa a fugir do encontro indizível, mas também busca reconstruir seu universo referencial da forma mais aproximada possível ao tempo anterior do encontro?

Além disso, certas características da escrita clariceana reforçam e harmonizam as proposições fartamente estudadas por Žižek. Observamos a coincidência das reações da narradora frente a imagens como a abertura (orifício); o ato de entrar/sair; a desestruturação progressiva de oposições binárias conceituais que, dentro do uso cotidiano da linguagem, parecem sólidas; a desestruturação espaço-temporal, factual e actorial; a relação entre o

choque vivenciado e violência, entre outras. Tais correspondências reforçam nossa proposta de leitura.

No embate entre a obra e esse anel borromeano, mostramos como G.H. sai do conforto do espaço Simbólico e desce, em um processo de larga desestruturação, ao inferno do Real. Assim, nossa análise tomou alguns conceitos do materialismo lacaniano para compreensão tanto da estruturação da narrativa quanto das tensões vividas pela personagem narradora. Procuramos mostrar como a trama enunciativa de *A Paixão Segundo G.H.* acompanha estruturalmente os processos sofridos pela narradora, de modo que a narrativa pode ser dividida em três “momentos”: o primeiro relaciona-se à identificação de G.H. com o Simbólico e à menor desestruturação da narrativa, o segundo relaciona-se ao progressivo “estilhaçamento” da narrativa, ocasionado pelo trauma do encontro com o Real e o terceiro refere-se ao fato de a obra se estruturar como uma busca de ressimbolização do trauma.

Os dois primeiros “momentos” comentados corresponderam ao capítulo 2 desta dissertação. Nele, aproximamos a teoria do materialismo lacaniano da obra em questão, mostrando a possibilidade de se analisar o momento anterior ao encontro da barata como o mais encadeado com o conceito de estrutura Simbólica, pela conformidade de G.H. com as normas estabelecidas socialmente para alguém de sua classe social. Posteriormente, abordamos a possibilidade de se considerar a desestruturação sofrida pela narrativa após o encontro com a barata como consequência de um encontro com o Real lacaniano, e exploramos cada um dos aspectos de tal desestruturação.

O terceiro “momento” comentado acima é o assunto do capítulo 3. Nele, observamos a possibilidade de analisar o processo narrativo de G.H. como uma tentativa de ressimbolizar a experiência traumática, isto é, a tentativa de, após o contato com o ameaçador espaço gerado pelo Real, retornar ao domínio seguro do Simbólico.

Nesse sentido, nossa hipótese aponta a possibilidade de que é graças ao nível Simbólico, do qual inicialmente “foge”, que a narradora consegue se reestruturar como indivíduo. Assim, de capítulo a capítulo, e de parte a parte, mostramos, neste trabalho, como a linguagem e a própria subjetividade de G.H. vão se desestruturando com a aproximação do Real e se reestruturando a partir da decisão de narrar o fato traumático e, assim, reinseri-lo na teia simbólica. Comparativamente, podemos considerar que, se Dante precisou passar por Inferno e Purgatório para alcançar o céu e encontrar sua amada Beatrice, G.H. precisa passar pelo Inferno do Real e Purgatório da Ressimbolização para conseguir, enfim, alcançar a reestruturação de sua personalidade, encontrando a si.

Nossa interpretação, entretanto, é apenas uma das possibilidades oferecidas pela obra em conjunto com o arcabouço teórico oferecido pelo materialismo lacaniano. Porém, notamos, por meio deste e de outros trabalhos já desenvolvidos e em processo de desenvolvimento, que a aproximação dessa teoria com as obras de Clarice Lispector geram novas e interessantes interpretações, o que deixamos como sugestão e incentivo para novas pesquisas. Além disso, o materialismo lacaniano vem sendo utilizado em estudos de diversos autores e obras, clássicos e contemporâneos, sendo uma boa ferramenta para uma interpretação diversa da tradicional. Deixamos, desse modo, o estudo de tal teoria como outra sugestão para aqueles que se interessaram pela interpretação aqui observada.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Tempos da Literatura Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1990. (Série Fundamentos)
- ALONSO, Mariângela; LEITE, Guacira Marcondes Machado. O substrato mítico em A Paixão Segundo G.H., de Clarice Lispector. *Rev. de Letras*. Nº 29. Vol. 1/2 – jan/dez. Fortaleza: Edições da Universidade Federal do Pará, 2008. p. 11-16.
- BADIOU, Alain. *L'être et l'évènement*. Paris: Seuil, 1988.
- BAZZANELLA, Sandro. Os pressupostos da filosofia política de Slavoj Žižek. In: GUERRA, Elizabete & TELES, Idete (orgs.) *Lacunas do real: leituras de Slavoj Žižek*. Florianópolis: NEFIPO, 2009. p. 13-42.
- BELSEY, Catherine. *A prática crítica*. Tradução: Ana Isabel Sobral da Silva Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRASIL, Assis. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969. (Ensaio)
- BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- CORRÊA, José de Anchieta. *Morte*. São Paulo: Globo, 2008.
- CURTY, Marlene Gonçalves; CRUZ, Anamaria da Costa; MENDES, Maria Tereza Reis. *Apresentação de Trabalhos Acadêmicos, Dissertações e Teses* (NBR 14724/2002). Maringá: Dental Press, 2005.
- DALY, Glyn; ŽIŽEK, Slavoj. *Arriscar o Impossível: Conversas com Žižek*. Tradução: Vera Pinheiro. São Paulo: Martins, 2006.

FERBER, Michael. *A dictionary of literary symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. 7. ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Linguagem, Ideologia e Psicanálise. *Estudos da Língua(gem)*, Vitória da Conquista, 2005. Disponível em: <<http://www.estudosdalinguagem.org/revistas/01/ferreira%5B1%5D.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2012.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

GURGEL, Gabriela Lírio. *A procura da palavra no escuro: uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

LACAN, Jacques. *R.S.I.: Séminaire 1974-1975*. [s.l.]: [s.n.], 2004. (formato *ebook*)

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

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

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Modernismo (1922 - atualidade)*. Vol. V. São Paulo: Cultrix, 1989.

NEVES, Elsa Santos. Tudo o que você gostaria de saber sobre Lacan e ousou perguntar a Slavoj Žižek: Psicanálise e Cinema. *Estudos de Psicanálise*, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n28/n28a04.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

NUNES, Benedito. Introdução do coordenador. In: NUNES, Benedito (coord.). *A paixão segundo G.H.*: edição crítica. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine do XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edições Quíron, 1973.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. Cidade: Editora Perspectiva, 1976.

PARKER, Ian. *Slavoj Žižek: a critical introduction*. London: Pluto Press, 2004.

PINHEIRO, Tiago Guilherme. O século e sua besta: por uma história das subjetividades. *Revista Garrafa*. Rio de Janeiro, n.21, mai.- ago., 2010. Disponível em: <[http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa21/tiagoguilherme\\_oseculoe.pdf](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa21/tiagoguilherme_oseculoe.pdf)>. Acesso em: 06 jul. 2011.

PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: Uma poética do olhar*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.

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

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfose do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de São Paulo: Fapesp, 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Tradução: Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Avila, 1979.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: ANNABLUME, 1993. (Selo Universidade)

SÁ, Olga de. *Paródia e Metafísica*. In: NUNES, Benedito (coord.). *A paixão segundo G.H.: edição crítica*. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine do XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 213-236.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O ritual epifânico do texto. In: NUNES, Benedito (coord.). *A paixão segundo G.H.: edição crítica*. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine do XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 237-257.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Minneapolis: Filiquarian Publishing, 2007.

SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo Lacaniano. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009a. p. 211-216

SILVA, Marisa Corrêa. *O percurso do outro ao mesmo: sagrado e profano em Saramago e Helder Macedo*. São Paulo: Arte & Ciência, 2009b.

TASCA, Norma. A lógica dos efeitos passionais. In: NUNES, Benedito (coord.). *A paixão segundo G.H.: edição crítica*. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine do XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 258-288.

WALDMAN, Berta. *A paixão segundo C.L.* São Paulo: Brasiliense, 1983. Coleção Encanto Radical.

ŽIŽEK, Slavoj. *Em defesa das causas perdidas*. Tradução: Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011a.

ŽIŽEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia depois como farsa*. Tradução: Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011b.

ŽIŽEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Tradução: Maria Luzia X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. Tradução: Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo: 2008.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real!:* cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. Tradução: Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. The Matrix: Or, the two sides of perversion. In: IRWIN, William (ed.). *The Matrix and Philosophy: Welcome to the desert of the real*. Peru, Illinois: Carus Publishing Company, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. O espectro da ideologia. In: ŽIŽEK, Slavoj (org.). *Um mapa da ideologia*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 07-38