

RESUMO / ABSTRACT

ENTRE A MULHER E A BARATA, ANTAGONISMO E FUSÃO NA MEMÓRIA DO SER: UM ESTUDO DE *A PAIXÃO SEGUNDO G. H.*, DE CLARICE LISPECTOR

O romance *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, publicado em 1964, tem como universo ficcional uma situação cotidiana e banal – uma mulher, identificada apenas como G. H., mata uma barata –, no entanto, esse fato adquire muitas dimensões na narração e origina uma busca existencial da personagem. Este artigo trata do sujeito G. H. e de suas desconstruções identitárias, num crescente que vai da aversão inicial, passa pela admiração e culmina na fusão com a barata, vista como memória ancestral da condição terrena. O espaço dentro-de-si, temperado pelo diapasão dos afetos, desloca a condição antropológica para a ancestralidade animal, que dilacera o ser e o conduz à agonia.

Palavras-chave: Clarice Lispector; narrativa agônica; antagonismo; fusão; memória.

BETWEEN THE WOMAN AND THE COCKROACH, ANTAGONISM AND FUSION IN THE HUMAN MEMORY: A STUDY OF *A PAIXÃO SEGUNDO G. H.*, BY CLARICE LISPECTOR

The novel *A paixão segundo G. H.*, by Clarice Lispector, published in 1964, has as fictional universe a banal everyday situation – a woman, identified only as G. H., kills a cockroach – however, this happening acquires various dimensions on the narrative and existential quest of her identity. This article is about G. H., as individual and examiner of her own existence, in a progression that goes from initial aversion, through admiration and culminates on the fusion with the cockroach, seen as an ancestral memory of her mundane condition. The space in herself, seasoned by an entire compass of affections, displaces the anthropologic condition to the quality of animal ancestral, which dilacerates the human being and leads to agony.

Keywords: Clarice Lispector; agonic narrative; antagonism; fusion; memory.

**ENTRE A MULHER E A BARATA, ANTAGONISMO E FUSÃO NA MEMÓRIA DO SER:
UM ESTUDO DE *A PAIXÃO SEGUNDO G. H.*, DE CLARICE LISPECTOR**

Maria Edinara Leão Moreira

Professora Doutora do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA), Santa Maria-RS
edinaraleao1@gmail.com

Em *A paixão segundo G. H.*, o deslocamento do sujeito pode ser verificado, mais claramente, desde o momento em que a narradora deixa a mesa do café e se dirige ao quarto de empregada. A partir desse ponto, o discurso passa a referenciar a própria personagem, continuamente reiterada, à medida que a narrativa acompanha os seus passos, que parecem dirigir-se ao oposto das certezas que até então ela sustentava. A despersonalização da personagem leva-a a ir perdendo, gradativamente, o vínculo emocional que a liga aos humanos, da mesma forma que sua identificação com o que pensava ser vai se apagando, até que ela já não se reconhece na mulher que assinava G. H. nas valises. No início da narrativa, G. H. parece ter boa compreensão acerca de sua história e da realidade em que se insere, o que manifesta em conceitos calcificados, por ela traçados no intuito de compreender o que se passa diante de seus olhos e de sua vida.

No princípio da história, G. H. relata uma vida com mais fatos que vivências, o que nos permite deduzir que a vida interior, aqui entendida como os modos de conceber o mundo, os pensamentos e os sentimentos, enfim, as vivências e reflexões, tem menor importância que os acontecimentos externos, como mostra o trecho:

G. H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos. Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver logo tudo o que tivesse a viver para que me sobrasse tempo de... de viver sem fatos? de viver. Cumpro cedo os de-

veres de meus sentidos, tive cedo e rapidamente dores e alegrias – para ficar depressa livre do meu destino humano menor? e ficar livre para buscar a minha tragédia (LISPECTOR, 1979, p. 21¹).

Por um lado, G. H. diz estar traçando intensamente o que denomina “destino menor”, uma vida na horizontal, como chamam os ocidentais, mas se dá conta de que, nesse segmento que se apressa a viver, ainda não está a vida verdadeira que gostaria de ter. A protagonista confessa-se alguém que vive algo que não consegue assumir. G. H. tem intuições, pressentimentos – como no dia em que toma o café e vem-lhe de súbito uma vontade de arrumar as coisas –, mas não os considera importantes para caberem numa vida que se relata.

A presença da barata é o elo condutor da narrativa, situado entre o passado e o presente, provocador da despersonalização do sujeito narrativo – a personagem e narradora. Tomamos, aqui, emprestada de Morin a noção de sujeito como alguém capaz de “ter consciência de si mesmo, em conjunto com a autor-referência e a reflexividade; liberdade de escolha entre diversas alternativas e consciência da necessidade de relacionamento com o outro” (MORIN, 1996, p. 47). Ao lado desse conceito, coloca-se o de Touraine: “O sujeito não é uma ‘alma’ presente no corpo ou o espírito dos indivíduos. Ele é a procura, pelo próprio indivíduo, das condições que lhe permitem ser o autor da sua própria história” (TOURAINÉ, 1994, p. 73). Nessa busca, o sujeito empreende uma construção de si mesmo, cuja mecânica não está estruturada sobre uma engrenagem fixa, e precisa aprender a se mover, sob pena de se perder. A confrontação e a aparente perda de si remetem à imagem da barata partida ao meio, que, por sua vez, remete às imagos do corpo despedaçado². Desde criança, o ser humano alimenta a fantasia de decepar bonecas, para compensar o desejo de furar a barriga de outrem. A satisfação desse instinto se dá por meio do desmantelamento do corpo da boneca. Assim, conforme vai crescendo, o homem vai substituindo a imagem da boneca pela do corpo, comumente o seu próprio, ou, no caso de G. H., transferindo-o ao corpo do animal.

G. H. revela ser um sujeito em busca de sua identidade. Inicialmente, informa ao leitor que é uma mulher bem-sucedida, escultora com algum valor, fato que lhe permite viver bem financeiramente e morar numa cobertura na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, sugere em seu discurso que alguns pontos de sua vida não estavam em completa conformidade com seu gosto, como o fato de gostar de arrumar a casa, revelando que, se não tivesse boa condição financeira, teria sido arrumadeira.

Pela manhã, no conforto de seu apartamento, à hora do café, faz um grande esforço para lembrar o acontecimento do dia anterior. Tal acontecimento, que começara na simples decisão de arrumar o

¹ As citações de Lispector, por ser a obra-base do artigo, a partir desta, seguirão apenas com a página.

² Segundo Lacan, “são as imagens de castração, emasculação, mutilação, emasculação, desmembramento, desagregação, eventração, devoração, explosão do corpo” (LACAN, 1998, p. 107).

quarto desocupado pela empregada, revela-se surpreendente, pois a protagonista come uma barata encontrada do guarda-roupa. O que acontece nesse ínterim, dos questionamentos iniciais ao extremo dilaceramento da personalidade humana de G. H., constitui a sua paixão, motivando o difícil relato.

O primeiro esforço da protagonista dá-se no sentido de descobrir quem era antes dessa experiência, para depois constatar o que se tornou. Acompanha essa necessidade de saber de si uma busca de fidelidade linguística em relação ao que viveu. Diante do caráter inusitado do acontecimento, G. H. questiona-se, desejando entender se este ocorreu de fato, no plano da realidade, ou se é apenas um conjunto de elucubrações criadas em sua mente. Diante disso, decide: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade” (p. 17). Percebemos, nesse trecho, a preocupação com a fidelidade do relato [“e sem mentir”, “mentir não”].

Diante de tudo isso, perguntamo-nos: quem é esse sujeito chamado G. H.? As referências do antes e do depois da experiência não se assemelham, vão constituindo um parâmetro para que ela perceba os opostos, o que resulta em contínuos questionamentos e em aflição interna, uma vez que a personagem não consegue descortinar seus paradoxos. Por isso é difícil se autodefinir, o que permitiria situar-se melhor em todos os sentidos, de modo que nela vai se instalando o caos psicológico. Toda vez que G. H. tenta se lembrar de sua vida anterior à experiência, não consegue uma imagem nítida do que era e nem consegue recordar para que vivia nem o que possuía importância nessa sua forma de viver. Com esforço, no momento, relata ter conseguido se lembrar de si, do que era antes da experiência, busca um elemento de pertença a um mundo conhecido: “não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro” (p. 7). Entretanto, é certo que G. H. não quer de volta essa vida anterior para si.

O que havia, segundo G. H., era o medo do desconhecido, do incompreensível. A protagonista vivia com muita segurança, mas manifestava o medo de entregar-se a coisas diferentes, de experimentá-las. À forma como organizara seu mundo com as realidades já conhecidas chamava de organização, portanto, tudo o que fugisse a essa lógica a desorganizaria, colocando em xeque seus conceitos. Ela parecia preferir sua vida assim como a estava vivendo, mesmo que isso significasse uma espécie de limitação, a que ela chama prisão: “Mas enquanto eu estava presa, estava contente? ou havia, e havia, aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira?” (p. 9). No entanto, a preferência a essa forma de vida é apenas superficial, uma zona de conforto, como podemos evidenciar quando ela própria se pergunta se estava mesmo contente ou se havia “aquela coisa sonsa e inquieta”, ou, em outro momento, “a coisa latejando” (p. 10). Por fim, G. H. parecia viver uma boa rotina, mas que a sufocava, da qual ela parecia, em alguns instantes, querer fugir.

Importante explicitarmos bem quem é o sujeito do discurso, na fase inicial da narrativa, para depois conseguirmos acompanhar suas modificações: “Preciso saber, preciso saber o que eu era! Eu era isto: eu fazia distraidamente bolinhas redondas com o miolo de pão, e minha última e tranquila ligação amorosa dissolvera-se amistosamente [...] Sou agradável, tenho amizades sinceras (p. 20)”. Essa é a autoimagem inicial de G. H., que passa ao leitor a ideia de vida tranquila e prazerosa. A protagonista parece estar bem e ser feliz.

No entanto, G. H. reúne as particularidades de seu mundo anterior à experiência e as denomina “formação humana” (p. 10). Era isso o que dizia ter até então. Quando a personagem termina seu café, dirige-se ao quarto com a decisão tomada de arrumá-lo, preparando-o para a nova empregada que virá. O desejo de arrumar – ação desnecessária, considerando a situação financeira da dona da casa – denota um aspecto importante da estrutura da personalidade da protagonista, o gosto pelas coisas organizadas, pois, segundo ela, “arrumar é achar a melhor forma” (p. 29).

O início da metamorfose se dá à porta do quarto. G. H., sentindo-se repelida por uma estranha força que parece habitá-lo, fecha os olhos, como se quisesse se proteger. Percebendo a incidência forte do sol, em certo sentido invasiva, abre os olhos e se percebe definitivamente dentro da peça. O instante em que se dá a entrada no quarto é repleto de perplexidade. Ao entrar no quarto desconhecido que “vibrava em silêncio, laboratório do inferno”, G. H. “se despreza da lei” e entra, também, no “inferno da matéria viva”, “caindo na danação de [sua] alma” (p. 55). Em seu relato,

a entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita, pela barata. A barata enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através do dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto – e a fenda formava como numa cave um amplo salão natural (p. 56).

wG. H., ao olhar para dentro de si, busca sua identidade:

A identidade – a identidade que é a primeira inerência – era a isso que eu estava cedendo? era nisso que eu havia entrado?

A identidade me é proibida, eu sei. Mas vou me arriscar porque confio na minha covardia futura, e será a minha covardia essencial que me reorganizará de novo em pessoa (p. 95).

G. H. percebe a presença da empregada que se demitira. O quarto era o indiferenciado da casa, não havia sido moldado à imagem e semelhança da dona, mas da serviçal, de cujo rosto e cujo nome sequer se

lembrava naquele momento. A protagonista não sabia, porém suas surpresas estavam apenas começando: G. H. avista na parede um estranho desenho de um homem, uma mulher e um cachorro, pintados a carvão. Após um momento de atordoamento, a imagem começa a fazer sentido. Ali está a sua imagem, num reflexo triplo, pois a empregada via sua cabeça como a de um homem, seu corpo como o de mulher, ao passo que a figura do cachorro permanecia como um enigma a ser decifrado. O que representaria o cão?

A protagonista permanece algum tempo nessa indagação, mas logo reage com indignação diante de tamanha ousadia, diante de uma empregada que assumira o lugar de patroa. Depois, tenta entender o que o estranho desenho revela de sua personalidade, o que nem a própria protagonista parece conhecer: ela é uma forma sem preenchimento, não há vida interior preenchendo o corpo. Assim, G. H. interpreta o desenho como um mero contorno de sua silhueta. Quando os aspectos que desconhece sobre si mesma são apresentados pela empregada, esse “outro” diferente de si, a personagem parece não mais caber em sua forma antiga. Por consequência, começa a transitar por entre a ilusória serenidade de ser, em um mundo que, por vezes, demonstra não mais distinguir. Ao mesmo tempo, algo em seu interior passa a tomar corpo, o qual ainda não sabe delimitar.

O espaço dentro-de-si se desenha pelos pensamentos próprios de uma individualidade vazia, temperados pelo diapasão de seus afetos, de maneira a se constituir a concepção do eu como um todo. Em G. H., observamos um eu que busca entender-se e que se fragmenta, na tentativa de reunir as temporalidades múltiplas e os espaços inalcançáveis dentro de si. Enfim, esse eu expandido, dentro do quarto, torna-se complexo e capaz de reviver o passado projetando o futuro, embora ainda dentro da temporalidade presente.

A narradora nos relata, durante o processo narrativo, três momentos em que sofre o embate consigo mesma: 1) ao entrar no quarto, 2) ao avistar o desenho na parede e 3) ao ver a barata. No quarto, ainda em pé, imobilizada, G. H. fecha os olhos, pois não quer ver o que acontece a sua volta. Sem conseguir compreender os fatos, pensa estar louca, até perceber que se trata da “verdade pior, a horrível” (p. 55), a verdade de “um nascimento de dentro da poeira” (p. 55). Nesse atípico nascimento, G. H. deixa de ser quem era, nasce outra pessoa. Mas não consegue assimilar o que está acontecendo, pensa estar doente e espera que a saúde volte (p. 55). Lembra-se de sua vida estranha e percebe como se sentia estranha, em sua vida anterior, ao ver fora de si o sangue que pertencia a seu corpo. Assim se perde a primeira ligação consigo mesma: “A primeira ligação já se tinha involuntariamente partido, e eu me despregava da lei” (p. 55).

Progressivamente, acentua-se o processo de saída da personalidade humana. Dessa forma, G. H. terá de recriar sobre a vida, porque já não consegue apreendê-la, sem negar ou omitir nada. Para tanto, é preciso separar o que é do que julga ser. Os olhares de seus pares não podem repercutir dentro de si, na medida em que encerram uma verdade engastada, vencida, verdade que Janair extrapou por

enxergar além. A tentativa de autoengano da personagem, de visualizar-se de modo completo, falha, pois já não é possível voltar a ser a mesma após a experiência. Por isso, quando G. H. cai em si, isto é, quando percebe a experiência pela qual está passando, sente que é outra e apresentam-se aspectos antes obscurecidos de sua personalidade.

Um aspecto a ser também considerado no olhar de G. H. é o sentimento de quase fusão com o outro. Confusa entre o que é e o que poderá vir a ser, ela tenta conferir fidelidade ao seu modo de narrar. Nessa etapa da experiência, a pronúncia da palavra “mãe” alivia o peso que a personagem sente e põe fim ao medo e ao susto, duas emoções por demais humanas. Diante da dificuldade que perpassa a narrativa, a narradora apela a alguém que lhe dê a mão, e esse alguém poderia ser identificado como o criador. Assim, ao narrar a experiência que chama de desorganização profunda, precisa inventar uma presença, que, embora sem rosto ou voz, lhe estenda, solidariamente, a mão. G. H. inventa uma mão, que pode ser interpretada como a proteção divina, para efetuar a travessia. Em alguns momentos, a protagonista se refere à “mão mal-assombrada do Deus” (p. 16); em outros, à de alguém a quem chama de “meu amor” (p. 78). Em outro estágio da narração, G. H. pede a ajuda dessa mão protetora, porque já não sabe se vivera a vida que imaginava ter vivido: “– Dá-me tua mão. Porque não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu – quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem?” (p. 93).

G. H. tenta, portanto, saber a que identidade pertencia, mas, nesse processo de constantes transformações, vai perdendo cada vez mais a conexão consigo mesma. Então, demonstra uma autoafirmação do próprio ser, a despeito do fato do não-ser, e insere-se ou como parte do todo, ou como um eu individual, sentindo-se, ao mesmo tempo, ameaçada pelo não-ser. A coragem que, por vezes, incorpora em si deve ser incorporada à capacidade de ser, maior do que o próprio eu e do que seu mundo exterior.

No momento em que G. H. revela seu encontro com a barata, dá-se a representação do “outro” fora de sua espécie, e a situação narrativa aumenta em dramaticidade. O instante em que a barata aparece é carregado de tensão, pois G. H. se assusta quando a vê ao fundo do guarda-roupa instalado no quarto da empregada.

O impacto do instante em que a barata se torna visível é tão forte que a protagonista refere que seu coração embranquece de susto. O vocábulo “embranquece” forma uma imagem metafórica de apreensão e retenção do tempo: “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. 43). Aqui é demarcado o instante da percepção visual, quando a barata aparece delimitada linguisticamente: não se tratava de “uma” barata, era “a” barata. O susto abafa o grito, que ficara sufocado na

ausência da corrente de som.

Em meio a tais pensamentos, ainda parada no quarto, G. H. ouve a estranha movimentação da barata, começando pelo “tremor das antenas”, até que consegue vê-la: sua cor é parda e seu movimento, lento como o de quem carrega sobre si um pesado fardo. Nesse momento, G. H. é tomada por uma alegria de quem percebe a coragem dentro de si, advinda, talvez, do próprio medo. Ela sente dentro de si a força do instinto “ruim, total e infinitamente doce” (p. 49), sente o ódio e vem-lhe, de sua própria natureza, o desejo de matar. G. H. sente-se eufórica diante do ato que começa a praticar:

Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é um 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 só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata – – – – – (p. 49).

O inseto, que surge inesperadamente, desperta na protagonista o desejo de matar, uma fúria reprimida em razão da sociedade. E, no avanço narrativo, processa-se um febril ritual de sedução: “Eu estava sendo seduzida [...]. A barata é pura sedução” (p. 56). Fúria e sedução, repulsa e fascínio são sensações ambíguas que a barata aviva em G. H.; avançando para a barata, a mulher quer estabelecer um vínculo com suas raízes, quer saber de si através do outro. Não conseguindo matá-la, é obrigada a olhar a barata, pela qual vai crescendo uma admiração, que aumenta e se transforma numa aceitação silenciosa, quase num pacto. O fato de a barata continuar viva dilui a resistência da protagonista, e ela se entrega à vertigem de viver o inusitado e disforme. Vive sua paixão, a via-crúcis do abandono e da dissolução para, num momento posterior, reencontrar dentro de si mesma o gênero humano: “era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade” (p. 53); “Para ter chegado a isso, eu abandonava a minha organização humana – para entrar nessa coisa monstruosa que é minha neutralidade viva” (p. 98).

A presença da barata acentua o drama de consciência vivido por G. H. nesse que é um tipo de “rito de passagem”, o qual costuma sempre vir carregados de crises. Os ritos de passagem associam-se mais ao olhar antropológico, que poderia trazer outra iluminação ao dilema existencial vivido pela personagem, confirmando a experiência como uma superação de etapas, baseada na causalidade do antes e do depois. Isso posto, talvez possamos nos referir tanto à barata quanto ao quarto da empregada como instâncias espaciais desse rito: “A passagem estreita fora pela barata difícil, e eu me havia esgueirado com nojo através daquele corpo de cascas e lama [...]” (p. 61). A barata, embora represente o “outro”, o “estranho”, contém em si algo que habita G. H., a “matéria primordial”, o “elemento vital que liga as coisas”, o “inexpressivo”, o “neutro”, pois “o que nela [na barata] é exposto é o que em mim eu escondo:

de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado” (p. 73).

G. H. perfaz um caminho oposto ao da cultura. Entre o nojo e o encantamento, a personagem consegue identificar em si uma força primeva que alimenta o humano que somos, e é nessa direção que ela se move, buscando reunificar o sujeito às forças míticas da natureza. No momento em que ingere a barata, funde-se com o mundo primário, que, segundo afirma, incorpora as temporalidades das civilizações passadas, desde que os grandes sáurios se extingiram, abrindo espaço para os mamíferos (FREUD, 2010, p. 49). Ao longo dos séculos, a barata não sofreu mutações, ela se conserva a mesma espécie desde o tempo extinto dos sáurios. De acordo com Nunes, “(...) a barata “real”, o mero inseto doméstico – *Periplaneta americana* (Linneus), do gênero dos ortópteros e da família dos blastídeos [...], o inseto do romance de Clarice Lispector nada possui de alegórico” (1995, p. 60).

A partir do contato com a barata, G. H. passa a sofrer um processo de retorno pessoal, que lhe impõe a dolorosa atitude de renúncia, uma conversão radical, tendo de abrir mão de um mundo anterior, de aparências e de falta de autenticidade. Em meio a esse sacrifício, a essa paixão, percebendo que as palavras falham quando tenta expressar o que vive, G. H. passa por momentos de grande inquietação. Assim, ela parece entrar em outra forma de vida – “eu já entrara a tal ponto na natureza da barata” (p. 82) –, em que a identidade é desconhecida, provocando algo de estranhamento, uma liberação da moralidade, para entrar em algo que não sabe o que é. Bessiere refere que

aquilo que fala de alguma coisa deve ser uma coisa distinta daquilo de que fala. E, no entanto, a partir do momento em que fica fora do enunciado de realidade, a obra fala de fato de alguma coisa e é aquilo de que fala. É um processo que se finaliza e se funda a si próprio; tematiza alguma coisa diferente de si ao mesmo tempo que a si própria (1995, p. 389).

Por fim, a protagonista acaba por ceder a essa realidade impessoal, conforme assinala Berta Waldman: “Assim, o papel que a barata desempenha é o de desmoronar o sistema dentro do qual a narradora vive” (WALDMAN, 1992, p. 76). G. H. vai percebendo a estrutura interna da barata, as camadas e cascas de que é composta. À medida que a barata perde a casca, expelindo a branca secreção, parece ficar mais aparente para a protagonista a sua própria essência, contrapondo, em certo sentido, a renúncia ao próprio ser e a entrega imediata ao silêncio. Desde que vê, subitamente, a barata saindo do armário, G. H. sente uma náusea, mal-estar que a motiva a avaliar a vida de que tanto cuidara: uma vida óbvia, difícil, obscura. Ver a barata no quarto representa o momento de iluminação, o que a faz sentir-se outra:

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 (p. 61).

Essa metáfora simboliza o motivador de uma longa e difícil avaliação da existência e mostra que a narradora não se considera, pelo menos até esse instante, alguém tão inconsciente da própria solidão, uma condição que tem em comum com a barata. O horror que mostra pelo inseto a desafia, obrigando-a a vencer o nojo e o susto para dele aproximar-se. Prestes a ruir no silêncio petrificado, no ato de entregar-se ao outro, de render-se à massa branca do inseto, a protagonista entra em comunhão consigo mesma. Porém, na experiência de G. H., “a manducação da barata, protótipo da matéria-prima do mundo, produz pelo mesmo efeito de transformação, mas invertido, a redução da personalidade de G. H. ao nível da pura matéria viva” (SÁ, 1988, p. 217). A partir dessa provação, enxerga-se, percebe sua náusea física e existencial que resulta em uma revelação: “De nascer até morrer é o que eu chamo de humana, e nunca propriamente morreréi” (p. 61).

A barata concentra o que há de mais repulsivo ao ser humano, é uma larva que se pisa sem remorso. “Olhei: a barata era um escaravelho. Ela toda era apenas a sua própria máscara. Através da profunda ausência de riso da barata, eu percebia a sua ferocidade de guerreiro. Ela era mansa mas sua função era feroz” (p. 112). Entretanto, passada a primeira impressão, G. H. redescobre a barata como um ser que habita o quarto potencialmente vivo, uma barata “imemorial” (p. 43), que habitava a terra mesmo antes dos dinossauros. Segundo a narradora, as baratas são as testemunhas do carvão às geleiras e representam a resistência:

Eu sabia que baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água [...]. E que, mesmo depois de pisadas, descomprimam-se lentamente e continuavam a andar. Mesmo congeladas, ao degelarem, prosseguiram a marcha. Há trezentos e cinquenta milhões de anos, elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas (p. 44).

A proposta de Freud, no artigo “O estranho” (“*Das Unheimlich*”), de 1919, é investigar as condições que causam o aparecimento do elemento estranho, percebendo-as como formas possíveis de retorno de um conteúdo reprimido, independentemente do afeto original. O estranho ficaria por conta do retorno em si e da familiaridade do fenômeno, indicando que este não é novo nem alheio, apenas separado da mente pela repressão. A ideia de combinar o estranho como algo inicialmente conhecido que poderia ter ficado oculto (reprimido), mas retornou, concorda com a imprecisão etimológica das palavras *unheimlich/heimlich*. Outros fenômenos poderiam ser agru-

pados em categorias que abrangessem um tipo de pensamento primitivo e o retorno de processos infantis reprimidos.

Esse é o artigo em que Freud mais expressa a questão estética. Segundo ele, “o estranho relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror”, também estando no campo semântico do termo “amedrontador” (FREUD, 1996, p. 237). A maioria dos estudos e tratados sobre estética evidencia o lado positivo da arte, e não os sentimentos opostos de repulsa e aflição. O estranho evoca outro nível de sensibilidade e de percepção, tendo em vista que nem tudo o que é belo provoca estranheza. Para rondar o estranho, é preciso chocar, espantar. De acordo com Freud, “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho e há muito familiar” (FREUD, 1996, p. 237). No artigo “O estranho”, lemos:

A palavra alemã “*unheimlich*” é obviamente o oposto de “*heimlich*” [“doméstica”], “*heimsch*” [nativo] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é “estranho” é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho (1996, p. 239).

A cotidianidade da parte inicial da obra vai se opor à emergência de estranheza a partir da entrada no quarto de empregada. Essa estranheza aproxima-se, em grande medida, da noção freudiana de *unheimlich*, introduzida no mesmo artigo de 1919. Em busca de respostas, G. H. sente que nunca mais repousará, pois entende que todos os dias de sua vida serão iguais e que, ao entardecer, estará melancólica. Para saber de si, a personagem – “de corpo espiritoso”, com seu robe branco, seu “rosto limpo e bem esculpido”, que “enxugava a boca com o guardanapo” (p. 28) – tenta lembrar-se do que fazia antes do acontecimento que mudaria sua vida, quem ela era, o que fazia: “Esse ela, G. H. no couro das valises, era eu” (p. 28), afirma, mas duvida: “sou eu – ainda?” (p. 28) e conclui: “Não.” (p. 28). Ainda nessas indagações, ela percebe o espaço onde se encontra: o apartamento. E sentindo o vazio, lembra o motivo do silêncio: a empregada havia ido embora.

O elemento estranho, assim trabalhado por Freud, é encontrado, em *A paixão segundo G. H.*, quando, ao entrar no quarto de empregada, G. H. tem a sensação de ter entrado no nada: “Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu fora vítima: eu não cabia” (p. 41). Embora as paredes continuem no mesmo lugar, em termos de representação mimética,

a percepção da personagem é de haver dentro do quarto um campo magnético de repulsão. Para ser considerado estranho, o objeto tem de ser algo que volta, como no caso de G. H.: “A vida se vingava de mim, e a vingança consistia apenas em voltar, nada mais. Todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes, a vida volta” (p. 66).

Considerando que o quarto é, na narrativa, o lugar da revisão identitária, a sensação desencadeada pode se relacionar ao medo do enfrentamento, ao medo de si:

(...) eu me sentia sufocada de confinamento e restrição. E já sentia falta de minha casa. [...] A menos que tivesse havido um modo de cair num poço mesmo em sentido horizontal, como se houvessem entortado ligeiramente o edifício e eu, deslizando, tivesse sido despejada de portas a portas para aquela mais alta (p. 41).

Freud retira do dicionário de Grim o seguinte significado: “4. Da ideia de ‘familiar, ‘pertencente à casa’, desenvolve-se outra concepção de algo afastado dos olhos de estranhos, algo escondido, secreto; e essa ideia expande-se de muitos modos...” (FREUD, 1996, p. 243). Partindo dessa noção de “estranho”, podemos assegurar que as paredes do quarto formam um “como se”: “como se” outra casa se fundasse dentro da casa, tirando o elemento reconhecível. É estranha também a sensação de cair num poço sem profundidade, do edifício curvando-se, contrariando as leis da física, para que ela, contrariando a lei da gravidade, “caísse” para o andar superior.

Como elemento constituinte dos processos de identificação ou de *identização*³, G. H. percebe, numa abrangente escala de transposição, que cada olho da barata parece reproduzir a barata inteira, tomar a feição do todo, “como se” houvesse “duas baratas incrustadas na barata” (p. 52). Esse processo somente se realiza após o estágio de espelho (Cf. LACAN, 1998, p. 96-103), que permite à criança aperceber-se de si e do espaço situacional, momentos importantes na revelação da inteligência e na apropriação de seu processo de identificação.

O exercício de G. H. desvenda um movimento cíclico na busca incansável de sua identificação e totalidade individual. Para entender esse princípio, por meio da peregrinação, a narradora não se liga à extensão do espaço, mas à extensão de si mesma, de seu próprio processo de individuação. Como Brasil, podemos afirmar que “uma das atrações estéticas da obra de Clarice Lispector é que se relaciona com um sem número de imagens poéticas, que marcam seu estilo, dão-lhe característica inconfundí-

³ Termo cunhado por Melucci, em *O jogo do eu*. Dada a dinâmica na produção da identidade, o autor argumenta que essa palavra já não comporta o caráter processual da construção de nós mesmos.

vel, e servem, no plano da criação, para salientar o significado e a existência de suas criaturas e de seu mundo artístico” (BRASIL, 1994, p. 150). Podemos acompanhar o processo de identificação e mergulho no silêncio, vividos pela personagem, já que o discurso se repete nos intervalos do que é narrado por G. H. E o silêncio entre o final e o recomeço, o silêncio que envolve toda a organização textual, é que conduz e possibilita a reflexão íntima e pungente que faz que emerja desse complexo uma atitude investigativa, exasperada, contundente e verdadeiramente viva para a vida (ROSSONI, 2002, p. 178).

O “estranho” da revelação a assusta, porque G. H. não compreende o teor do que lhe está sendo entregue, sabe apenas que se trata de algo muito profundo para a espécie humana. Ao “morrer”, não compreende a morte como um fim – “De morrer, sim, eu sabia, pois morrer era o futuro e é imaginável” (p. 74) –, porque, apesar de ter sucumbido – “Finalmente, meu amor, eu sucumbi” (p. 75), – “as portas como sempre continuavam a se abrir” (p. 75). A isso associamos as ideias de Olga de Sá: “A finitude da vida, sem dúvida presente em toda a ficção clariciana, marcada por uma metafísica do mal, insere-se na visão da totalidade e unidade do ser. [...] A morte é um instante. Sem história discursiva. Clarice dá-lhe a mão, declarando antes, em toda sua ficção, que não chegou a entender nada da vida” (SÁ, 2004, p. 289).

Neste artigo sobre o estranho da obra, não podemos esquecer o mais estranho, que é o momento flagrante do ato de ver a barata. Diante da barata, G. H não grita, mas assusta-se. Lembra-se da desinfecção da casa “contra seu nojo de baratas” (p. 43) e indigna-se pelo fato de uma ter sobrevivido. Neste momento, manifesta-se o nojo antropocêntrico pelo animal: “Pela lentidão e grossura, era uma barata muito velha. No meu arcaico horror por baratas eu aprendera a adivinhar, mesmo à distância, suas idades e perigos; mesmo sem nunca ter encarado uma barata eu conhecia os seus processos de existência” (p. 43). O estranhamento sentido deriva do fato de enxergar a barata, vê-la mais de perto, muito de perto, a ponto de enunciar caracteres de sua face de modo muitas vezes amplificado. São passados pelo conceito de estranho o quarto de feições cubistas e a barata. Retomamos, nesse ponto, a noção freudiana de que o estranho é o “oposto do que é familiar; e somos forçados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar” (1996, p. 239), embora nem tudo que é novo e não familiar seja, necessariamente, assustador. Essa observação da personagem-narradora guarda o seu distanciamento em relação ao mundo do qual, fisicamente, faz parte, mas um mundo que admite temer.

A presença da matéria viva no quarto onde tudo se presumia seco e sem vida assusta a protagonista. O problema é que tudo o que chegou a pertencer à esfera do doméstico um dia, quando retorna, gera “angústia e terror”, representando o *unheimlich*, conteúdo psíquico familiar que, recalcado, é banido da consciência, voltando de forma sinistra e estranha, “o que deveria ter permanecido secreto e oculto,

mas veio à luz” (SCHELLING *apud* FREUD, 1996, p. 242).

Ao superar o sentimento de estranheza, “G. H. rompe seu primeiro invólucro e comunga de seu duplo, de sua mais íntima estrangeira. G. H. espreita, assim, as margens do mundo pulsional, das águas que banham todas as nações e que necessitam diques para não naufragarmos nelas” (ROSENBAUM, 2004, p. 267). A partir do encontro com o elemento estranho, a vida da protagonista se modifica, na medida em que o infamiliar começa a fazer parte de seu mundo, e ela se torna capaz de estabelecer relações analógicas, até então completamente incertas, entre dados aparentemente divergentes, dissolvendo todas as fronteiras possíveis e convencionadas como intransponíveis. É “como se” a vida, em determinados momentos vista pelos olhos de outro, volte-se para si mesma, como um acontecimento derradeiro, definitivo, mas que pode reiniciar do ponto em que parou, para provocar uma metamorfose. Ao mesmo tempo, é “como se” a vontade de ver, quando quase satisfeita, se transformasse em medo de enxergar.

E assim acontece com a personagem, que constantemente “estranha-se”, sobretudo, porque entende que, no dia seguinte às visões vertiginosas que a assaltam, terá de retomá-las, sob novas perspectivas, reintegrando-se sob novas dimensões, para decifrá-las:

Eu não podia sentir o gosto da barata, pois a barata é quase a matéria da terra; a barata é tão delicada que – por minha capacidade de viver no plano de delicadeza do gosto apenas terroso da barata – eu punha minha pata humana em cima dela e quebrava a sua delicadeza de coisa viva. Porque o material vivo é muito inocente (p. 149-150).

No decorrer desse enredo, fluxos de consciência estão continuamente presentes: “ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada – diante do ser empoeirado que me olhava. Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando” (p. 53). Nesse monólogo, a vida surge como uma espécie de enigma que, aos poucos, G. H. tenta desvendar, destinando a si mesma o lugar de sujeito que construiu ao redor de si um labirinto, cuja saída está na essência do ser, justamente o que procura compreender e encontrar por meio de um retorno ao familiar.

Paradoxalmente, em um plano metafórico, no qual as percepções sobre si coexistem, a personagem reafirma a necessidade de buscar esse caminho de retorno ao cotidiano, ao já conhecido, para compreender sua nova configuração, porque não entende o mundo em que entrou. Nessas passagens, inaugura uma nova concepção de si mesma, tendo em vista que, antes, sua identidade se construía passivamente por outro olhar, superficial, que lhe é irreconhecível no momento. Seu próprio olhar, por

vezes, parece adquirir outra dimensão, mais ativa, por meio da qual ela passa a se reconhecer, mediante indagações. Aqui, ocorre o processo de desintegração, e a personagem avança para o nada: “Meus primeiros passos hesitantes em direção à Vida, e abandonando a minha vida” (p. 77). Ou seja, por meio da negação à vida pessoal, G. H. entra na teia da vida imortal, assinalada linguisticamente na citação anterior pelo uso de inicial maiúscula: “O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo” (p. 77). Esse é o ápice da experiência, o abandono da condição inferior e banal da existência humana para entrar no plasma, vibração plena de vida, que abarca todas as temporalidades. Destacamos que, nessa experiência, a personagem sofre um processo que equivale à manifestação física da penetração em outro espaço vital, ou outra dimensão do espaço, não física, pois sente sair de si “a secura quente” e “começa a umedecer” (p. 77).

Como já mencionamos, na tentativa de buscar conforto, a personagem inventa uma mão na qual se firma, expressando a necessidade de criar um personagem imaginário para amenizar a carência e a solidão. Ressaltamos que a mão, nesse contexto, representa algo que é infamiliar (do alemão *unheimlich*), porque efetivamente não faz parte de seu mundo, mas ao mesmo tempo, familiar (*heimlich*), por ser parte do corpo humano, da mesma natureza conhecida. A personagem imagina apenas a mão pela incapacidade de imaginar um corpo inteiro e um rosto, pela própria condição de incompletude em que se encontra e por não saber que expressão deveria dar a esse rosto que não existe. O sentimento de horror domina a personagem, provocando o espanto e colocando-a diante da responsabilidade de completar a metamorfose, e a pulsão de morte surge como um horizonte de ausência de si, de aprender os liames da condição de não existir, a qual a levaria à libertação. Assim, a possibilidade da existência somente lhe parece possível mediante o ingresso em outra vida, com um mínimo de organização.

A “casca” cotidiana e protegida representa o domesticado, o dia a dia, o casamento, as compras na feira, as visitas e os aniversários, e sempre há um fio que pode se romper. Nesse espaço, incorrem as frequentes dúvidas e subjetividades do ser. Na narrativa, embora a personagem não tenha percebido ou internalizado esta verdade, tão divergente da que experimentara até o encontro com a barata, essa casca precisa ser rompida, para simbolicamente romper com os limites e, então, recriá-los, reinventá-los.

Ao colocar em seu relato que comera a barata, considerada um animal impuro, a G. H. se atribui uma virtude, como se estivesse viva desde o princípio do mundo tendo em vista que até hoje esse inseto repugnante sobrevive, embora submetido a sucessivas adaptações. A barata representa o rompimento da personagem com valores tidos como absolutos, na medida em que somente por essa via é possível resgatar o seu estado mais autêntico, despojando-se das velhas camadas humanas que a habitavam. Conforme Rosenbaum,

Seja como for, há na obra clariciana uma busca errante para reencontrar um lugar inalcançável e só mesmo na literatura a ficcionista parece abraçar o mundo do impossível, um não lugar que acolhe o estrangeiro na própria língua. O estrangeiro – mundo das pulsões sem freios e sem contorno – que para a psicanálise é o eu (ROSEMBAUM, 2004, p. 177).

É radical, no romance *A paixão segundo G. H.*, a transgressão da personagem, porque, além de pôr na boca a barata, um animal impuro, ela deslocará para esse inseto ínfimo e impuro a imagem de Deus, de modo que o pequeno e o finito contenham o infinito, que o impuro possa conter a pureza, e os fios que vinculam o pequeno e o grande confluem na comunhão do neutro, matéria comum a todos os seres, representada na massa pastosa da barata esmagada: “[...] quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata – mesmo que isto, em meus antigos termos humanos, signifique o pior, e, em termos humanos, o infernal” (p. 79-80). A presença de Deus é um dos aspectos mais interessantes do romance. Para Olga de Sá, “Deus é alcançado pela via da imanência e se atinge pela manducação da matéria da massa da barata. O “êx-tase” daí resultante tem todas as marcas de materialidade” (SÁ, 2004, p. 283).

Assim a narradora continua seu relato:

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma [...]. Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do... divino? Do que é real? O divino para mim é o real (p. 162).

“Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo” (p. 67). Essa passagem do romance aponta para uma proibição que atribui importância ao que é imundo, podendo arrastar o homem a uma zona de perigo. “Eu me sentia imunda como a Bíblia dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? Por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? (p. 67)”. Os animais entram na obra clariciana como estruturação do mundo, e sua normatização em puros e impuros – inventariada em Levítico 11:13 – permite à autora pôr à prova a lei, em alguns textos, como no romance em estudo. Segundo Waldmann,

o animal impuro deve ser repellido, pois não haverá mundo isento de impureza se o homem renunciar à eliminação dos animais portadores da força maculante. A lição teológica está contida, exatamente, no movimento

de eliminação do animal, já que macular espaços, coisas e homens reduz o lugar da divindade e, portanto, da salvação (WALDMAN, 2004, p. 251).

Desumanizada, uma estranha para si mesma, privada do seu eu, expulsa de um paraíso em que parece procurar a raiz de si mesma, G. H. diz perfazer o caminho dos profetas no deserto. Não tendo mais nada para articular, nada para pedir e apoiada apenas nas derradeiras ruínas de um mundo no qual não é mais possível qualquer tipo de apelação, pode levar adiante a experiência vivida, para que a metamorfose se torne um processo normal, ou pode esquecê-la, como se nunca tivesse sido vivenciada: “Mas agora era tarde demais. Eu teria que ser maior que meu medo, e teria que ver de que fora feita a minha humanização anterior. Ah, tenho que acreditar com tanta fé na semente verdadeira e oculta de minha humanidade, que não devo ter medo de ver a humanização por dentro” (p. 139).

Não se sabe por que o animal escolhido para mover a paixão de G. H. é a barata, o que a narradora mostra na condição da barata é anterioridade à espécie humana, gerando um supremo contraste: a barata, aparentemente frágil, diante da mulher, se fortalece, enquanto a mulher, aparentemente forte, capaz de matar, se fragiliza diante da ancestralidade e do poder de sobrevivência em condições totalmente desfavoráveis do inseto. A barata é o elemento iniciador, que vai permear a experiência da protagonista. Inicialmente, obriga-a a olhar para dentro de si, desestabilizando seu cotidiano. Assim, mostra a desordem, e G. H. caminha sem saber aonde chegar. O primeiro passo desencadeado na narrativa é o laço que a personagem firma com o inseto: ela “sai de si” para unir-se à barata, culminando no ato proibido de comer o imundo, absorvendo a massa branca. A fusão momentânea com o corpo da barata assinala uma incorporação de outra espécie de matéria, que vai ser assimilada no estágio da consciência de si.

Segundo narra, G. H. continua em frente à barata, percebendo-a como um organismo vivo, organizado como uma pessoa. A personagem havia entrado no território da desorganização, que agora denomina “identidade”. Entretanto, entrar nesse estágio de conhecer-se a ponto de saber quem é demanda coragem, artifício que ela não possui, e por isso confia na covardia como forma de voltar à sua reorganização, conforme consta no início da narrativa. Para a protagonista, a covardia será o antivalor que a conduzirá à salvação. Eis aí não o reflexo, mas o antirreflexo da sociedade, uma espécie de representação pela negação, porque a sociedade valoriza a coragem, e a trajetória da personagem mostra a desrealização da coragem.

À luz do sol, G. H. agora vê a barata como um animal feio, com sua boca sem dentes. Ninguém, que não fosse também uma barata, teria prazer em estar na presença de uma barata. É o que a personagem pensa para, depois, questionar quem a quereria naquele momento, em que se revelava a mesma

figura desenhada na “pedra de uma caverna” (p. 92) com um homem e um cachorro. A circularidade da linguagem diz respeito a esse instante em que tudo serve, uma vez que nada em definitivo pode servir: “Dentro dos sons secos de abóbada tudo podia ser chamado de qualquer coisa, porque qualquer coisa se transmutaria na mesma mudez vibrante” (p. 92). A comunicação não se efetiva porque se chega ao momento do retorno à natureza, em que as coisas são em seu absoluto, são um estágio anterior à cultura e, por isso, a escapam. Freud, ao abordar a questão da cultura, refere “o sentimento de culpa como o problema mais importante no desenvolvimento da cultura [e de demonstrar que] o preço do progresso cultural é pago com a perda da felicidade devido à intensificação do sentimento de culpa” (FREUD, 2010, p. 163).

No entanto, apesar de todo nojo ancestral de baratas, quando penetra no fundo infernal de si mesma, G. H. confessa: “Estou somente amando a barata. E é um amor infernal” (p. 111). Como efeito da minuciosa observação, superado o nojo, G. H. passa a amar a barata, e nem mesmo a própria personagem entende como se deu essa transformação: “compreende-me porque eu não estou me compreendendo” (p. 111). A incompreensão faz com que perceba coisas mudando dentro de si: “perder os invólucros da lagosta faz frio” (p. 111). Cada um tem seus processos internos, seus medos, seus invólucros, suas camadas e camadas de casca, das quais é doloroso sair. Dói romper com a zona de conforto, onde as coisas estão ajustadas, e descortinar o novo, com todos seus riscos, onde “faz frio” e se perde o aconchego.

Assim, G. H. confessa estar abandonando o que a liga à antiga humanidade – a esperança, a beleza, a redenção – e conclui que a vida estava desde sempre no neutro, o que inspirava medo. G. H. constata, ao olhar a vida da barata, que a barata vive seu tempo com a máxima atenção; na barata, o estar atento é o único “sentimento”; a barata vive com o único objetivo de se manter viva. Quando refere pela primeira vez o desejo de comer a barata, a personagem – “a barata é comível como uma lagosta, a barata era um crustáceo” (p. 109) – a questão do nojo vem à tona. Sentimos nojo do desconhecido, do estranho e alheio a nós. De modo geral, tal sensação também serve para nos proteger dos perigos, atuando como uma barreira de proteção: “o nojo me guia e me fecunda” (p. 109). O nojo, uma das reações mais ancestrais do homem, revela sua primitividade, “está dentro” desde sempre, participa do espaço semiótico. Libertado o desejo de morte, a pulsão – elemento universal entre os humanos – faz da escultora de classe média alta uma vivente comum, dotada da mesma estrutura de que são feitos os mortais.

A narradora traz o drama da personagem na delimitação de seus universos, situação suscitada pelo encontro com a barata, um inseto sem mistificação nem alegoria. Essa experiência infernal terá sido para G. H. um processo de transformação interior consumada, o segredo revelado da consciência so-

litária, entre um período de ruptura e um período de retorno, intercalado por silêncios, paradoxos, metáforas na busca do autoconhecimento. Desse modo, ao provar a massa branca da barata, G. H. se submete ao sacrifício máximo, de modo a experimentar a purificação. A falta de condições de constatar o “neutro” a leva a rejeitar a massa branca do inseto:

[...] comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu cuspi a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda (p. 167).

Ao cuspir a massa branca da barata, G. H. parece negar a própria essência, demonstrando compreender sua limitação. Entretanto, ao unir-se à barata, vive a entrega ao mundo desconhecido: “A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta” (p. 174). O termo “deseroização”, criado pela autora, agregando à palavra herói o prefixo “des”, traduz outra face da personagem, na medida em que apresenta o herói pelo avesso. No caso de G. H., há, ainda, a busca por uma “neutralidade” dos próprios sentidos, revelada no campo semântico de palavras como “neutro”, “atonal”, “insosso”, “inexpressivo” e “silêncio”.

Na narrativa, G. H. revela, inicialmente, sua condição existencial, referindo ser, antes de tudo “mulher”; depois, assume-se como mulher frente à barata – ela e o outro remoto de si –; por fim, após a metamorfose com a barata, sintetizando o drama simbólico da própria existência, permanece mulher. Nessa estranha peripécia, procura algo, em um ritual que assinala a própria metamorfose, de uma condição para outra, que pode ser interpretado como de borboleta a crisálida, tanto quanto de crisálida a borboleta. Também é possível conferir à personagem a renovação da existência, oriunda da necessidade de mudanças, de caráter orgânico ou psicológico, que qualquer pessoa pode sentir. No momento em que vivencia a transposição, G. H. parece experimentar uma catástrofe, visto que se permite ter acesso ao avesso, à contraditoriedade, à decomposição. Eis, portanto, coerentes justificativas para seu enjoo e – por que não? – seu nojo diante de alguns aspectos relacionados à vida.

Com o corpo já transformado em barata, G. H. degusta o silêncio dos séculos, como um silêncio de barata que olha, sentindo o mundo: “O mundo se me olha” (p. 62). O mundo dá e recebe este olhar: “Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas” (p. 62). Há, nessa expressão, complementaridade no mundo da matéria viva e o saber de quem vibra no outro sua intensidade vital.

G. H. não consegue prever onde vai dar sua transformação: “É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu

tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou” (p. 63). Como nos revela o trecho, a protagonista sabe que já é algo diferente de sua anterior formulação, mas não sabe ainda o que pode vir a ser.

Enquanto usa como veículo o corpo da barata, G. H. diz estar deixando o espaço do quarto para seguir por desertos e lugares cada vez mais longínquos. O espaço refrata-se mais uma vez, e a personagem vê desabar seu edifício de estrutura pesada. Assim, ela, pessoa, não mais em corpo de barata – “G. H. até nas valises” (p. 65) –, assiste toneladas caindo dos escombros sobre areias. E nisso há júbilo: “As coisas haviam voltado a ser o que eram” (p. 65). As coisas voltam a sua vida anterior, e G. H. pensa que “todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta” (p. 66). Nesse trecho, recorrente em nossa análise, notamos que o recalque de alguma coisa incompreendida e não assimilada é que traz à tona a loucura: “E isso parecia o inferno, essa destruição de camadas e camadas arqueológicas” (p. 66). O inferno de G. H. seria, pois, a desumanização, a perda do sentimento humano.

Uma vez operada a separação entre G. H. e a barata, ambas mantêm sua individualidade: “Sem um grito olhei a barata. Vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas joias. É toda rara, parece um único exemplar. Prendendo-a pelo meio do corpo com a porta do armário, eu isolara o único exemplar” (p. 67). Nessa passagem, a barata deixa de ser abjeção transfigurada em objeto raro, de luxo, e presa pelo meio do corpo, lembra a situação da mulher. Presa e desprovida de seus direitos pela condição sexual, tem de carregar sua insígnia: “pois o que é esmagado pela cintura é fêmea” (p. 89). G. H., contudo, continua a rejeitá-la: “Eu, porém, não queria a parte que me coubera” (p. 67). A ideia de uma barata que segrega a dona da casa, ainda que no plano de construção metafórica, é, no mínimo, intrigante. Afinal, seria tão fácil eliminá-la. Mas “esta” barata não é apenas “uma barata”; ela nomeia a representação simbólica de algo que submerge por detrás do animal que se arrasta.

A metamorfose prescinde da morte, de modo que algo deve se extinguir para operar-se a transformação: “E via, com fascínio e horror, os pedaços de minhas podres roupas de múmia caírem secas no chão, eu assistia à minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas. E um ventre todo novo e feito para o chão, em ventre novo renascia” (p. 71). Assim, G. H. deita-se na cama e a barata passa a olhá-la de cima para baixo.

Na expressão da narradora, “a barata é pelo avesso. [...]. O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado” (p. 73). Tal revelação denota que o encontro de G.H com a barata a faz ver o reverso de si, e, sendo seu reverso, a barata seria também o seu espelho invertido. A barata mostra, então, o que a protagonista não desejaria ser, mas que a habita desde as profundezas do eu.

Há um limite difícil de ser mensurado entre G. H. e a barata: “Eu talvez já soubesse que, a partir dos portões, não haveria diferença entre mim e a barata” (p. 77). Diante dessa dificuldade, G. H. decide ficar no “dentro do que é” (p. 78), porque sabe que transcender transgride sua condição humana, porque a ultrapassa: “transcender era antigamente o meu esforço humano de salvação [...] Mas ficar dentro do que é, isso exige que eu não tenha medo” (p. 78).

Nesse instante narrativo, G. H. e a barata estão em nível de quase-igualdade: “Ah, pelo menos eu já entrara a tal ponto na natureza da barata que já não queria fazer nada por ela” (p. 82). Como sinal de libertação de conceitos antigos, por parte da protagonista, há um princípio de aproximação física entre ela e a barata: “A barata me tocava toda com seu olhar negro, facetado, brilhante e neutro. E agora eu começava a deixá-la me tocar [...]. Com nojo, com desespero, com coragem, eu cedia. Ficara tarde demais, e agora eu queria” (p. 84).

Surge, nessa etapa narrativa, o reconhecimento da vida da barata na vida de G. H. e vice-versa, situação identificável pelo pronome “se”, presente na passagem a seguir: “E também reconhecia a vigília da barata. A vigília da barata era vida vivendo, a minha própria vida vigilante *se* vivendo” (p. 86, grifo nosso).

Em *A paixão segundo G. H.*, por um lado, a barata é comparada a uma pessoa: “E não apenas viva – como estava apenas viva aquela barata primariamente monstruosa – mas organizadamente viva como uma pessoa” (p. 95). Por outro lado, também a protagonista compara-se ao inseto: “Então, com cuidado como se já tivessem em mim partes paralisadas, fui-me deitando no colchão áspero e ali, toda crispada, adormeci tão imediatamente assim como uma barata adormece na posição vertical” (p. 100). Aqui há a ressalva de um “como se” para a metamorfose, mas, na sequência imediata da narração, encontramos uma definição definitiva: “minhas patas curtas se haviam agarrado, eu estremeci agora de frio” (p. 100).

Investida de barata, G. H. passa por muitas metamorfoses:

Eu crescera, e me tornara tão simples como uma rainha. Reis, esfinges e leões – eis a cidade onde vivo, e tudo extinto. Sobrei, presa por uma das pedras que desabaram. E, como o silêncio julgou a minha imobilidade como sendo a de uma morta, todos esqueceram-se de mim, foram embora sem se retirarem, e, julgada morta, fiquei assistindo. E vi, enquanto o silêncio dos que realmente haviam morrido ia-me invadindo como hera invade a boca dos leões de pedra (p. 102).

Esse retrocesso a um tempo e a um espaço imemoriais denuncia uma tentativa de recompor os processos da barata, cujo corpo fora tomado por G. H. para empreender sua viagem. Assim, a protagonista pode fazê-la “com a falta de compromisso de quem não vai contar nem a si mesmo” (p. 102), sabendo-se “(...) talvez a primeira pessoa a pisar naquele castelo de ar [...], e que depois, erodida, se

tornara uma área vazia onde depois de novo se tinham erguido as cidades que por sua vez se tinham erodido. Hoje o chão é amplamente povoado por diversas raças” (p. 102). Portanto, constatamos, por meio do trecho, que sobre os escombros das raças findas outras se formaram e também se extinguíram.

Agora, G. H. identifica-se com a barata, falando por sua boca: “se tu puderes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado, sem antes teres que ser bipartido pela porta de um guarda-roupa [...] então aprende de mim, que tive que ficar toda exposta e perder todas as minhas malas com suas iniciais gravadas” (p. 111). Vemos, aqui, a identidade de G. H. assimilada à da barata: “perder os invólucros de lagosta faz frio [...] compreende-me porque eu não estou me compreendendo [...]” (p. 111). G. H., formatada como barata, diz: “Se eu não disse, não foi por avareza de dizer, nem por minha mudez de barata que tem mais olhos que boca” (p. 113). Aqui a narradora antecipa algo que precisa externar, mas depois retrocede, confusa entre quem é o sujeito que fala, a mulher ou a barata, abreviando, assim, a dissociação da barata: “Oh, mas é a barata que vai morrer, não eu! não precisa desta carta de condenado numa cela...” (p. 113).

Há um momento que demarca a confusão entre os seres de G. H. e da barata. A primeira converte-se na outra para fazer a revelação crucial de toda uma vida: “Se eu não disse, não foi por avareza de dizer, nem por minha mudez de barata [...] Se eu não disse é porque não sabia que sabia – mas agora sei” (p. 113). A barata não revela o seu sentir por meio do recurso da fala, e sim pelos olhos, seu contato mais próximo com o mundo. Contudo, G. H. recua diante da revelação, que está latente em si. A barata, antes da morte, confessa: “Vou te dizer que eu te amo [...]. Estou precisando te dizer antes que eu...” (p. 113). Ao mesmo tempo em que, na pele da barata, faz essa afirmação, a protagonista tem um lapso de realidade, constatando que não quem morre é a barata, e não ela própria. Ambas se debatem, a barata entre a vida e a morte; G. H. entre o que era e o que está se tornando.

Todas as vezes em que se assume como pressuposto a ocorrência de um desdobramento entre a personagem que se depara com a barata e uma outra, ocorre uma sequência de acontecimentos e questionamentos, na busca de compreensão, de internalização do verdadeiro eu de um ser frente ao inusitado. É como se estivesse a narradora-protagonista em seu estado de perda, de desconforto, obrigando-a ao vacilo diante da própria história, de suas bases culturais, principalmente, de sua consistência psicológica até então vivenciada. Somando-se a isso, valores, conceitos e lembranças pessoais lhe causam uma crise de silêncio e de paradoxos.

Desfeito o limite entre G. H. e a barata, ambas vivem o que chamam de intervalo: “Nesses intervalos nós pensávamos que estávamos descansando de um ser o outro. Na verdade era o grande prazer de um ser o outro: pois assim cada um de nós tinha dois” (p. 115); “A barata e eu aspiramos a uma paz que não pode ser nossa [...] E porque minha lama é tão ilimitada que já não é eu, e porque ela está tão

além de mim” (p. 118).

Lemos, em *A paixão segundo G. H.*, que a secura escaldante do deserto abrigava formas diferentes de vida, a vida pré-humana, anterior ao sentimento humano. Por isso G. H. se contorce em seu questionamento, quase súplica: “O que fizeste sou eu? e não consigo dar o passo para mim, mim que és Coisa e Tu. Dá-me o que és em mim. Dá-me o que és nos outros, Tu és o ele, eu sei, eu sei porque quando toco eu vejo o ele [...]. Eu, pessoa, sou um germe” (p. 133). Nessa intertroca, G. H. sente-se o germe que é a barata e a barata se reveste de características humanizadas.

Há um momento em que a tensão narrativa leva G. H. a perceber que o ato insano de comer a barata seria sua única forma de redenção: “É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata” (p. 159). Apesar disso, ela não consegue reunir a coragem necessária para fazê-lo, como evidenciam os trechos a seguir: “desiludida comigo mesma, espantada com minha falta de força de cumprir o gesto que me parecia ser o único a reunir meu corpo à minha alma” (p. 160); “O que era pior: agora eu ia ter que comer a barata mas sem a ajuda da exaltação anterior, a exaltação que teria agido em mim como uma hipnose; eu havia vomitado a exaltação” (p. 160).

Mais adiante, a personagem repensa sua falta de coragem, dando-lhe outra interpretação:

Não. Eu não precisava ter tido a coragem de comer a massa da barata. [...] Entendi que eu já havia feito o equivalente de viver a massa da barata – pois a lei é que eu viva com a matéria de uma pessoa e não de uma barata. Entendi que, botando na minha boca a massa da barata, eu não estava me despojando [...], mas estava de novo querendo o acréscimo (p. 165).

Ao perceber que fora longe demais e vendo ruir sua estrutura psicológica, G. H. quer fazer o caminho de volta à sua vida humana, desejando esquecer o acontecido:

A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si [...] as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve um momento em que vi a barata e a barata é a barata de todas as baratas, assim quero encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. [...]. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens (p. 170).

Sua experiência é a mais radical das experiências, pois o contato com a realidade se dá por meio da ação de comer uma barata, ato que a devolve ao início da civilização, onde já não é possível continuar

sendo réplica de si, porque a realidade é ordem imperativa. A contradição essencial dessa narradora pode ser constatada em sua aspiração ao silêncio, pois sabe que jamais poderá atingir o paradoxo de sair por um lugar que não tem saída.

Salientamos, a seguir, a fala de G. H. sobre o que considera purificação antes e depois de viver a experiência:

Antigamente purificar-me significaria uma crueldade contra o que eu chamava de “eu”, sem saber que “eu” era um acréscimo de mim. [...]. Mas agora, através de meu mais difícil espanto – estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização (p. 169).

Notamos que, após empreender sua viagem aos universos do dentro de si, usando como veículo a barata, G. H. chega a uma conclusão inesperada:

O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu entendo o que digo. E então adoro. – – – – –. (p. 175).

Após a fusão da protagonista com a barata, a narrativa não consegue expressar o que acontece, apenas oferece pistas de uma compreensão diferente da habitual: “Porque a coisa nua é tão tediosa. Ah, então era por isso que eu sempre havia tido uma espécie de amor pelo tédio. [...]. Porque o tédio é inosso e se parece como coisa mesmo. E eu não fora grande bastante: só os grandes amam a monotonia” (p. 136).

Mudam o enfoque e a percepção, e o sentido circula o dito. Para além da manifestação, a impossibilidade de dizer é confessada: “– Ah, não sei como te dizer, já que só fico eloquente quando erro, o erro me leva a discutir e a pensar. Mas como te falar, se há um silêncio quando acerto? Como te falar do inexpressivo?” (p. 137). Assim, se dizer com a força do vivido não é possível, a protagonista nos desvenda a possibilidade de viver experiência similar pelas vias da arte e do amor físico: “Às vezes – às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, em amor de corpo também – manifestar o inexpressivo é criar” (p. 137).

Referências bibliográficas

BESSIERE, Jean. “Literatura e representação”. In: ANGENOT, Marc (Org.). *Teoria literária*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

BRASIL, Emanuel. Julgamento crítico: notas de A. Cândido; S. Milliet; B. Nunes; A. R. Sant’Anna; H. Cixous; L. Costa Lima; A. Brasil; P. Lyra; L. Helena; E. Portela. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. “No começo era de fato o verbo”. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Edição crítica, coord. Benedito Nunes. 2ª ed. 1ª reimp. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1997. (Col. Archivos).

FREUD, Sigmund. “O estranho” (1919). In: _____. *Obras psicológicas completas*. Trad. De Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII. (Edição Standard Brasileira). p. 237-242.

_____. *O mal-estar na cultura* (1929). Trad. de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O mal-estar radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: _____. *Escritos*. Trad. De Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-107.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

MELUCCI, Alberto. *O jogo do eu: a mudança de si em uma sociedade global*. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2004.

MOSER, Benjamin. *Clarice: uma biografia*. Trad. De José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MORIN, Edgar. “A noção de sujeito”. In: SCHNITMAN, D. F. (org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 47.

NUNES, Benedito. *O drama na linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

ROSENBAUM, Yudith. “No território das pulsões”. In: *Cadernos de literatura Brasileira – Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. p. 177-267.

ROSSONI, Igor. *Zen e a poética reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e com a vida*. São Paulo: UNESP, 2002.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. “Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo”. In: *Cadernos de literatura Brasileira – Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. p. 289.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “O ritual epifânico do texto”. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Edição crítica, coord. por Benedito Nunes. 2ª ed. 1ª reimp. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: Allca XX, 1997. (Col. Archivos).

SANTIAGO, Silviano. “A aula inaugural de Clarice”. In: MIRANDA, Wander Melo. *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello. *Exercícios de leitura*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Trad. de E. F. Edel. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 73.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector – A paixão segundo C. L.* 2ª ed. São Paulo: Escuta, 1992. (Coleção Ensaio).

_____. “Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano”. *Cadernos de Literatura Brasileira – Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. p. 251-283.

Recebido em 20 de setembro de 2011

Aprovado em 14 de outubro de 2011

