

# A Busca do Ser e o Encontro do Nada em “A Paixão Segundo G.H.” de Clarice Lispector

Eduardo Gross\*

## Resumo

---

Este texto analisa a obra “A paixão segundo G.H.” de Clarice Lispector, procurando ver implicações para o pensamento ontológico e a crítica religiosa. Para tanto, ele sintetiza a narrativa, elabora um estudo de elementos estilísticos, chama a atenção para alguns conteúdos chave do drama e elabora algumas perspectivas a respeito dos desafios concernentes ao discurso metafísico e religioso.

---

**Palavras-chave:** *Lispector, literatura, religião, ontologia.*

---

## Abstract

---

This paper analyses Clarice Lispector’s literary work “A paixão segundo G.H.” [The Passion According to G.H.], aiming to see implications for ontological thought and religious critique. In order to do that, it synthesizes the narrative, elaborates a study of stylistic elements, draws attention to some key contents of the drama and elaborates some perspectives regarding challenges for metaphysical and religious discourse.

---

**Key-words:** *Lispector, literature, religion, ontology.*

---

## 1. Síntese da Obra

Uma mulher, de classe média alta, nomeada só pelas suas iniciais (G.H.) levanta numa manhã e vai iniciar a arrumação da casa pelo quarto da empregada, que não trabalha mais ali. No quarto, ela descobre um mundo que não é o seu - esperava um quarto desarrumado, mas o encontra em ordem. Se surpreende

---

\* Prof. do Departamento de Ciência da Religião da UFJF, membro do Núcleo de Pesquisas de Filosofia da Religião. O presente texto é resultado parcial do apoio à pesquisa de jovens doutores por FAPEMIG/CNPq referente ao projeto *Religião e literatura – interrelação examinada a partir da hermenêutica.*

com um desenho feito a carvão na parede e com uma barata. A partir da diferença em relação a sua expectativa e da surpresa, com o desenho e principalmente com a barata, reflete sobre si, sobre a vida, sobre seu ser exterior e interior e sobre “O Deus”.

O texto se caracteriza por uma utilização ampla de imagens simbólicas. É escrito de forma parecida com um sonho. A narradora, a própria G.H., está contando o que ocorreu no dia anterior. Não é uma narrativa linear, mas uma narrativa que pára no tempo. Todo o romance conta algo que se passa em apenas algumas horas. Tal como nos sonhos, se mistura a narrativa com a reflexão, imagens e símbolos remetem a significados muitas vezes incompreensíveis à primeira leitura (de fato, muitas coisas continuam incompreensíveis depois de muitas leituras).

O evento narrado modificou a vida de G.H. Ou, pelo menos, foi um evento muito significativo. Há uma descontinuidade entre a vida anterior e a posterior ao fato. Ou, talvez, haja uma transformação de um modo de ser normal para um novo modo de ser normal, divididos por um acontecimento que não foi normal. A força do acontecido é tão marcante que G.H. ainda no dia seguinte não o caracteriza de forma muito clara. De certa maneira, se conseguisse caracterizá-lo teria ficado na vida normal e supérflua que vivia antes. O poder avassalador do evento perderia seu caráter transformador se fosse categorizado. De modo que um fato aparentemente corriqueiro revela um questionamento que beira o sobrenatural.

O texto não define o que ocorreu, e se o fizesse perderia sua força significativa. Deixa para o leitor a tarefa de pensar sobre a narrativa. E necessariamente quem lê tem de procurar reconstruir a história de várias maneiras, porque são muitos os significados do contado. Pode-se compreender o acontecido como um surto psicótico; pode-se compreendê-lo como uma descoberta da relatividade dos valores sociais burgueses, diante do reconhecimento de significado na vivência dos oprimidos; pode-se compreendê-lo como o encontro com o núcleo da vida, a matéria, a natureza, de que a vida cotidiana está afastada; pode-se compreendê-lo como uma transformação existencial, de uma vida fútil para uma vida que sabe da sua situação precária; pode-se compreendê-lo como o encontro com o mistério avassalador e potente, que revela a fragilidade humana. Pode-se admirar a criatividade e a capacidade da autora em prender

a atenção do leitor, pode-se sentir nojo do texto, pode-se considerá-lo uma divagação incongruente. Em todo caso, é impossível ficar indiferente diante do texto de "A paixão segundo G.H."

A proposta, aqui, é fazer uma leitura da obra como discussão que aponta para a arte enquanto expressão dos limites da linguagem e para o significado que isto tem para a reflexão sobre a religião. Que se trata de uma discussão sobre os limites da linguagem, se percebe na configuração poética da obra e em suas características estilísticas. Que ela remete à reflexão sobre a religião se nota nas alusões de conteúdo, no uso de metáforas religiosas e no nomear do divino que transparece no texto.

## 2. A Linguagem do Texto

A obra de Clarice, e especialmente "A Paixão segundo G.H.", se caracteriza pelo uso constante de oxímoros e paradoxos. Exemplo disso, no texto em questão, são expressões como "morte vivificadora" (p. 12); "subindo horizontalmente" (p. 24); "o nada era vivo e úmido" (p. 40); "sou dona de minha fatalidade" (p. 80), "escuro alegre" (p. 81). Trata-se de um recurso poético que aponta, inicialmente, para o caráter literário do texto. Por meio desta quebra das noções preconcebidas pelo leitor, o texto abre espaço para o pensamento através do inaudito. Evidentemente, o leitor pode pensar que se trata de uma linguagem simbólica, cifrada, que visa encaminhar a compreensão para um patamar distinto do que se dá pela imediatidade das palavras. Em todo caso, antes de se pensar num "outro sentido" para tais expressões, é conveniente resguardar sua função de sinalizar o fato de que aqui não se trata de um texto em que se usa a linguagem comum, mas em que o exercício primeiro está em descobrir as potencialidades e os limites da própria linguagem.

Outro recurso estilístico comum é a hipérbole, especialmente no que se refere ao uso dos números: "como há trezentos mil anos numa caverna" e "quinze milhões de filhas" (p. 43). Se os oxímoros e paradoxos servem para tipificar os limites da linguagem comum, as hipérbolés numéricas continuam esta função num sentido ainda

---

<sup>1</sup> As referências à obra de Clarice serão feitas diretamente no texto só pela página da edição utilizada: CLARICE Lispector (BENEDITO Nunes, ed.) *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Brasília: CNPq, 1988.

mais particular: o da simultânea utilização e crítica da linguagem técnica. A contagem paleontológica dos anos dá um falso ar de cientificidade para afirmações que não são técnicas, como a de que a barata é a mãe ancestral de G.H. e da humanidade. Trata-se de um exemplo do caráter barroco da linguagem empregada por Clarice Lispector, característica observada por Affonso Romano de Sant'Anna.<sup>2</sup> Desta forma, o texto simultaneamente reconhece o seu lugar histórico no uso da linguagem, o mundo moderno, e confessa sua irredutibilidade ao tecnicismo que domina este lugar. A hipérbole faz explodir a linguagem reduzida à técnica medidora, a exatidão não é sinônimo da verdade. Ou, como diz a própria G.H.: “Se a ‘verdade’ fosse aquilo que posso entender - terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho” (p. 71).

Ainda um terceiro recurso estilístico interessante são as alusões irônicas, especialmente no que se refere a temas religiosos. O exemplo principal é o romance como um todo, que pode ser lido como uma paródia dramática do mito bíblico do “fruto proibido”. Tal como o manjar do fruto proibido abriu a possibilidade do conhecimento do bem e do mal para Adão e Eva, a degustação experimentada por G.H. a tira da vidinha inocente que levava para uma situação em que bem e mal são vividos na angústia que ela descobre em sua existência. A composição da intertextualidade nesta obra, no entanto, não se resume a esta temática, mas reaparece a todo instante. Logo no início do texto, por exemplo, quando G.H. pergunta se “como adulto terei a coragem infantil de me perder?” (p. 10), o leitor é remetido às palavras neotestamentárias referentes à precedência dos pequeninos no reino de Deus e à necessidade de perder a vida para salvá-la (cf. Mc 8.35 e 10.14-15). Também, quando se acha frente à barata e diz “mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e jóia”, percebe-se a alusão à oração da “ave-maria” (p. 61) em conexão com o deslocamento de sentido das palavras, criando-se uma fusão entre a mãe-primordial-barata e a mãe-de-Deus-Maria, entre a preciosidade e a vulgaridade e entre o ser barata, o ser santa e o ser si mesma. Tais alusões, paráfrases e paródias, recorrendo à ironia, apontam para o inusitado, surpreendem o leitor no sentido de mostrar que não é no

<sup>2</sup> AFFONSO Romano de Santanna. “O ritual epifânico do texto”. In: CLARICE Lispector. *A paixão segundo G. H.*, p. 250.

registro comum da linguagem que o dito deve ser compreendido, mas que os saberes já estabelecidos precisam ser desmontados tendo em vista percepções alternativas. Percepções estas que não significam uma verdade dada, a ser demonstrada, mas que são elaboradas no processo de construção textual.

Olga de Sá, ao analisar o texto desta obra de Clarice, diz num sentido que ecoa o discurso heideggeriano: "O ser é a raiz da voz e da linguagem, e esta a raiz do silêncio. O silêncio final recupera a realidade como um pensamento que não se pensa. O *eu*, 'um dos espasmos instantâneos do mundo' (p. 115), é o suporte do itinerário, destinado porém, a desaparecer. Restará o vazio".<sup>3</sup>

Este aspecto de sua análise é bastante instrutivo, também para o que se poderia considerar o tom geral da narrativa, mas especialmente para compreender o uso que a linguagem do romance representa. Porque para que o silêncio apareça através da linguagem, é necessário que a linguagem dobre a si mesma, quebrando os limites que lhe impõe seu uso cotidiano. Ou, como também diz Olga de Sá, o objetivo aqui é "[d]esvelar o ser contra a linguagem (fazendo linguagem)".<sup>4</sup> O modo como o texto faz linguagem, neste caso, é se utilizando de imagens que não se submetem a convencionalidades. O oxímoro, o paradoxo, a hipérbole e a paródia irônica são instrumentos que representam o ser, sem, no entanto se arrogar a pretensão de prendê-lo. Que a forma poética da narrativa tem tal intenção pode ser percebido também nas elaborações das reflexões feitas por G.H., a serem analisadas no próximo ponto do texto.

Para Olga de Sá, esta dualidade pode ser chamada de "tom maior" e "tom menor", presente nos romances de Clarice - o maior sendo a busca por mostrar o "epifânico" do texto através de figuras de linguagem, o menor sendo o uso da paródia para o desgaste dos signos lingüísticos, num processo de "desescrever".<sup>5</sup> Esta modificação da linguagem por meio de paradoxos é entendida então como uma construção que visa modificar a percepção que o leitor tem da realidade, sem propor uma leitura unívoca.<sup>6</sup> Talvez se possa acrescentar a essas oportunas observações que no texto de *A paixão segundo G.H.*

<sup>3</sup> OLGA de Sá. "Paródia e metafísica". In: CLARICE Lispector. *A paixão segundo G. H.*, p. 214.

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 216.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 215.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 221.

o paradoxo serve ainda a algo mais. Ele não só visa a modificar a estrutura de credibilidade, mas também mostrar o indizível da coisa, os limites da linguagem e, ao mesmo tempo, a necessidade de dizê-lo apesar dessa impossibilidade. Isto se aplica tanto à experiência existencial, quanto à artística, à filosófica, e também à experiência religiosa. Exemplo disso é a luta de G.H. para “não transcender”, não fugir da angustiante realidade (p. 54) - o que significa, no caso da literatura, não colocar as questões no discurso, algo totalmente paradoxal em relação à própria escrita do romance. De modo que o paradoxo formal na escrita serve também para remeter ao paradoxo da experiência - na vida, na arte, no pensamento e na religião.

Também Affonso Romano de Sant’Anna observa a presença dos oxímoros e paradoxos no texto, e com justeza aponta que eles se dão em três níveis: na narração, nos personagens e na linguagem.<sup>7</sup> Esta observação de Sant’Anna se mostra no fato de que o encadeamento da narrativa é permeado por saltos ilógicos, a caracterização dos personagens é feita mais de um modo onírico do que linear e a própria construção sintática se revolta contra a estrutura padrão da língua. Por isso, ele considera que se está aqui diante de um exemplo de “anti-romance com anti-personagens numa anti-língua”.<sup>8</sup> E demonstra-o ainda mais claramente a partir da percepção da importância que as negações têm no texto. Os substantivos iniciados pelas partículas negativas como *des-* e *in-* são inúmeros e importantes. Para ele, isso é tão forte que se chega a um processo dialético, de negação das negações - e é isto que transforma afinal o texto em narrativa.<sup>9</sup> Cabe observar que se está aqui diante de um processo literário paralelo ao processo reflexivo conhecido como *teologia negativa*. Esta observação combina totalmente com a percepção que Sant’Anna tem da relação entre o uso da linguagem paradoxal e o da linguagem negativa. A busca no texto de *A paixão segundo G.H.* é por um modo de dizer o inefável, um dizer que se reconhece como impossível e cujo dito não se pode circunscrever ao âmbito da palavra.

Pode-se dizer, portanto, que nos aspectos formais o texto não se apresenta como uma totalidade, mas como um processo textual aberto. Sua construção não é fruto de uma mente autoral ilu-

<sup>7</sup> AFFONSO Romano de Santanna. *op . cit.*, p. 254.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>9</sup> *Ibid.*

minada que quer transmitir uma mensagem acabada para leitores potenciais, de acordo com o ideal pedagógico do romance clássico. Pelo contrário, sua forma é a de afirmações, imagens e elaborações lingüísticas fragmentárias, que não prescindem da contribuição do leitor para uma elaboração que, por se dar no ato de ler, acaba novamente por ser momentânea. Cabe observar agora como se articula esta apresentação formal com o objeto da narrativa.

### 3. Algumas Noções Presentes no Texto

Logo no início do texto, o tema do “perder-se” e da “grande coragem” necessária para tal dá o tom que o tratamento do tema terá. As reflexões iniciais da personagem G.H. mostram um ir e vir que se parece com um texto do saltério bíblico - com uma inversão no sentido que adquirem as palavras. Neste caso, “perder-se” significa “achar-se”, significa deixar para trás elementos acessórios que criamos, para poder viver em busca do nada ou do caos (p. 11) - por isso, afinal, o “perder-se” - que representa o âmago de tudo. De forma aparentemente paradoxal, a perdição significa não a queda de um estado paradisiaco, mas a própria salvação. Só que essa salvação não é beatitude, ela é o estado de vazio total, onde deixam de reinar as ordens aparentes do mundo e se experimenta o caos original. “Essa coisa corajosa que será entregar-me, e que é como dar a mão à mão mal-assombrada do Deus e entrar por essa coisa sem forma que é um paraíso. Um paraíso que não quero!” (p. 13).

Este tema geral que perpassa toda a narrativa se entrelaça com o da dificuldade em ver esta queda-salvação e em falar sobre ela, o que por sua vez se traduz no anúncio da dificuldade que o leitor terá em suportar ler o relato a respeito. G.H. retoma com isto o tema dos profetas bíblicos e dos místicos clássicos. A visão e o conhecimento não são um prazer, mas algo terrível - fato tão bem caracterizado por Rudolf Otto em sua obra clássica sobre *O sagrado*. E de fato, na composição da obra, o texto permite uma experiência no nível literário deste embate entre a visão enquanto inescapável e seu caráter terrível. Em primeiro lugar, com a representação no texto da relutância de G.H., relutância que no entanto sempre já está fadada a ser superada.

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso (...) Adio a hora de falar. Por medo? E porque não tenho uma palavra a dizer. Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez (p. 14).

É importante notar que esta descoberta não transcende o mundo. Pelo contrário. “Transcender”, para G.H., significa o mundo das aparências sociais e existenciais. A visão é a da vida, do núcleo, da matéria - temas recorrentes em toda a narrativa. “Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha? É que um mundo vivo tem a força de um Inferno” (p. 16, cf. detalhamento às p. 17-18). O mundo dos significados criados artificialmente encobre, de fato, o mundo vivo - que é um Inferno porque ele é carente de um sentido profundo ou, nas palavras de G.H., “transcendente”. O mesmo transparece quando, ao contemplar a construção do seu prédio, ela percebe que ele é uma ruína egípcia, porque é simultaneamente artificialidade e revelação “pelo negativo” da falta de sentido. É porque querem dar sentido à falta de sentido que as pessoas constroem seus mundos. “Eu estava vendo o que só teria sentido mais tarde - quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido. Só depois é que eu ia entender: o que parece falta de sentido - é o sentido” (p. 24; cf. tb. p. 25).

Ou seja, o nada, o vazio ou o caos são a fonte do sentido, que é criado pela incapacidade humana de suportar este nada. As criações humanas, seja neste exemplo da arquitetura, seja no exemplo que G.H. traz da escultura como tentativa de “transcender”, representam a busca por vencer a falta de sentido pela criação de sentido - mesmo com a consciência de que se trata de uma ilusão. De fato, o texto aqui retoma exemplos das artes e das tradições profética e mística, mas com isso aponta também para a arte literária. A dificuldade de dizer o nada original e a sua inevitabilidade são temas abordados constantemente nesta composição.

O que então G.H. vai passar a perceber não é só que a realidade que lhe é externa, como o mundo das representações sociais, da matéria ou mesmo da arte carece de um sentido último, mas que também ela própria não é um “eu” acabado. O primeiro fator de



questionamento de si se dá pelo encontro da figura da empregada. Esta parece, à primeira vista, acessível à memória, mas, de fato, na construção do texto, a imaginação divagante é privilegiada como acesso à figura alheia. Não é só pela barreira social - o ponto de entrada desta reflexão - que a empregada Janair questiona o ser de G.H. Ao tentar se lembrar da figura já esquecida, recorrendo ao devaneio, G.H. começa a refletir sobre como Janair deveria tê-la visto. De fato, a reflexão sobre ela é ocasião para a reflexão sobre si mesma - e, mais radicalmente, para a percepção de que as barreiras sociais representam na verdade uma cisão interna de si. O texto representa isto por uma série de contraposições - o ambiente seco do quarto da empregada se contrapõe à suavidade do restante do apartamento, o contraste rude entre a escuridão e a luz intensa se contrapõe à meia-luz preferida pela dona. As mediações tentadas por G.H. são desfeitas pela descoberta da radicalidade no ambiente da empregada. Os desenhos que esta fez na parede - um homem, uma mulher, um cão - são ocasião para G.H. se sentir representada por cada um desses desenhos toscos, percebendo características que pensa lhe serem atribuídas, mas que de fato ela parece pressentir serem realmente constituintes de si. Quando tenta se desvencilhar desses pensamentos - eis a percepção do perigo que ronda o eu - e transformar a aparência do ambiente deixado pela empregada, ela reconhece: "Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas (...)" (p. 30).

Mas o ponto alto do questionamento de si surge no encontro com a barata, que ocupa a maior parte da narrativa. Isto ocorre num processo que vai novamente de um primeiro momento de estranhamento radical até o de identificação. Neste transcurso G.H. experimenta sentimentos variados, tem percepções que vão da observação detalhista ao surreal e vive uma mudança interna, embora ainda no dia seguinte, o do relato, não consiga descrever perfeitamente no que consistiu esta mudança. Em todo caso, trata-se de um processo de auto-conhecimento que é simultaneamente conhecimento do mundo - que pode ser considerado também, por outro lado, processo de fissão do conhecimento até então existente. Dada a extensão deste conjunto de cenas, a análise terá de se restringir a alguns exemplos mais significativos.

A primeira impressão da barata é corriqueira: susto, nojo, sensação de sujeira, impulso de matá-la - embora este impulso já revele o início da ambigüidade, porque mostra tanto a tentativa de aniquilação quanto o desafio que aquele ser representa (p. 32-37). Mas pelos olhos a barata seduz, ela deixa de ser um ente inacessível e se abre à contemplação - que, de fato, é a contemplação que G.H. faz do que ela própria é e do que as ultrapassa a ambas: "(...) e eu sentia com susto e nojo que 'eu ser' vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana" (p. 38). Trata-se da percepção da matéria que as constitui, tema que aprofunda a exposição da ambígua comunhão entre elas. Quando a barata é espremida e o plasma começa a sair dela, G.H. sente que está próxima da vida divina infernal: "Eu chegara ao nada e o nada era vivo e úmido" (p. 40, 41). Trata-se de um "nada" que é material e possui características - o absurdo lógico serve para indicar que o nada não é meramente "coisa alguma", mas é o amorfo original, o constituinte básico que, no entanto não é ainda algo. Por que este "nada" seria divino e infernal? Divino por representar a vida, infernal por demonstrar quão banal e frágil este divino é. O nojo, neste caso, é a representação da vontade de escapar daquilo que se é, desejo pretensioso de ser algo que tenha caráter especial. O "divino material" imanentiza, impede a fuga - e isso é ameaçador.

Diante desta percepção do inusitado se dá a revelação. Revelação que significa a desconstituição do eu, ou seja, novamente uma salvação que é uma perdição. "E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi" (p. 44). A revelação é de que G.H. tem comunhão com a barata. Ou seja, que ela não é ela mesma, mas que se desconstituiu diante da surpresa da outra que lhe era comum. Trata-se da revelação da comunhão com este ser que, à primeira vista, era tão diferente. Aqui já houve a perdição do antigo eu. Símbolos religiosos são utilizados para descrever esta revelação: este encontro é um perdão que a matéria concede; trata-se de uma ressurreição para baixo, para a matéria; é a superação da imundície da barata (no sentido véterotestamentário) pela percepção da comunhão que se tem com ela (p. 44-49).

Neste processo de identificação o tempo pára. Aquilo que a própria composição constrói formalmente, a desaceleração do tempo da narrativa, aqui se apresenta como afirmação: este en-

contro entre G.H. e a substância vital manifesta a supressão do tempo. O texto não menciona o termo "eternidade", de certo para não dar a entender que se trate de uma atemporalidade desencarnada. Mas é bastante claro que G.H. descobre a importância do momento, da duração, do instante, enquanto um tempo que não se reduz ao cotidiano. E trata-se de um tempo que é uma duração presente - a revelação se dá agora, não há o que esperar, o que significaria uma ilusão (p. 51-8). "A hora de viver, meu amor, estava sendo tão já que eu encostava a boca na matéria da vida" (p. 51). G.H. descobre a vida que ela é.

Diante deste encontro, G.H. olha pela janela e contempla o mundo. Nos morros do Rio de Janeiro ela contempla telhados de barracos, e vislumbra a Ásia Menor, o Saara, a areia do deserto - vê séculos de história. Quer fugir disso, volta a olhar para a barata e ali vê Damasco, o deserto da Líbia e a Galiléia. Assim, o encontro com esta matéria vital despedaçou também o espaço, revelando a contigüidade simbólica esquecida pelas delimitações lineares (p. 69-75).

Esta identificação entre o eu e a matéria da vida permite a G.H. propor que os seres humanos devem "ser Deus", ao invés de procurar "vê-lo". Ela ecoa a proibição bíblica de adoração de imagens e a impossibilidade de ver Sua face - e propõe que o modo correto de fazê-lo é vivendo aquilo que Deus é, ou seja, vida. Mas isso de modo algum é expresso de uma forma ingênua, como se se tratasse de um raio da luz divina que inabitaria o ser humano. A vida que é Deus é também infernal: "Minha grandeza, à procura da grandeza do Deus, levava-me à grandeza do inferno" (p. 82; cf. p. 85 e 90). Trata-se de nomes que se dá à coisa, mas esses nomes a recortam, de modo que falseiam no processo de representação: "Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande - porque a coisa nua é tão tediosa" (p. 90).

Ou seja, a descoberta "do Deus" ou do "inferno" na matéria viva importa por si mesma. No entanto, os nomes não podem deixar de ser dados. São tentação, mas também complementação - impulso humano para superar a mera imediatividade. Esta fala de G.H. aponta para o grande desafio assumido por Clarice Lispector: mostrar, por meio da linguagem literária, o caráter am-

bíguo e paradoxal da realidade, onde Deus e inferno, matéria e essência são uma só coisa.

A cena em que a degustação da substância da barata é narrada representa um ápice do texto preparado por toda a composição anterior. Para o leitor, ocorre já quase inevitavelmente. Ela é preparada por alusões ao mito do fruto proibido e também à eucaristia desde o início do texto. Também Affonso Romano de Sant'Anna faz uma análise da obra em que a apresenta em analogia a um rito de passagem.<sup>10</sup> O ato é descrito por G.H. como a união de seu corpo com sua alma (p. 106) e como o processo de se transmutar em si, se aproximar do divino e do real - que é o divino (p. 107). Neste processo ela atinge um nível inumano (não "desumano!"), no âmbito da indiferença, o que implica a paixão - que dá título à obra: é preciso "deseroizar-se", despersonalizar-se. "A condição humana é a paixão de Cristo" (p. 112). Assim, o texto conclui com um tipo de adoração ao mistério da vida, que transcende a compreensão de si e a palavra dita. Dizer o inefável permanece o desafio que é enfrentado com sofrimento por literatos. Compreender este mistério é desafio posto a todos, e os literatos podem auxiliar com alguns vislumbres, tal como Clarice Lispector o faz neste texto.

#### 4. Pensamentos Para os quais o Texto se Abre

O gênero de uma obra literária é distinto do de uma reflexão filosófica ou teológica, em princípio. Enquanto a função do primeiro é fundamentalmente artística, o dos segundos tem uma pretensão analítica e conceitual. No entanto, esta distinção básica não impede que se perceba sobreposições e interrelacionamentos entre os distintos gêneros, uma questão que nunca deixou de suscitar debates e está até hoje em discussão. A questão não é, pois, se é possível ou não descobrir na literatura reflexões analíticas ou conceituais, mas sim *como* se utilizar de obras literárias para desenvolver reflexões filosóficas ou teológicas. Dado que o interesse primeiro do presente texto não é aprofundar uma discussão metodológica, basta declarar uma posição diante desta questão complexa: A literatura, justamente por não ter como objetivo al-

<sup>10</sup> AFFONSO Romano de Santanna. *op. c it.*, pp. 242-251.

cançar um discurso caracterizado pelo rigor conceitual, possibilita a visualização de questões que a abstração analítica muitas vezes não consegue contemplar. Isto porque, ao representar questões de forma figurativa, é mais plausível que transpareçam nuances, paradoxos e inconsistências. Ou seja, a linguagem literária permite propor soluções que não são definitivas. A obra literária sempre está aberta à leitura, sem a enunciação de uma verdade final. É nesse sentido que se segue aqui a idéia de Paul Ricoeur segundo a qual "o símbolo dá a pensar".<sup>11</sup> O símbolo, no entanto, é entendido num sentido bastante amplo, que inclui a obra de arte e a literatura em particular - o que Ricoeur, por sua vez, também realizou nas análises que empreendeu de obras literárias em *Tempo e Narrativa*.<sup>12</sup> A desvantagem é que o processo interpretativo novamente realiza um reaprisionamento da linguagem em categorias analíticas, perdendo-se a plasticidade presente na criação artística. Entretanto, aqui se lida com os limites intrínsecos à linguagem. Utilizar símbolos ou literatura como ponto de partida para a reflexão é, desde o princípio, aceitar um descentrar questionador da razão absoluta. É dentro deste espírito que se processa a presente análise.

A própria escrita do texto de "A paixão segundo G.H." coaduna bem com a perspectiva de análise adotada. Se paradoxos, oxímoros, hipérbolos e paródias são elementos estilísticos privilegiados, já se está no âmbito do questionamento das verdades prontas. O desenvolvimento da narrativa, no entanto, aprofunda ainda mais esta sensação. O processo pelo qual G.H. relata o acontecido passa de questionamento das normas sociais, para certa autocrítica de si e desemboca numa certa dissolução do próprio "eu" da personagem. O instrumento para tal é o encontro com a matéria vital ou a fusão do eu com o mundo, mas isso não é afirmado como resposta - como numa perspectiva biológica ou panteísta. Trata-se da expressão de uma descoberta que diz respeito a uma nova perspectiva ganha, não de um conhecimento pronto. G.H. não se mostra no final da narrativa como uma pessoa segura de si ou mais desenvolvida do que antes do ocorrido. Houve a percepção de algo novo, mas tão novo que não pode ser expresso em palavras claras - quanto menos em conceitos definidores. O fundamental é esse vislumbre de que por

<sup>11</sup> PAUL Ricoeur. O Conflito das Interpretações, p. 252.

<sup>12</sup> Cf. PAUL Ricoeur. Tempo e Narrativa, t. II., pp. 181-274.

trás do eu e da matéria está o nada, que é concebido como mistério por ser indizível. Aqui se declara, de fato, o impensável, ou seja, o limite para o uso do texto literário pela reflexão. Este caos original é assinalável pela composição metafórica, paradoxal e irônica, mas não pode ser transposto para o discurso.

Pode-se, no entanto, refletir sobre as conseqüências desta base do todo e do eu no vazio. Inicialmente, por exemplo, com respeito às noções de tempo e espaço. A forma do texto desacelera a narrativa de modo a fazer com que se perca a noção do tempo. A própria personagem G.H. se mostra alheia ao tempo que passa. O fato de o texto em alguns momentos apontar para sinais do tempo (a lembrança de que o telefone deveria ter tocado em certo horário e a percepção do ângulo do raio de sol) mostra justamente o fosso entre a narrativa em si e o transcurso do tempo “objetivo”. O modo como a obra aponta para a superação do tempo cronológico é pela via da introspecção da personagem. Na memória, ela encontra o passado, o presente e o imaginável<sup>13</sup> - não o futuro, que é criticado enquanto “transcendente” pela G.H. que já vislumbrou o instante decisivo na matéria vital. No entanto, o significado desta superação do tempo cronológico vai além de uma mera interiorização da consciência. Trata-se da busca por esta superação do tempo na própria experiência da “matéria viva” que a personagem tem diante de si. De modo que se percebe a impossibilidade de alcançar perenemente tal superação, embora se a possa vislumbrar.

O jogo constante do texto com imagens e símbolos de conteúdo religioso permite concordar com a percepção de Olga de Sá: há considerações metafísicas presentes na configuração desta obra. Ela nomeia esta forma de escrita de Clarice Lispector como “epifânica”, pois nela a autora se utilizaria da introspecção “como método empírico de inquirição metafísica”. O objetivo seria chegar à “posse do ser, (...) da identidade última”.<sup>14</sup> Trata-se de uma caracterização muito pertinente feita por esta analista. Cabe examinar atentamente, entretanto, o que significa aqui “inquirição metafísica”. Olga esclarece adiante que a tarefa é a de “(...) tentar *dizer* o que o ser *é*”.<sup>15</sup> O acento aqui

<sup>13</sup> Até aqui a percepção é bem paralela à que Ricoeur realiza na análise das obras de Thomas Mann, Virginia Woolf e Marcel Proust em PAUL Ricoeur. Tempo e Narrativa, t. II, pp. 181-274.

<sup>14</sup> OLGA de Sá. *op. cit.*, p. 213.

<sup>15</sup> OLGA de Sá. *op. cit.*, p. 214.

deve ser colocado na *tentativa* do dizer. Porque de fato a obra aponta muito bem para a busca humana por encontrar as raízes de si e do ser, em geral. Dificilmente se poderia considerar, no entanto, que haja algo dito a este respeito num sentido corriqueiro. Por exemplo, se se quisesse dizer que, de acordo com a trama da obra, a essência do ser é a “matéria” ou a “vida”, se falsearia o caráter metafórico que “matéria” e “vida” tem no romance, reduzindo sua significação. Nesse sentido, trata-se realmente de uma inquirição metafísica, de uma tentativa de dizer a essência do ser - desde que se entenda o ser como indizível. É por isso que também Olga de Sá diz logo a seguir que “[o] ser é a raiz da voz e da linguagem, e esta a raiz do silêncio”.<sup>16</sup> A raiz pode tentar ser expressa pela linguagem, mas resta o silêncio como advertência de que ela não se manifesta de modo cabal - ela permanece submersa. A única ressalva que se pode fazer às observações de Olga de Sá é a denominação de “método empírico” a esta inquirição metafísica. De fato se trata de um processo de introspecção literária que exigiria que se o considerasse um tipo bastante qualificado de empiria. Talvez se compreenda melhor esta nomenclatura a partir do conjunto da análise desta autora, no sentido de que a escrita de Clarice representa uma experiência existencial que se expressa literariamente. E não no sentido simplesmente de representar vivências pessoais, mas de manifestar a busca do ser que caracteriza o humano.

O modo como o texto trata desta busca do ser é o uso constante de figuras e símbolos que remetem ao universo religioso. Isto ocorre de forma bastante ambígua, de modo que por um lado haja uma referência a tais símbolos enquanto que por outro eles sejam relativizados por uma inversão de seu sentido, por uma apropriação aparentemente materialista ou por ironia. Uma intenção evidente é evitar qualquer possibilidade de o discurso literário ser apropriado por qualquer concepção “ortodoxa” da religião. Deste modo, o que transparece como um tipo de “sacrilégio” é uma forma de valorizar certos símbolos sem sacralizá-los. No fundo, isto lembra que os símbolos são também linguagem, e que reificar a linguagem tornando-a estática é o maior dos sacrilégios em relação ao nada que a enraíza. Porque no fundo o nada ou o caos originário não pode ser expresso, de modo que o sacrilégio dos símbolos é a única forma de manter seu valor. Como diz G.H., “é proibido dizer o nome da vida” (p. 12), princípio que ela mantém até o final de sua exposição:

<sup>16</sup> Ibid.

Aquilo de que se vive - e por não ter nome só a mudez pronuncia - é disso que me aproximo através da grande largueza de deixar de me ser. Não porque eu então encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável - mas porque desegno o impalpável como impalpável, e então o sopra recrudescendo como na chama de uma vela (p. 112).

Daí porque os símbolos religiosos sejam importante meio dessa “inquirição metafísica”: primeiro, porque seu caráter simbólico remete à linguagem e à sua imperfeição, de modo que se sabe que eles nunca exaurem a totalidade do ser em si mesmos; segundo, porque ao serem utilizados de uma forma sacrílega, são mantidos enquanto manifestação do surpreendente. Os símbolos parodiados e deslocados se mantêm criativos, e, portanto, capazes de manifestar o vazio original de modo mais pleno.

O processo descrito por G.H. termina numa exaltação da desistência. “Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. (...) A desistência é uma revelação” (p. 113). Ela se perdeu, percebeu a ânsia pelo ser e encontrou o nada. Mas de que ela desistiu? Desistiu de abarcar o ser por meio do discurso. Percebeu desde logo que o discurso engana a percepção quando pretende representar a vida. Neste sentido, a representação tem de ser sempre ficcional, pois assim não ilude e não engana a si mesma por saber que sempre ilude - tal como ocorre nas ironias relativas aos símbolos religiosos. Por outro lado, que tipo de desistência é esta? Não é uma desistência covarde. G.H. não parou antes de chegar ao inferno. A narrativa não se construiu sem realizar nada. Ela mudou a perspectiva das coisas. Ao entrar no quarto, antes do encontro capital, G.H. se sente angustiada e “[e]mbarçada ali dentro por uma teia de vazios” (p. 30). Ao final, no entanto, G.H. deu uma forma a este nada que encontrou. É isto que ela enuncia bem no início do texto, quando reflete sobre a dificuldade de contar o que lhe tinha ocorrido no dia anterior: “Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. (...) Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa” (p. 11). E esta é a possibilidade de o leitor se colocar a refletir, junto com G.H., sobre as vicissitudes do ser, do nada, da matéria vital, da essência: não com recortes definitivos, mas com tentativas de dizer o ser que se reconhecem metafóricas.



## Bibliografia

- LISPECTOR, Clarice (NUNES, Benedito, ed.) *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Brasília: CNPq, 1988.
- RICOEUR, Paul. *O Conflito das interpretações*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. Campinas : Papyrus, 1997, t. II.
- ROMANO DE SANT'ANNA, Affonso. "O ritual epifânico do texto". In: LISPECTOR, Clarice (NUNES, Benedito, ed.) *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Brasília : CNPq, 1988.
- de SÁ, Olga. "Paródia e metafísica". In: LISPECTOR, Clarice (NUNES, Benedito, ed.) *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Brasília : CNPq, 1988, p. 213-236.