UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

FÁBIO LUIZ FAZILARI

O IMPACTO DAS PERSONAGENS AUSENTES NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR

SÃO PAULO
2006

FÁBIO LUIZ FAZILARI

O IMPACTO DAS PERSONAGENS AUSENTES NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira

SÃO PAULO
2006

F287a Fazilari, Fábio Luiz
O Impacto das personagens ausentes na obra de Clarice Lispector / Fábio Luiz Fazilari. - - São Paulo, 2006.
113 p ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006.
Orientação: Profª. Drª. Helena Bonito Couto Pereira.

Bibliografia: p. 110

1. Existencialismo. 2. Personagens. 3. Olhar. I. Título

CDD: 111.1

FÁBIO LUIZ FAZILARI

O IMPACTO DAS PERSONAGENS AUSENTES NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em ____/____/2006

BANCA EXAMINADORA

_____

Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira
Universidade Presbiteriana Mackenzie

_____

Profa. Dra. Lílian Lopondo
Universidade Presbiteriana Mackenzie

_____

Prof. Dr. Ricardo Iannace
Universidade de São Paulo

Dedico esta dissertação aos colegas professores da rede pública que acreditam na grandeza de seu trabalho, verdadeiros mestres.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por tudo.

Aos meus pais por eles e por mim.

À Solange, incentivadora e otimista incondicional, por acreditar que este trabalho já seria fato, não somente uma possibilidade.

À Professora Helena, oriente deste estudo, suavizado por sua segurança e competência sinalizadas durante todo o percurso.

À Professora Lílian Lopondo por gentilmente doar a sua cultura.

À Professora Adélia Bezerra de Meneses por seu conhecimento.

Ao Professor Ricardo Iannace por iluminar meus olhos.

À Solange, incentivadora e otimista incondicional, por acreditar que este trabalho já seria fato, não somente uma possibilidade.

À Márcia por me ensinar que a franca amizade existe, formatada em vários sentimentos, entre eles, a paciência.

À Diva, companheira de ansiedades compartilhadas.

Ao Governo do Estado de São Paulo por tornar concreto este trabalho por meio de concessão de Bolsa Mestrado.

Ao Fundo Mackenzie de pesquisa, pela ajuda de custo concedida.

Nós, homens de conhecimento, não nos conhecemos; de nós mesmos somos desconhecidos – e não sem motivo. Nunca nos procuramos: como poderia acontecer que um dia nos encontrássemos? [...] temos que nos mal-entender; a nós se aplicará para sempre a frase: “cada qual é o mais distante de si mesmo – para nós mesmos somos homens do desconhecimento”. (Friedrich Nietzsche)

RESUMO

O presente estudo almeja à análise da obra A Paixão Segundo G.H. e do conto “O Búfalo” em Laços de Família, ambos escritos por Clarice Lispector. Pretende-se a equiparação destas duas obras a partir das personagens secundárias, revelando seu caráter significativo para a condução das células narrativas. E ainda, explora-se o papel destas personagens e sua relevância para a edificação e sustentação dos dramas existenciais das protagonistas no percurso narrativo. Inclui-se nesta pesquisa, a observação de algumas estratégias estilísticas utilizadas pela escritora, visando à consistência argumentativa, aliada a uma conseqüente produção criativa, alcançando sua completude através da inter-relação entre forma e conteúdo. Promover-se-á, ainda, o diálogo da teoria literária com outras teorias que despontam nas obras de Clarice Lispector.

Palavras-chave: Existencialismo. Personagem. Olhar

ABSTRACT

This essay aims to analyse Clarice Lispector's literary work, A Paixão Segundo G.H. and the short story, "O Búfalo" which is found in Laços de Família.

It is intended the equalization concerning to the both of the literary works through the analyses of the secondary characters, depicting their relevance on conducing of the narrative cells. It will also be searched the role of the secondary characters in Lispector's plot, relating to the building and to the supporting of the main characters' existential disagreement during the narrative course. It will be added to this work the research about some stylistic strategies applied by the writer, aiming at a harmonious uniformity argumentative, connected to a natural and creative production achieving its plenitude through an interchange between form and subject. It will also be prosecuted the dialog between literary theory and other sciences which arise in Clarice Lispector's works.

Keywords: Existentialism. Character. Gaze

SUMÁRIO

Introdução **9**

Capítulo 1 Recepção crítica de A Paixão segundo G.H. e de "O Búfalo" **13**

1.1 A ousada escritura de 1964: Clarice se reinventa **19**

1.2 O olhar e a paixão segundo a crítica **21**

1.3 Um búfalo olha Clarice **29**

Capítulo 2 – Enfim sois a sós: o reencontro *com si mesma* **35**

Capítulo 3 – Ausentes, mas nem tanto **60**

3.1 Janair desmascara G.H **61**

3.2 Admirável búfalo negro **76**

3.3 A mulher de casaco marrom tem um par nesse mundo: G.H **99**

Considerações Finais **107**

Referências bibliográficas **110**

INTRODUÇÃO

Dissertar a respeito da criação literária de um escritor acarreta em transcendência, inevitavelmente. Do estado contemplativo ao de comunhão, ascende-se, como que no impulso súbito dos movimentos bruscos de uma montanha-russa que sinuosamente, por meio de suas curvas, precipita o corpo do passageiro, e o precipita de um lado ao outro como um pêndulo desgovernado que se projeta, incontrolavelmente, a esmo, ritmando o coração a pulsações tão extremas que o sentimento que alguém pode ter, de fato, é de que a vida dirige-se ao encontro da morte. Mas é possível também que ocorra o oposto. Acaso alguém nesta insólita viagem buscasse a morte, refutaria essa pulsão no ato: há tanta vida nesta montanha-russa. E o olhar do passageiro? Será hábil para reter as imagens que lhe saltam aos olhos? Sim, simplesmente, sim. O percurso é um velho conhecido do passageiro do brinquedo. Estranhos conhecidos atravessam o caminho uns dos outros diariamente, mas com uma roupagem diferente, apenas isso. Exige-se dele apenas um olhar novo, um novo olhar, porém os cílios devem estar empoeirados por uma escavação incansável da existência. E se durante a viagem alguém se sentir só, procurará afago em um outro olhar, de um animal com o qual se identifique com o qual aprenda a entender o outro, em silêncio, pois o verbo, a carne herdada e há muito instituída, dá lugar ao sentir através dos olhos, essas janelas para o mundo

No início deste texto, empregou-se a palavra comunhão para significar consonância com o autor sobre o qual se disserta. E não seria equivocado afirmar-se que, após um breve contato com ele, através de suas obras, mesmo que isto se processe de maneira indireta, ou seja, sem contato físico algum, declarar que

ninguém sai ileso de seu autor. E isso não deve ser compreendido como um aspecto negativo. Pelo contrário, os acréscimos, dependendo de sua origem, são bem-vindos. Por esse motivo, o texto que apresenta esta introdução comunga com duas das criações de Clarice Lispector: A Paixão Segundo GH, e o conto “O Búfalo”.

histórica, o momento criativo da escritora e a produção das duas obras de interesse deste estudo. Insere-se, nesse segmento da análise, alguns aspectos pontuais da vida da escritora, quando da escritura de suas criações literárias, com o propósito de enlaçar, de soslaio, um pouco da pessoa de Clarice Lispector.

No segundo capítulo, faz-se a análise de A Paixão Segundo G.H., sob a ótica existencialista. Partindo-se de conceitos da Grécia antiga e caminhando-se até aos conceitos filosóficos modernos, analisa-se a protagonista-narradora em busca de sua real existência, alicerçando-se, para tanto, no Existencialismo, especificamente no do filósofo alemão, Martin Heidegger. Busca-se com a análise da personagem, preparar a via de acesso entre este romance e o conto em questão, para a apreciação e o delineamento de alguns pontos concordes entre as duas criações claricianas.

O terceiro capítulo versa a respeito da ausência de Janair, personagem do romance, relevando-se a sua importância justamente por não estar presente na tessitura narrativa e de que maneira contribui para que o enredo, aparentemente banal, engendre um texto repleto de significações capazes de propiciarem inúmeros estudos mais. Aproveitando-se o ensejo da ausência da empregada, retrata-se, no mesmo capítulo, a ausência de uma personagem que, identicamente à Janair, age como uma ignição para o desenrolar da trama de “O Búfalo”, um inominável homem ausente. A partir de então, expede-se uma leitura mais atenta do conto, buscando-se um ponto de intersecção com o romance e ainda, concomitantemente, tenciona-se esmiuçá-lo, para que não se despreze a oportunidade por ele oferecida.

Por último, visa-se à inter-relação do microcosmo das personagens das duas obras, apontando-se nelas, quer por similaridade, quer por diferenciação, o gênio criativo de Clarice Lispector, freqüentemente desperto quando visto de perto, preferencialmente, olho no olho.

CAPÍTULO 1

Recepção crítica de *A Paixão Segundo G.H.* e do conto “O Búfalo”.

> Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas. (Clarice Lispector)

Iniciar-se-á a recepção crítica das duas obras em questão através de uma breve e instigante abordagem a respeito da pessoa Clarice Lispector. Falar do outro, por vezes, é penoso ou quase impossível. Geralmente, conhece-se alguém apenas pelo que ele deseja que se saiba. Definir uma pessoa apreendida apenas por livros, torna-se, então, tarefa mais árdua ainda, devido à persona que um escritor assume ao compor sua obra. Mas que isso não enseje desesperança, pois se pode contar, pelo menos, com as pessoas mais íntimas da artista, ainda que se usufrua mais das impressões delas do que dos contornos precisos e exatos da escritora.

Felizmente, Clarice contava com bons amigos e freqüentemente comunicava-se com eles por meio de cartas, o que facilita este percurso. Está evidente que não se obterá nada de conclusivo a respeito da autora e um dos fatores que concorrem para tals toobter

Olga Borelli, uma das grandes amigas da escritora, compartilha com o público-leitor da experiência de sua amizade, a qual teve início após sua leitura da obra A Paixão Segundo G.H. Ambas se encontraram por iniciativa da leitora que teve curiosidade em conhecer Clarice. Em seu primeiro encontro, conversaram sobre assuntos diversos. No momento em que Olga aborda a escritora em relação a suas obras e personagens, esta se mostra inquieta, desviando-se do assunto. Dois dias depois, Clarice marca um novo encontro com Olga, entregando-lhe um papel datilografado:

> 11.12.70. Olga, datilografo esta carta porque minha letra anda péssima. Eu achei, sim, uma nova amiga. Mas você sae [sic] perdendo. Sou uma pessoa insegura, indecisa, sem rumo na vida, sem leme para me guiar: na verdade não sei o que fazer comigo. Sou uma pessoa muito medrosa. Tenho problemas reais gravíssimos que depois lhe contarei. E outros problemas, esses de personalidade. Você me quer como amiga mesmo assim? Se quer [sic], não me diga que não lhe avisei. Não tenho qualidades, só tenho fragilidades. Mas às vezes (não repara na acentuação, quem acentua para mim é o tipógrafo),mas às vezes tenho esperança. A passagem da vida para a morte me assusta: é igual como passar do ódio que tem um objetivo e é limitado, para o amor que é ilimitado. Quando eu morrer (modo de dizer) espero que você esteja perto. Você me pareceu uma pessoa de enorme sensibilidade, mas forte.
> Você foi o meu melhor presente de aniversário. Porque no dia 10 quinta-feira, era meu aniversário e ganhei de você o Menino Jesus que parece uma criança alegre brincando com seu berço tosco. Apesar de, sem você saber, ter me dado um presente de aniversário, continuo achando que o meu presente de aniversário foi você mesma aparecer, numa hora difícil, de grande solidão [...]. (Apud NUNES, 1996, p. XXI).

Iniciava-se, então, uma amizade pautada em cumplicidade, doação e plena interação, pois Olga aceitara um relacionamento que já sinalizava quase que uma pré-condição de dedicação exclusiva por parte dela, o que lhe possibilitou o tracejar de um perfil sobre a personalidade da escritora:

> Logo descobri os traços mais dominantes de sua personalidade. Os mais fortes eram a inquietação, a consciência reflexiva, o impulso do dizer expressivo, o descortínio silencioso das coisas. Nos anos de convivência com ela, confirmei, infalivelmente, a impressão inicial de que teria uma amiga cheia de surpresas. Defini-la, é difícil. Contra a noção de mito, de intelectual, coloco a minha visão de Clarice: ela era a dona-de-casa que

> escrevia romances e contos. Embora desempenhasse as funções de dona-de-casa admiravelmente – havia uma organização metódica nos afazeres domésticos que se repetiam na mesma seqüência durante sete dias consecutivos – ficava fatigada e impaciente por ter de exercê-los. Mas nunca se negou a executá-los. Muitas vezes caía em tão profundo abatimento que se refugiava num hotel a fim de quebrar a rotina:
> Olga, senti necessidade de maior concentração e de isolamento, longe do telefone, necessidade de 'ir embora' e sozinha. De modo que estou no Hotel Continental, onde ficarei até sábado, ao meio dia. Se eu descansar logo, interrompo a estada e volto antes para casa. Até sábado! Abraços da Clarice. (Ibidem, p. XX-XXII).

Pelos olhos de Olga Borelli, desvela-se uma Clarice que concentrava em si mesma um misto de simplicidade e complexidade, paradoxo que a caracterizava como ser humano e que, sem dúvida, marcaria suas obras carregadas de anseios, dúvidas, procuras e desabafos. Poder-se-iam listar diversas de suas obras que apresentam tais combinações, entretanto, neste momento, bastarão as obras PSGH[1] e o conto "O Búfalo" das quais se tratará posteriormente.

O ato de escrever para Clarice relacionava-se diretamente à sua vida. Isto é, para sentir-se viva, ela precisava escrever e criar, para dessa forma, talvez, sentir-se criadora à imagem e à semelhança de Deus, o Criador. Como se observou, as atividades centrais da escritora eram criar os filhos e escrever. Não seria exagero afirmar que o futuro a assustava um pouco, pois dizia que quando os filhos crescessem e a inspiração efêmera de escrever a abandonasse, dedicar-se-ia a amar, pois amar sempre podia, até a hora da morte:

> Nasci para amar os outros, nasci para escrever e nasci para criar meus filhos. O amar os outros é tão vasto que inclui até perdão para mim mesma, com o que sobra. Amar os outros é a única salvação individual que conheço: ninguém estará perdido se der amor e às vezes receber amor em troca. (BORELLI, apud NUNES, 1996, p. XXII).

[1] A partir deste momento utilizar-se-á a abreviação *PSGH* em referência à obra *A Paixão Segundo G.H.*

A amiga da escritora ressalta que para Clarice escrever era preciso, deixar de fazê-lo seria renegar à própria vida:

> Clarice escrevia simplesmente. Como quem vive. Por isso todas as vezes que foi tentada a deixar de escrever, não conseguiu. Dizia: Não tenho vocação para o suicídio. Nunca escreveu para desabafar ou como catarse. Para isso, dizia ela, tenho os amigos. Quando escreveu A Paixão segundo G.H., estava numa situação muito difícil de sua vida, tanto no plano familiar quanto sentimental. O livro, porém, não reflete nada sobre esse momento de crise. A inspiração era algo muito especial e que nem sempre a visitava. Em certa época passou oito anos sem conseguir produzir uma única linha para, de repente, escrever de um só fôlego A paixão segundo G.H. Quando escrevia não pensava num possível leitor e nem mesmo em si: "é a coisa que importa". Nos últimos anos de vida, seus escritos diminuíam em extensão e ela dizia que tinha aprendido que a coragem é falar menos, embora fosse muito difícil falar pouco. (Ibidem, p. XX-XXIII).

Sentir-se à imagem e à semelhança de Deus, sob o aspecto da criação, não era o bastante para Clarice. Ela desejava mais, era preciso questionar-se a respeito de dogmas religiosos e esquadrinhar a vida e seus propósitos em relação ao ser humano. Para a escritora não importava o encontro com Deus, segundo os moldes propostos pelas religiões do ocidente ou do oriente. O que realmente lhe interessava era como percorrer seu caminho pessoal de encontro ao Deus e não como os outros considerariam válido tal percurso. Esse posicionamento pouco ortodoxo concernente à religião deixará seus rastros em muitas de suas obras, cujos escritos remetem a textos bíblicos e a marcas da tradição judaica. A esse respeito, escreveu Olga Borelli:

> Ela vivia num atualismo místico. Deus era a sua mais íntima possibilidade. Pelo conhecimento que dela tive notei que sua ação na vida sempre correspondia a uma busca. Em suas conversas sempre surgia o questionamento do sentido da vida, Deus, morte, matéria, espírito. Não há possibilidade de se chegar a uma precisa conclusão sobre suas crenças religiosas – a dúvida aflora sempre no limiar de sua conversão – mas, sim, ao seu itinerário espiritual, claro e positivo.; em quase toda as sua obra. As confissões, as contradições, o contínuo recorrer ao tema, fizeram com que algumas pessoas e críticos a considerassem como uma grande mística de nossa época. (Apud NUNES, 1996, p. XXI-XXIII).

Outro aspecto relevante sobre a escritura de Clarice é que ela nunca pretendeu ser laureada por ser escritora. Na realidade, buscava uma humanização dentro da literatura sem ter a preocupação de se enquadrar em alguma escola literária, o que, aliás, parecia repudiar. Esse desconcerto com a crítica justifica-se pelo fato de Clarice valorizar mais a compreensão através dos sentidos humanos, especificamente pelo olhar, rejeitando categorizações ou enquadramentos estéticos por meio da linguagem, considerados por ela, limítrofes. Entre autor e leitor haveria de ocorrer uma permuta de mensagens durante a atualização da leitura do texto, por meio de um silencioso diálogo entre eles, configurado em uma sutil troca de olhares, extrapolando as limitações, por vezes, impostas pela linguagem:

> Sentia-se gratificada quando alguém a entendia, mas não escrevia para ser aplaudida. Dizia não ter nenhum compromisso com o sucesso, não escrevia para agradar ninguém. Explicava não querer transmitir nenhuma mensagem e detestava discutir sua obra com os especialistas. “Eu não entendo o que eles falam, mas lamento esse falso vanguardismo, cheio de modismos, frio, calculista, pouco humano obra do autor quase telepaticamente. A palavra tem o seu terrível limite. Além desse limite é o caos orgânico. Depois do final da palavra começa o grande uivo eterno. Mas para algumas pessoas escolhidas pelo acaso – depois da possibilidade da palavra vem a voz de uma música, a música que diz o que eu simplesmente não posso agüentar.” (Ibidem, p. XXIII).

Há de se examinar atentamente as declarações da ficcionista mencionadas acima. Observa-se que, para Clarice, a escritura literária era compatível à imanência de viver. E, sem dúvidas, quando a escritora afirma que não deseja transmitir mensagem alguma, de certa forma, ela eleva suas escrituras a um estado de transcendência, pois o ato de escrever para ela constituía um eterno aprendizado, uma tentativa de buscar o entendimento, atingir o inatingível. O esquivo da crítica, a discordância com esta, talvez levasse a escritora a manifestar-se de maneira faina em relação ao que se esperava dela. Apressadamente, urge que se desfaçam

quaisquer equívocos que remetam a desconcertos entre Clarice e a linguagem. Não seria lícito e tampouco coerente afirmar isso sobre um instrumento que lhe permitia o exercício de sua vocação. E a respeito de sua relação com as palavras afirmou: “A palavra é o meu domínio sobre o mundo”. Apesar de toda circunscrição que o signo verbal impõe, é patente que dentro da literatura há uma possibilidade de se subverter a língua, utilizá-la de maneira transcendente, dizer além do que foi dito, empregar toda espécie de artifícios para que não resulte em um texto limitado ou cingido. Roland Barthes, semiólogo francês, em sua aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França, afirmou o seguinte sobre a palavra e sua utilização na literatura:

> [...] Mas a nós, que não somos nem cavaleiros de fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura. Entendo por literatura não um corpo ou uma seqüência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. [...] (1989, p. 16-17).

Se Barthes exterioriza sua concepção de palavra e seu emprego na literatura por meio de uma exposição acadêmica, Clarice igualmente externa esta percepção por meio de suas criações literárias. O consenso entre o semiólogo e a escritora alinha-se tão simetricamente, que não seria equivocado afirmar-se que ambos, cada qual a seu modo, extrapolam o conceito de linguagem e assim preservam-se de sua dominação ou de sua limitação. Pelo contrário, burlam-na, torcendo-a e amoldando-a aos seus propósitos, posicionando-se, então, como senhores da linguagem, avassalando-a, por fim.

1.1 A ousada escritura de 1964: Clarice se reinventa

Neste breve perfil de Clarice será realizada, ainda, a abordagem a respeito do momento histórico em que ela escreveu as obras de interesse para este estudo. Portanto, é imperiosa uma breve incursão ao contexto sócio-político em que A Paixão Segundo G.H. foi editado.

Em 1964, Clarice Lispector publica seu romance A Paixão segundo G.H. e concomitantemente o livro A Legião Estrangeira, que reúne contos e crônicas. Notou-se que a escritora, nessa década, passava por momentos não muito fáceis em sua vida pessoal; semelhantemente a ela, o panorama político brasileiro também não era satisfatório, contribuindo, de certa forma,

de qualidade literária. Basta que se mencione seu romance de estréia Perto do coração selvagem para que igualmente seja lembrado o Prêmio Graça Aranha conquistado em 1943.

Todavia, na década de sessenta, a artista entendeu e sentiu a necessidade de mudança no cenário político brasileiro e, destarte, a sua literatura não poderia ficar excluída disso. Há, então, um enriquecimento da literatura clariciana, o que possibilitou a escritura das obras pertencentes a esse período com uma proposta ainda mais admirável e menos convencional, em termos de cânones narrativos e de conteúdos. Clarice se (re) inventava dentro do panorama literário nacional, não permitindo que as amarras de um período político conturbado, restringissem também a sua produção literária. Com desenvoltura a escritora se emoldurou no cenário artístico, tangenciando discreta e satisfatoriamente a temática daquele momento. Nádia Battela Gotlib escreveu:

> Na história de Clarice Lispector, o ano de 1964 anuncia a publicação de seu romance A Paixão segundo G.H. que, embora traga qualidades já patentes em outras obras suas anteriores, por outro lado intensifica algumas delas, condensando-as num rígido sistema imagístico. De certa forma, é o que também acontece nos contos e crônicas reunidas sob o título de A Legião Estrangeira, livro publicado também em 1964. Pode-se afirmar que os textos de Clarice Lispector refletem, de modo mais ou menos direto, estas questões que fizeram a nossa história dos anos 60. Afinal, o tema da repressão está implícito ao dos limites das condições de vida, sobretudo da mulher, que a escritora aborda. “É liberdade ou estou sendo mandada?”, pergunta a personagem de seu conto ”O Ovo e a Galinha”, nestes anos 60, em A Legião Estrangeira. Sua literatura traz, ainda marcas de uma passagem consciente pelos problemas de seu país, na medida em que se mostra sempre alerta à condição humana da sua gente, desde os textos dos anos 40 aos últimos, dos anos 70. Suas personagens pertencem, na grande maioria, à classe média burguesa representada na força das relações familiares. E na tentativa de escape destes laços institucionalizados cerceadores da livre manifestação de uma identidade mais íntima e mais autêntica, sob os impulsos da paixão, entendida, aqui, não mais como um martírio – o nosso martírio político a partir da revolução de 1964 - mas como uma conjunção paradoxal, de dor e prazer.[...]. (Apud NUNES, 1996, p. 164).

Essa adequação da escrita de Clarice ao contexto político-sócio-cultural de 1964, segundo Gotlib, foi realizada pela escritora de maneira consciente, concebendo o ato de escrever como um exercício de liberdade e, portanto, criando a sua edificação pessoal em relação ao instituído. Esse exercício, a literatura, identicamente à criadora, subverteu o arquétipo de seu sistema de representação, propondo, desta maneira, uma nova linguagem literária.

1.2 O olhar e a paixão segundo a crítica

> homens. [...] A literatura deve ter objetivos profundos e universalistas: deve fazer refletir e questionar sobre um sentido para a vida e, principalmente, deve interrogar sobre o destino do homem na vida. (BORELLI, 1981, p. 69).

Em A Paixão Segundo G.H., observa-se nitidamente, assim como o relatou Gotlib, que o instituído, o estabelecido e o fundado, de acordo com os interesses de uma classe dominante, serão demovidos, arrancados da personagem-protagonista que tece o fio narrativo de uma maneira mais inovadora e liberta para os padrões das criações literárias da época.

Após o amparo da recepção crítica de Lispector, a qual permite uma localização histórica em relação à escritora, a seu contexto e ao momento de produção de PSGH, prepara-se a via de acesso para a incursão à análise crítica dessa obra. Como ponto de partida, verifique-se primeiramente a aparente simplicidade de seu enredo: uma escultora resolve arrumar o quarto da ex-empregada, localizado nos fundos das dependências da cobertura em que vive, quando se depara com algo inesperado, a arrumação do ambiente pela empregada. Atônita, quase que ofendida pela ousadia de uma empregada (aqui poderia evidenciar-se a questão do embate sócio-econômico das duas, mas não é o caso),

Transgredindo a tendência dos textos claricianos, PSGH é narrado em primeira pessoa por uma personagem identificada apenas pelas iniciais. O inusitado, portanto, não está somente atrelado aos acontecimentos da narrativa, mas também a sua proposta estrutural. O leitor, itinerante indispensável da jornada que está por vir, será advertido a respeito do que o espera na obra:

> Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação do que quer que seja se faz gradualmente e penosamente, atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria (LISPECTOR, 1998a, p. 05).

O título da obra suscita o questionamento: por que paixão? Sem dúvida, o diálogo com o texto bíblico é evidente, mas essa não é a proposta deste trabalho. Considere-se, por conseguinte, a palavra paixão com o embasamento de Olga de Sá:

> Passio, paixão, sofrimento. Não temos mais protagonista. Somente um G.H., um quarto como espaço e uma barata como ponto de partida para uma longa introspecção, como método empírico de indagação metafísica. O livro não tem diálogos e um interlocutor imaginário apenas sustenta a possibilidade da narrativa. (1979, p. 257).

Talvez a decorrente indagação comece a ter uma possível resposta por essa apresentação etimológica feita por Olga de Sá. Na obra, paixão será compreendida como o caminho doloroso e tortuoso para que a protagonista obtenha respostas para as lacunas que sua existência gerou, ou ainda, a busca de sua essência, de si mesma através do outro, paradoxalme

> A Paixão começa e termina com seis travessões; entre eles a narrativa, cujas primeiras palavras indicam busca:
>
> - - - - - - estou procurando, estou procurando; e as últimas significam adoração diante da vida que lhe é dada, sem que tenha podido compreendê-la:
>
> E então adoro - - - - - - (LISPECTOR, 1998a, p. 217).

Para Olga de Sá a paixão de G.H. “é o sofrimento para alcançar a despersonalização da mudez”. A paixão segundo G.H. é o sofrimento de narrar essa experiência vital. Se a protagonista faz da barata o seu foco de meditação é porque, querendo atingir a matéria-prima da vida, escolhe um inseto que existe na terra, há milhões de anos. Depois de ter construído uma personalidade de artista amadora, G.H., percebe que a missão secreta de sua vida é, humildemente, assumir a própria mudez: “É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem”. (SÁ, 1979, p. 257-258).

Conforme análise de Olga de Sá pode-se constatar então que, para a narradora, a linguagem é o instrumento pelo qual ela pode obter as coisas através de sua nomeação. Entretanto, ressalta-se o fato de que a linguagem é uma mera representação simbólica do mundo natural e, por mais eficiente que esta possa parecer, ela não é a realidade desse mundo. Pode aproximar-se muito dela, mas não é o fato em si. E é contra esse estado em que se deixou permanecer (ou em que foi seduzida a ficar?) que G.H. luta, procurando a sua própria despersonalização, a começar pelas inicias de seu nome.

O silêncio domina a linguagem, na medida em que ele se sobrepõe a ela, minando-a, subjugando-a e preenchendo seu lugar; quando algo não é passível de

designação, surge o intraduzível, o indizível e, assim, o silêncio suplanta a linguagem. Cita-se:

> Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (SÁ, 1979, p. 259).

A linguagem domina o ser quando o força à seleção de determinadas palavras em certas situações. Constrange no momento da escrita, pois perpetua as dificuldades ortográficas, embaraça, quando escapa de um individuo em certos momentos e, freqüentemente o silencia, quando apreende que seu emprego pode ser desastroso. Todavia, é nesse mesmo silêncio em que se encontra a fraqueza ou a imperfeição da linguagem. O que não é necessariamente um fator negativo, pois há comunicação com o mundo, lêem-se as suas entrelinhas com outros instrumentos de cognição: o que era aparentemente superficial, portanto, tornam-se, para o homem, momentos de epifania, de revelações muito peculiares.

A falta que acomete a linguagem permite o vislumbre, especialmente nos textos de Clarice, de significados intraduzíveis pelas palavras, mas que congregam experiências das personagens sentidas e impregnadas de conhecimentos de mundo e de si. O instrumento é o olhar: o olhar das personagens que perscrutam sua realidade aparentemente vazia de sentido, mas que num átimo se revela intensamente. Assim como a personagem machadiana, “com olhar cigano oblíquo, dissimulado”, o olhar das personagens claricianas quer tragar o mundo conferindo-lhe vida, significado.

Conforme sinaliza Regina Pontieri em Uma Poética do Olhar*,* a crítica percebia uma mudança de tônica nos trabalhos de Clarice: até aquele momento os olhares convergiam para uma similitude literária entre a escritora e os principais romancistas do fluxo de consciência. Com a publicação de G.H., o olhar da crítica, agora, enxerga as abordagens metafísicas da escritora, que proporcionaram séries de ensaios e análises que confrontam a obra literária com as obras filosóficas, por exemplo.

O sentir através do olhar é um determinante presencial nas obras de Lispector. Prender-se-á os olhos à composição das personagens claricianas e como a escritora as impulsiona a resgatar seus valores, a compreender seu mundo através das sensações. O sensorial será experimentado por suas personagens em um grau intenso e pulsante com respaldo do olhar, do qual a funcionalidade será exigida de forma extrema, suplantando o conceito superficial que se tem da faculdade de ver. Como ponto inicial para estas reflexões, apoiar-se-á nas análises feitas por Pontieri:

> [...] diz G.H: “O mundo se me olha. Tudo olha para tudo.[...] A barata com a matéria branca me olhava.[...]”. Ora, a um dado momento do enfrentamento com os olhos da barata, os de G.H., vêem ovários: “Os dois eram vivos como dois ovários. Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar”. Também o olhar desvelador de G.H.., ao ampliar prodigiosamente as possibilidades de sentido do que vê, atua como ovário, lugar privilegiado da proliferação incessante. Além disso, pela analogia olhos-ovos/ovários sugere-se a destruição não somente da oposição entre sujeito e objeto, mas também daquela entre a parte nobre do corpo – os olhos como metáfora do espírito – e sua parte pobre, sede da reprodução sexuada. A paródia do texto bíblico, a comunhão sacrílega com a carne da barata, aparece então como modo de fusão entre o baixo e o elevado, entre o profano e o sagrado. (1999, p. 211).

Note-se a partir das observações de Pontieri que o texto clariciano após-1964, faz abordagens mais densas sobre o posicionamento do sujeito a respeito de sua realidade. Clarice faz aflorar sentidos que são imperceptíveis a olho nu. Abusa

do signo, lançando-o à situações atípicas, para que este se amolde ao novo contexto oferecido e, assim, oferecendo ao leitor novas perspectivas de compreensão. Verifique-se ainda em Pontieri que, o paradoxo, a tentativa de sintetizar conteúdos aparentemente opostos e absurdos, será vastamente utilizado pela escritora.

Clarice explora densamente a função do olhar que, como uma máquina fotográfica, revela, desnuda, desvenda as coisas do mundo aparentemente simples, encobertas pela institucionalização da sociedade. E, novamente, discorre-se a respeito da linguagem, pois se o olhar captura o que está interdito, mascarado, não-aparente, a palavra pode ser descartada: “[...] Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora”. (LISPECTOR, 1964, p. 143).

Há uma funcionalidade do olhar em Lispector que possibilita uma incursão mais intensa na relação linguagem/indizível/deus. Verifique-se então: A linguagem em G.H. não lhe basta, não é suficiente para descrever o que lhe aconteceu. Mais do que isso, sua existência, antes de seu intercurso no quarto da empregada, era um engodo, uma anulação, isto é, G.H. existia por não ser o que era realmente, mas sim pelo que lhe fora constituído. Por conseguinte, orientando-se pela análise em A Paixão Segundo G.H. realizada por Regina Pontieri, apreende-se que a narradora-protagonista busca sua identidade original através da negação. Mas não só isso. Processa-se na narrativa a procura da real essência do mundo, busca do deus (ou seria equivocado afirmar-se um deus?).

A partir dessa empreitada, G.H. cometerá uma série de transgressões no plano religioso. Visto que, segundo o conceito apofático da teologia, definir é limitar**,** conforme apontado no início da recepção crítica. Deus é indefinível, não se encontra nas palavras o léxico suficiente que o traduza. Segundo a perspectiva da apofase, a teologia é a negação de toda definição humana. Deus como um ser ilimitado não encontrará nome que o designe perfeitamente. A linguagem peca por não ser satisfatória nessa instância. O silêncio desbravador do olhar entra em movimento, “descamando” o que não é dito, a comunicação paradoxal processa-se pela necessidade do encontro com os primórdios, com a criação. Se a linguagem peca é porque G.H. é profana, ela conspurca os dogmas religiosos ao manducar a barata e, nesse ato, de alguma maneira, busca a si mesma e alcança o máximo que lhe é permitido da divinização. Pois se para o cristianismo o homem é um ser

de sua indiferença a uma classe social da qual um dia fez parte. Ao mesmo tempo em que sente a divinização, G.H. procura com este ato a imortalidade, a obstinação da barata em viver sob quaisquer condições.

1.3 Um búfalo olha Clarice

Concluídas as considerações iniciais a respeito de PSGH, promover-se-á a incursão na outra parte deste estudo, o conto “O Búfalo”, a fim de se estabelecer um cotejo entre as duas produções artísticas. Em maio de 1956, Clarice participa Fernando Sabino sobre a conclusão de seu romance (com título provisório: A veia no pulso) A maçã no escuro, entretanto afirma estar mais envolvida com o conto: “O Búfalo”, história que afirmava ter sido originada de uma experiência sentida pela escritora: “Era mais uma necessidade de ódio”. (In: SALLES, 2004 , p.23).

Em meio à escritura de romances e contos, Clarice encontra sérias dificuldades para a publicação de suas obras. Em março de 1959, quando a revista Senhor é lançada (editora Delta) consegue a publicação do conto “A menor mulher do mundo” e em seguida os outros contos: “O crime do professor de matemática”, “Feliz aniversário”, e por último “Uma galinha”. Paralelamente, o amigo Fernando Sabino procurava lançar o romance A maçã no escuro pela editora Civilização Brasileira, o que de fato ocorreria apenas no ano seguinte.

A revista Senhor continuaria a publicar seus contos nos anos de 1960. Seriam editados os contos: “A imitação da rosa” em março e no mês seguinte, “O

Búfalo”. Em julho, consegue que seus contos sejam publicados pela editora Francisco Alves, no Rio de Janeiro, com o título Laços de família. O volume reuniria treze histórias constituídas por seis textos de Alguns contos, cinco publicados na Senhor, além de “Devaneio e embriaguez duma rapariga” e “Preciosidade”. Com a publicação destes contos, Clarice retornaria ao circuito literário de onde estivera afastada por dificuldades em encontrar editores para seus textos.

Para os críticos, como Sérgio Milliet (quando da publicação de Alguns contos) e Massaud Moisés (em “Clarice Lispector contista”, Correio da manhã, 12.08.61) a escritora enquadrava-se mais como romancista do que contista. Contudo, Eduardo Portella escreve o artigo “A forma expressional de Clarice Lispector”, publicado no Jornal do Commercio em 25 de setembro, destacando-a como uma das grandes ficcionistas de seu tempo. Em 1970, Massaud Moisés escreve os artigos “Clarice Lispector: ficção e cosmovisão”. Partindo das teorias a respeito de gêneros literários, como o conto, o romance e a crônica, o articulista adota um posicionamento mais ditoso em relação às narrativas curtas de Clarice Lispector, afirmando que seus textos categorizam-se perfeitamente aos ditames do gênero conto.

Reconhecendo Clarice tão romancista quanto contista de qualidade, Massaud Moisés verifica que as ações nos contos processam-se internamente, e sem mencionar o termo epifania, o crítico, aliando-se às apreciações de Benedito Nunes (1969) e Luís Costa (1966), remete em seu artigo ao “instante existencial” pelas quais as personagens claricianas têm suas vidas alteradas por meio de revelações que se consubstanciam internamente e perduram apenas alguns

instantes.

Massaud Moisés, como ilustra Olga de Sá em A Escritura de Clarice Lispector, realiza uma análise da cosmovisão atada à Fenomenologia e ao Existencialismo. De forma sucinta, este exame que abrange os contos de Laços de Família e de A Legião Estrangeira aponta alguns aspectos pertinentes a este estudo. Conforme Massaud Moisés, as personagens destes contos possuem pouca profundidade de vida interior, e o mesmo ocorre com sua imaginação, conseguindo cogitar apenas sobre o que sentem, ou seja, seu diálogo interior consiste na ancoragem mental de sugestões sensoriais. A cegueira mental lhes fornece amparo para sua existência.

Um conspecto interessante que Massaud percebe nestas personagens é o de que elas representam paradigmas, talhadas no anonimato, representantes de diversos eus, desarmados, os quais vivenciam situações calamitosas, indo além de sua condição de representação ficcional. Desta maneira, sua retórica não satisfaz as condições de um diálogo, pois este é semelhante a um monólogo interior, ou a um diálogo do eu para si próprio, sugerindo o endereçamento a um outro, que participará do drama existencial dos protagonistas. A linguagem é o que subsidia o “ir-sendo” das personagens, sua possível realização existencial, que em junção à conscientização do fluxo ininterrupto do tempo, despertam no ser-personagem a convicção de seu caminho para a morte e o nada existencial.

O conto “O Búfalo” encontra-se na obra Laços de Família, a qual abrange a reunião de diversos textos que tematizam o cotidiano simples e da mesma forma as

personagens que neles aparecem. Através de uma situação corriqueira surgem grandes acontecimentos na vida das personagens que transformam um evento banal em um complexo processo de auto-entendimento e compreensão de mundo até então latentes em suas vidas. Desde uma pacata dona de casa, até um seriíssimo professor de matemática, todos se vêem envolvidos em experiências inusitadas, as quais não seriam percebidas não fossem a linguagem e o olhar de Lispector.

São os momentos de epifania tão comuns nos textos claricianos que revelam um mundo psicológico incrustado num outro mundo, visto pela maioria das pessoas, de maneira rasa, superficial. E é dessa forma que Clarice conduz o público em “O Búfalo”, o último conto do livro. Narrado em terceira pessoa e amparado pelo fluxo de consciência da protagonista a mulher de casaco marrom, o leitor é transportado ao zoológico, onde a mulher, que nunca soubera o que fora o ódio, busca-o pelo mundo dos animais. Entretanto, sua caça parece infrutífera, uma vez que o tempo da história é situado na primavera, momento em que até os animais amam: “Mas era primavera. Até o leão lambeu a testa glabra da leoa”. (LISPECTOR, 1998b, p.126).

Aos poucos pela consciência da personagem que percorre o Zoológico em busca do ódio, o leitor aproxima-se do estado emocional de uma mulher que procura no olhar dos animais um sentimento que não consegue experimentar: o ódio pelo amante que a abandonou. Ao percorrer o Zôo, a personagem se depara com animais que não se identificam com o que ela veio buscar. Na verdade, cada animal é relacionado a características (psicológicas ou físicas) que reportam aos seres humanos, como podemos notar em:

> Mas a girafa era uma virgem de tranças recém-cortadas. Com tola inocência do que é grande e leve sem culpa. [...] De repente a mulher desviou o rosto: é que os olhos do macaco tinham um véu branco gelatinoso cobrindo a pupila, nos olhos a doçura da doença, era um macaco velho [...]. (LISPECTOR, 1998b, p. 126-127).

Nenhum daqueles animais que a mulher de casaco marrom vira poderia ajudá-la a concretizar a sua busca pelo ódio, pois transmitiam estados e sentimentos humanizados demais para quem viera àquele lugar à procura de violência, morte. E o olhar, o olhar é o determinante, o sinal de que essa busca fora bem-sucedida ou não. Em todo o percurso pelo Zôo a personagem, com a ajuda do narrador, retrata momentos anteriores à instância narrativa, um suposto casamento, que lhe fora prometido e não realizado, uma mulher seduzida e abandonada às portas da igreja, o amor vindo apenas de uma das partes. O trecho que descreve o término do passeio em uma montanha-russa do parque do Zôo explicita o que se está descrevendo:

> Pálida, jogada fora de uma Igreja, olhou a terra imóvel de onde partira e aonde de novo fora entregue. Ajeitou as saias com recato. Não olhava para ninguém. .Contrita como no dia em que no meio de todo o mundo o que tinha na bolsa caíra no chão e tudo o que tivera valor enquanto secreto na bolsa, ao ser exposto na poeira da rua (...) Embora ninguém prestasse atenção, alisou de novo a saia, fazia o possível para que não percebessem que estava fraca e difamada, protegia com altivez os ossos quebrados. (Ibidem, p. 130).

Clarice evidencia que as palavras não são suficientes para a personagem de casaco marrom; para esta, dizer simplesmente “Eu te odeio”, não basta, pois existe nela há a necessidade de experimentar o ódio, vivenciá-lo e esse encalço far-se-á por meio do olhar. É preciso, contudo, que seja o olhar de um ser em paridade com a protagonista. Algo que, equiparável a ela, esteja só e com toda uma energia concentrada, pronta para ser liberada.

É com o olhar de solidão e ódio do búfalo que a mulher experimenta, não com palavras, o que é ódio, mas com o corpo todo. Com toda a sua existência e presença, com sua alma e com o olhar vermelho de ódio do búfalo, a mulher se identifica com o “macho” solitário, enjaulado (como a protagonista também está) e se tocam e trocam fluidos contidos há tempos para que finalmente uma existência possa ser na amplitude da palavra.

Os bichos têm papel privilegiado nos textos de Clarice, pois são desprovidos de linguagem verbal, o que lhes assegura uma existência tranqüila, visto que não sabem, não têm consciência de sua realidade. Ao revés, estão as personagens humanas que vivem sobressaltadas por saberem que em seu existir subjazem as relatividades do ser e a desconfiança de uma existência vazia, conforme se abrangerá em análise posterior.

projeto prévio para o homem e que a sua verdade dependerá exclusivamente de seus posicionamentos e de suas tomadas de decisões. Esta sua liberdade, ilimitada para agir, ser, constituir-se-á em uma verdade construída por si, uma verdade subjetiva. E é este o fundamento do Existencialismo, continuamente amparado pela afirmação: “no homem, a existência precede a essência”. (Sartre). A verdade, desta forma, não é localizada no raciocínio lógico, mas sim nas paixões, as quais se manifestam nas escolhas diárias do ser humano.

Heidegger aprofunda os pensamentos anteriores a respeito da existência humana por meio da investigação do ser e de sua existência, daí o termo Existencialismo. Para ele, a angústia do ser resulta da falta de um “projeto existencial” anterior à sua existência, a qual, segundo esse filosofo, é temporalizada, ou seja, o ser do homem relaciona-se com o tempo. Do passado tira as suas experiências de vida para que ajuste seu projeto de vida atual. O presente é o seu laboratório particular, onde se atualizam e revigoram seus projetos existenciais. O futuro é o norte, o rumo para que se dê vazão às ilusões e sonhos humanos e para que o presente tenha um propósito.

Segundo a abordagem heideggeriana a respeito do Existencialismo, a vivência essencial do homem é, conforme apontado anteriormente, temporal, permitindo-lhe uma existência inteligível e compreensível, a partir de sua interação com três fenômenos, os existenciais, que caracterizam os objetos de mundo como pertencentes ao passado, ao presente e ao futuro. O homem se relaciona com o passado através do seu julgamento, implicando ainda uma relação de afetividade. O discurso será o instrumento com o qual o homem se relacionará com o presente e,

por conseguinte, obtém-se a sua atualização. E, por fim, a inteligência é o fenômeno que possibilita ao homem o entendimento a respeito de seu futuro e, conseqüentemente, de sua finitude, acarretando, assim, a angústia perante a morte. A angústia desempenhará duas importantes funções para a existência humana: é através dela que o homem se desprenderá de todos os seus acessórios agregados em sua existência, desvencilhando-se de uma vida superficial, tentando resolver seus conflitos, caminhando livremente e estando preparado para o encontro consigo mesmo. E a outra função da angústia é este encontro íntimo e particular, outro papel relevante que desempenha na existência humana, pois é ela a propulsora para que o homem tenha a liberdade de escolher e governar a si mesmo.

Heidegger funda a sua doutrina, portanto, problematizando a questão do Ser. Para isto, faz a distinção entre o ser e o ente. Para Heidegger, a pergunta a respeito da existência humana não corresponde a “O que é o ser?”, mas sim a “Qual é o sentido do ser?”. Indubitavelmente, para o filósofo alemão, o homem será a ignição que promoverá a discussão e a investigação a respeito do sentido da existência humana, pois este, entre todos os entes, reúne em si mesmo as argüições e as respostas para a problemática de existir. Desse modo, Heidegger nomeia a existência humana e o seu modo de ser com o termo Dasein cuja significação é ser-aí, estar-aí.

Partindo-se desta sucinta explanação a respeito da corrente existencialista, especificamente a de Heidegger, bem como a de alguns termos teóricos , adentra-se à abordagem existencialista da obra PSGH, estabelecendo-se, desta maneira, uma conexão entre filosofia e texto literário. Para isso, retoma-se a análise da obra,

embasada em alguns recortes do texto.

Em PSGH, a condição de primazia do ser repele o eu, afugenta os predicativos, transcendendo em abrangência, atemporalidade, em um abarcamento infinito de uma existência despida de atributos, o que se revela grandioso e novo demais para G.H.**,** pois viver e ao mesmo tempo construir o inédito, o pessoal, assombra e afasta a personagem do que ela até o momento concebia como real. Observe-se:

> Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo - quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorganização. Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? E no entanto não há outro caminho. Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra – como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização? (LISPECTOR, 1998a, p. 13).

Nesse instante de sua trajetória, G.H. desperta seu Dasein (ser-aí), ente inquiridor e contestador do existencialismo de Martim Heidegger, deixando seu ser-aí aturdido com os acontecimentos das últimas vinte e quatro horas. Em resposta a G.H., o ente a conduz à reconsideração de sua existência.

O Dasein heideggeriano é o ente que nós mesmos somos e que nos pergunta o sentido de ser, estabelecendo uma via de mão dupla para o acesso a uma possível resposta, uma vez que as fontes argüitiva e responsiva são as mesmas. Segundo Heidegger, para o Dasein, é essencialmente relevante ser num mundo, compreendê-lo, e ainda igualmente necessária é a compreensão do ser pertencente a outros entes intramundanos aos quais o Dasein tem acesso. Para o Dasein, ser-no-mundo é a sua prioridade, a sua transcendência pela qual a existência humana transpassa o seu momento atual e atinge o mundo objetivo.

O ato de ser-se é assustador para G.H. que não concebe o viver o que for sendo, pois a reconstrução de uma existência diária sem referências ou molduras sociais a assusta. O questionamento a respeito de sua verdade, da real veracidade de sua vida, a aterroriza.

O Dasein de G.H. foi surpreendido naquela manhã pela ruptura das suas atividades cotidianas. O quarto da empregada bem arrumado, organizado, desestrutura a visão de mundo de seu Dasein, pois, de acordo com Heidegger, os seres se relacionam com o que os cercam por meio de ações, manipulações, ao ato de produzir e fabricar. E este prazer, inerente ao ser humano, foi tirado das mãos de G.H. pela empregada: “Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico”. (LISPECTOR, 1998a, p. 37). O quarto limpo, arrumado, branco configurou-se em um barril de pólvora, um estopim para que a experiência peculiar da personagem tivesse início.

Com o intuito de se relacionar a abordagem existencialista à obra literária em questão, é imprescindível que se discorra a respeito de outros conceitos filosóficos. Iniciar-se-á com o conceito da palavra razão. Segundo a afirmação de Pascal: “O coração tem razões que a razão desconhece”, apreende-se que a palavra razão possui mais de uma acepção neste segmento. E o que é relevante destacar é a inferência que o enunciado possibilita: as consciências intelectual e moral diferem das paixões e dos sentimentos. A vida emocional de um ser contém suas paixões e emoções, enquanto que os julgamentos intelectual e moral fundamentam-se na razão.

Apesar da obviedade desta distinção, ela é útil nesta abordagem, já que este signo espelha outros entendimentos. Contudo, em Filosofia, o conceito de razão liga-se à origem do vocábulo e é a partir de sua etimologia que se subsidiará esse estudo.

Na sociedade ocidental, a palavra razão tem seu étimo em duas fontes: no latim, ratio e no grego lógos. Lógos deriva do verbo legein, contar, reunir, juntar, calcular. Ratio, por sua vez, vem do verbo reor, que significa contar, reunir, medir, juntar, separar, calcular. Conforme se observa, ambos os verbos transmitem idéias de organização, ordenação, isto é, pensar de maneira ordenada. A palavra razão, por sua origem, é a faculdade intelectual que possibilita aos seres humanos uma maneira razoável de se organizar a realidade. E ainda é “a confiança de que podemos ordenar e organizar as coisas, porque são organizáveis, ordenáveis, compreensíveis nelas mesmas e por elas mesmas [...]” (CHAUÍ, 2005, p. 62).

A etimologia da palavra razão desencadeou dentro da Filosofia um conceito para esta capacidade intelectual que se opusesse as outras faculdades mentais. Por esse motivo, a razão sempre será oposta ao conhecimento ilusório, às emoções, aos sentimentos, às paixões, à crença religiosa e ao êxtase místico dos santos, dos profetas. Em um apanhado geral, podem-se explicar estas oposições, uma vez que a razão não aceita o conhecimento proveniente da simples aparência das coisas, já que a ilusão pode ocasionar diversas opiniões e, portanto, não ser eqüitativa em sociedades diversas entre si. Com relação às paixões, a oposição ocorre pelo fato de que tais sentimentos são caóticos e desordenados, ao passo que a razão ordena e organiza os acontecimentos.

O ente G.H. começa a repensar seu posicionamento em um sistema pronto, modelado de acordo com os padrões de uma coletividade. Seduziu-se, acatou os moldes e em dado momento de sua existência, é conduzida a repensar sobre sua personalidade, seu ente, pois é humano, subjetivo, o Dasein questionar-se e interpretar-se, ou ele não existiria.

A compreensão do ser de fato, ou pelo menos a tentativa de, foi deveras prazerosa para G.H., paradoxalmente. Relatar a sua experiência com a barata é o processo que ela utiliza para tentar se compreender: a sua razão, confusa, que se consubstancia em um discurso impregnado de oxímoros e paradoxos é a emersão da Fênix, tão necessária ao humano que, para viver, precisa antes morrer e, neste caminho, vasculha e enreda a respeito de sua própria vida. Ou melhor, o logos (razão) é a clareira que possibilita ao ser a projeção de sua alétheia, a sua primordial verdade. E é a partir desta abertura proporcionada pelo logos de G.H., que a sua verdade, que ela mesma encobriu, emergirá a cada vez que for solicitada e sempre, moldada por seus interesses individuais.

G.H. tem medo de errar em seus julgamentos sobre a realidade em que vive. Aliás, não tem certeza de suas verdades, pois ao se relacionar com o humano, cria a sua estabilidade através de uma terceira perna “que em mim renasce fácil como capim” (p.14), uma duvidosa, porém presente verdade. Esta “terceira perna” considerar-se-á o encobrimento, o velamento da verdade de fato do Dasein de G.H. ao qual ela recorre para compreender a sua realidade e em que se sustenta por medo de andar com suas duas pernas, ou melhor, por suas próprias pernas. A verdade subjetiva sem interferências ou pré-determinações dos outros assusta a

narradora-personagem, rejeitando inclusive o pensamento que a põe em xeque consigo mesma, forçando-a à introspecção, ao autoconhecimento, à sua iniciação.

A ilusão de G.H. em se sentir centrada com sua “terceira perna” que a fixava, prendendo-a em sua organização forjada em uma montagem humana aparentemente estável, é ruída, pois através da linguagem, a qual manifesta a sua racionalidade, é que a verdade ou a não-verdade é requerida a partir dos fenômenos do mundo externo.

Mas a razão de G.H. irrompe sempre com acréscimos ou adereços, já que a sua paixão, singular e inadiável, enfrenta-a, assustando-a. Sua constituição racional, subsidiada por uma verdade dialógica, oferece-lhe confiança para ordenar as coisas nelas mesmas e por elas mesmas, construindo-se verdades de e para outros. G.H. precisa conhecer o mundo, ser o mundo, visto que é cônscia de sua suscetibilidade à paixão: “inaugurar em mim o pensamento? e talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo da paixão.” (p.15). G.H. teme ser, e fazer suas escolhas passionais e pessoais implica em se desvencilhar de toda sua edificação, a qual seu discurso recupera amiúde.

Inevitável o percurso da paixão de G.H., pois será esta que erguerá uma verdade particular, voltada aos interesses individuais do Dasein que a motiva a argüir. Inicia-se a batalha entre a razão que perscruta e a paixão, dolorosa, que amedronta o indivíduo, mas que também o estimula a refletir sobre si. Nada poderá ser dito de G.H., pois a restauração de sua existência desperta por si mesma poderá atualizá-la, delineando-a para que sejam erguidas verdades, pessoais e

intransferíveis, não mais compartilhadas entre vários outros seres. Pois, de acordo com os existencialistas, reitera-se que a existência humana precede a sua essência.

Outra questão relevante para que se compreenda o sobressalto de G.H. em relação a ser de fato, é o entendimento a respeito da fenomenologia. Para isso, recorre-se a Marilena Chauí e seus estudos desenvolvidos ao longo de sua obra Convite à Filosofia. Inicia-se esta incursão apoiando-se nas teorias do filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938) o qual desenvolve sua teoria fenomenológica conservando o estudo de outros dois alemães: Immanuel Kant (1724-1804) e Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Kant afirma que não se conhece a realidade em si, mas através de uma estrutura organizada pela razão. Hegel afirma que a fenomenologia é o relato de experiências da consciência na história. Husserl enlaça os conceitos dos dois estudiosos afirmando que a fenomenologia é a descrição das experiências da consciência que representam o conhecimento. Husserl afirma que a descrição fenomenológica exige uma atitude a qual designa com a palavra grega epochê (significando “suspender o juízo sobre alguma coisa de que não se tem certeza”.) De acordo com Husserl, a epochê fenomenológica consiste em colocar entre parênteses nossa crença na existência da realidade exterior e descrever as atividades da consciência ou da razão como um poder a priori de constituição da própria realidade.

O que se apreende com o que foi descrito acima é que o mundo ou realidade da maneira como são concebidos pelo homem não correspondem às pessoas, aos animais, enfim, às coisas que existem. O fato é que tais elementos são transformados em objetos de conhecimento pelas idéias. Na verdade, o mundo ou a

realidade é a gama de significações ou de sentidos provenientes da consciência ou da razão, “doadora de sentido”, que configura a realidade a partir das significações que a estrutura da consciência representou.

Em contrapartida, Heidegger não considera essa intencionalidade de compreensão de mundo como uma propriedade da consciência, mas sim do Dasein, pois, para este, existir é interpretar-se e, por conseguinte, questionar-se. Deste modo, a relação que se constrói entre a consciência e os objetos do mundo é movida pela necessidade de compreensão imanente do ser.

É indispensável ainda, para a compreensão do percurso existencialista da narradora-personagem, que se aborde a concepção filosófica a respeito da verdade. Orientando-se por Heidegger que, por seu turno, recorreu ao pensamento aristotélico, conceituar-se-á verdade sob a visão grega do termo. Alétheia, em grego corresponde a “o não-esquecido” e, portanto, amplia seu sentido para o “não-escondido”, “o não-dissimulado” e, por fim, para o sentido de verdade. Baseando-se no étimo da palavra grega, para aquela cultura então, a verdade corresponde ao que está manifesto, ao que é presencial nas coisas e, deste modo, revela-se para os olhos e para o espírito. Em suma, sob o olhar dos gregos, a verdade é o ser (o que realmente é) e o falso é o parecer (o que aparenta ser e não é).

Para Heidegger, a descrição fenomenológica alicerça-se na intuição da trilogia logos, phainomenon e alétheia, sendo o logos a essência que possibilita o acesso àquilo de que se fala, tornando-se objeto do discurso. O phainomenon corresponde àquilo que se mostra ser e a alétheia, aquilo que realmente é.

Retomando-se o momento da narração de G.H. em que ela declara estar com medo, pois estava vendo e ver, naquele instante, para aquele ente, corresponderia a uma desorganização pessoal, uma desarrumação de sua “vida arrumada”, uma desilusão, reitera-se a abordagem existencialista na obra em análise, visto que a urgência de uma identificação, para G.H., manifesta-se com a repetição de estar com medo. Medo do que é novo, de viver apenas o que entende ou de ter a ilusão disso. Na relação viver-ser “ir vivendo o que for sendo” (p.13), G.H. desespera-se com uma situação inusitada para ela, pois antes vivia o que era mensurável pela razão, que ordena, calcula, organiza os fatos, contudo esta racionalidade é questionável, uma vez que a verdade muitas vezes também o é.

A possibilidade do livre-arbítrio em adquirir uma “nova forma humana” torna-a angustiada, pois difere muito daquilo que supunha ser real e ver-se como um ser apenas com suas limitações, suscita mais temores e assombros em G.H. A compreensão deste fato, de que o ser, na realidade, numa concepção existencialista, é um ser para a morte também a acovarda. A escultora se perpetua dando formas, pois “a forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa” (p.14). Analise-se a passagem:

> [...] ---- a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes --- então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada.(LISPECTOR, 1998a, p. 14).

A vida humanizada, formalizada, formatada e a angústia que isso causa a G.H. são notórias. A vida humana demais, a tentativa da fuga da consciência da finitude, da solidão mundana. A carne fragmentada, estendida pela existência em uma tentativa de o indivíduo tornar-se infinito, matando-se dia após dia, a cada vez,

a fome de viver infinitamente e sempre e nunca estar-se saciado, o olhar que se despedaça e se perde em sua fraca acuidade e em sua limitada abrangência, um domínio jamais conquistado, tudo isso, conduz G.H. ao retorno cíclico da mediocridade das rotinas diárias, as quais subtraem e tornam o ser humano multifacetado diariamente, impedindo-o de ver a si mesmo, afastando-o do ver, de verdade.

Aplicando-se os estudos de Heidegger à análise inicial da obra A Paixão Segundo G.H., percebe-se que a vida da protagonista possui características que tornam a sua existência sem originalidade, ou seja, como bem explorado anteriormente, sua existência é composta por sedimentos que se estratificam através de outros. G.H., como qualquer outro ser, é lançada ao mundo, sem saber o motivo e quando é despertada para a consciência da vida, estando-aí, (Dasein) é surpreendida por não ter opinado diretamente sobre isso. G.H. identifica-se com a arte, especialmente a escultura, que lhe possibilita dar formas às massas disformes: é seu projeto de vida, isto é, para ser é preciso realizar, portanto, existir é realizar projetos. Outro aspecto de Heidegger a respeito da vida humana que se identifica na vida de G.H., e que é o mais evidente, corresponde ao fato de que o ser humano sofre, no decorrer da realização de seus projetos, interferências que o fazem desviar-se de seu percurso existencial. Nesse confronto com o eu e os outros, geralmente, o homem sai derrotado. Num mundo de intersubjetividade, um homem decide o que ele é e o que são os outros. Na concepção existencialista, tudo ocorre com o homem como se a humanidade toda estivesse com os olhos fixos em sua projeção.

O gênero humano (e não seria absurdo afirmar-se que G.H. indiretamente também faz isso) deve perguntar a si próprio: sou eu, de fato, aquele que tem o direito de agir de determinada forma, tornando então, meus projetos, paradigmas da humanidade? Acaso o Dasein de G.H. não formulasse tal questionamento, sua angústia permaneceria encoberta: "[...] O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro [...]." (LISPECTOR, 1998b, p.66). Estigmatiza-se no Dasein de G.H. sua essencial propriedade reflexiva e recíproca, marcada estilisticamente em seu discurso pelo pronome se. O mundo se me olha, asserção de G.H. destila-se em um possível O mundo me olha, O mundo se olha, desdobrando-se em um imprescindível discurso de libertação, ainda não completamente racionalizado: Eu me olho, logo eu sou meu mundo.

Reforça-se, deste modo, a asserção de que este desmoronamento do eu é que move G.H. em busca de uma (re) construção existencial, pois ela se tornou o projeto dos outros. Não são raros os momentos em que a narradora afirma que é definida como alguém através da conceituação de pessoas pertencentes à sua classe social. Sua angústia, sua maior paixão, é que a faz despertar de uma existência que poderia ter sido, mas que estava sendo suprimida pela anulação do eu, convertido em um impessoal G.H. mediante a pressão do mundo externo. Em outros momentos de seu discurso, são reentrantes as afirmações sobre o despertar de sua impessoalidade, como em:

> [...] quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum como 'como se não fosse eu' era mais amplo do que se fosse – uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção [...]. (LISPECTOR, 1998a, p. 31).

Conforme se verifica na citação acima, G.H. e toda a construção de sua

existência, também são citações de um mundo que lhe foi imputado. Consciente do decalque que era a sua vida, a narradora manifesta freqüentemente a impessoalidade em que estava vivendo desapropriando-se do eu e do meu, citando sua casa, o mundo, “já que ele não era nem eu nem meu.” (Ibidem, p.31).

Retomando-se considerações anteriores, o Dasein é o ente que questiona visando o seu próprio ser, e por conseqüência, investiga a sua existência, na ânsia de ganhá-la ou de perdê-la. Portanto, esta investigação pode concentrar-se em resultados opostos e ambíguos entre si: sem o objeto diante de si mesmo (sua real existência), o Dasein pode incorrer na autenticidade ou na inautenticidade de sua inquirição e para que isso não aconteça, o Dasein parte dos parâmetros corriqueiros de seu cotidiano, como instrumentos de interpretação de si mesmo, dos outros e do mundo dele, isto é, o seu estar-aí. Do mesmo modo observado previamente, o resgate do ser pelo Dasein será acautelado com a possibilidade infinita de se questionar, tendo em vista possíveis distorções durante a sua escavação existencial, no percurso de uma possível verdade.

Ainda pautando-se em Heidegger para a elucidação do intróito de G.H. em seu aprofundamento inicial, recorre-se a uma de suas asserções a respeito do Dasein: “Ao Dasein é inerente essencialmente: ser num mundo”. Isso configura o Dasein como um ser que está no mundo transcendendo-o e, desta forma, pode alcançar seu objetivo, a liberdade de simplesmente existir.

O Dasein questiona em busca da verdade, mas pelo caráter fáctico de sua existência, ao mesmo tempo em que o Dasein descobre-se, ele pode encobrir-se também. Em outros termos, isto significa que o homem no seu poder-ser

historicamente e temporalmente capaz de fundamentar, de dar razão, pode incorrer na criação do verdadeiro de maneira idealista, sendo, portanto, a verdade, um pressuposto que se relativiza de acordo com a transcendência do Dasein. E no ato cotidiano, o “não-ser de si mesmo” é uma vicissitude, ainda que negativa possível de oferecer alento à ânsia de ser. Uma via de duplo acesso é o que a idealização da verdade pode ser: a alétheia. Conforme já descrita, possui uma interface: o que aparenta ser, não é. Por esse aspecto dúbio, lasso, a verdade, submetida às condições em que o ente se encontra e nas quais foi projetado, num solilóquio , não solicita e sim decreta, doando a si mesma a razão. A decisão sobre esta ou aquela verdade oferece ao Dasein um poder-ser em que se crê isento de influências do mundo externo. Daí resulta que, é inequívoca a afirmação de que, em vários momentos da vida dos homens, o Dasein opta por não-ser e, paradoxalmente, isto lhe é positivo, pois obtém, de certa forma e sob certas circunstâncias, o sopro de sua difícil liberdade.

Não-ser é condição sine qua non para que G.H. sustente sua “pré-existência”, antes de entrar no quarto da empregada naquela manhã, pois, se para ela houvesse uma verdade, esta significaria, então, uma seqüência de exclusões em sua vida pessoal, configuradas na nulificação das transitividades da vida de um ser que não soube, não fez, não quis, ou não tentou. O desvelamento do negativo, do avesso, é espantosamente revelador, pois, pela negação, excluem-se todas as outras possibilidades de ser e, pelo menos, se G.H. não sabia ainda quem era, estava convicta de quem não era.

A fim de se ampliar e pautar a questão de não-ser para G.H., analisar-se-á seu julgamento a respeito da fotografia. Como amparo para este exame, o embasamento teórico será realizado através de Roland Barthes e sua obra A câmara clara. Na fotografia, por vezes, aparecem detalhes expressivos e obviamente físicos que satisfazem ou não muitas pessoas. O instantâneo permite que, por vezes, alguém conheça outrem a distância, ou que o alguém conheça o outro alguém. O olhar a si mesmo em uma fotografia torna-se uma experiência inusitada para o ser: ver a si próprio externamente**.** O que difere de se olhar em um espelho, visto que a sucessão de imagens captada pelo olhar e enviada ao cérebro dilui-se com a mesma rapidez com que foi apreendida. A fotografia é uma escrita bem semelhante à língua verbal: ambas perpetuam momentos, tornando mais permanente a presença de um ser, consentindo que este possa explorar ao máximo a semântica de ver e seu derivado rever. Pois se esta derivação verbal associa perfeitamente a sua escrita ao seu conteúdo, podendo ser lida num movimento duplo do olhar, como num anagrama, não há melhor verbo, pois, que possa ser empregado com o objeto fotografia, rever o revelado num retrato em reverso. Ou como a própria G.H. descreve**:**

> Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo: ao revelar-se o negativo também se revelava a minha presença de ectoplasma. Fotografia é o retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência?(LISPECTOR, 1998a, p.31).

Uma vida de aspectos é a descrição que G.H. faz de sua existência, como antes já se observou. E a consciência de que havia, pelo menos, vivido intensamente, o seu reverso, seu avesso tinha-lhe servido até o momento. A escultora se reúne em G.H., em si mesma, pelo lado oposto, tangenciando sua verdade pessoal, concedendo-lhe certo sentido de posse:

> [...] Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então “não-ser” era a minha maior aproximação da verdade; pelo menos eu tinha o lado avesso: eu pelo menos tinha o “não”, tinha o meu oposto. O meu bem eu não sabia qual era, então vivia com algum pré-fervor o que era o meu “mal”. (LISPECTOR, 1998a, p.31-32).

Ser essa G.H., entretanto, não lhe é pleno. Ser em alto-relevo em uma valise não é realmente ser. O baixo-relevo é seu objetivo. Evidentemente, tal reflexão insurge através do escoamento de sua derrocada em busca de si mesma, um dia antes. Deixando-se cair lentamente do décimo terceiro andar de sua moradia em busca do primeiro de sua essência, G.H., em queda lenta e vertiginosa em busca do eu, tentando atingir-se em sua camada existencial mais íntima, recôndita e pura. G.H. apresenta, neste ponto de seu relato, a consciência de que já estava se metamorfoseando em outro ser e que para a realização deste ato, a escultora atribuiu-se transitividades, distintas, daquelas que por tempos a anularam e que empregara em sua rotina diária. G.H. transitou a fim de alcançar seu objeto, ou melhor, seu objetivo muito particular de mundo, seu e tão-somente peculiar. E nesta passagem que realizou ao longo de si mesma, nesta mudança de condição para que seu sintagma existencial emergisse, construindo-se uma nova, mas velha conhecida de si mesma, ela apreende outros instrumentos que lhe possibilitem sua (re) inserção no mundo, instituindo-a como um sujeito, um sintagma nominal, único e exclusivo acompanhado de inúmeros sintagmas verbais os quais transformam o mundo de acordo com os seus outros numerosos objetivos, fundando desta maneira, um ser tão completo que assim o demonstra, inclusive, em sua apresentação para o mundo: G.H. tenta, quer, faz, tem e sabe:

> [...] Só agora sei que eu já tinha tudo, embora de modo contrário: eu me dedicava a cada detalhe do não. Detalhadamente não sendo, eu me provava que – que eu era [...] Esse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu – ainda? Não. [...]. (LISPECTOR, 1998a, p. 32).

Conquistando sua abrangência máxima, G.H. inicia a sua fundamentação como ser, de fato, projetando-se em uma construção existencial, refletindo-se inclusive em seu discurso, por meio de uma sintaxe melhor arranjada e completa, temporalizando-a no presente. Certamente houve uma mudança em G.H.: aquela com o nome gravado no couro das valises fora impelida por seu Dasein a refletir sobre sua existência, tendo em seguida, que refazer todo o seu percurso através de seu discurso (logos), a fim de obter um julgamento feito por si mesma: a escultora questiona se o seu reencontro foi aparente ou verdadeiro, se a batalha travada entre logos e páthos foi válida, pois como ela mesma relata: terei toda a aparência de quem falhou, e só eu saberei se foi a falha necessária. (Ibidem, p.32).

Já foi observado que a razão repudia o conhecimento originado das aparências dos elementos do mundo, devido ao seu caráter confuso, a G.H., passional, tem os olhos esbugalhados por uma intensa batalha interna. Esboça-se diante dela a conscientização de uma prévia realidade, obtida passivamente, como que uma demão por cima de outras. Esfolar a parede, pacientemente, e ver a primeira pintura, de fato, a mais primitiva de todas, é um processo doído e confuso.

Mulher seduzida pela realidade como ela aceitou e permitiu. Sua vida, até então, era uma citação dela mesma, uma epochê que sempre a fez suspeitar de que a verdade não era bem aquela. Seus objetos de conhecimento preenchiam o que ela acreditava ser a sua vida, o que ela acreditava ser a sua verdade. O phainomenon, o que se mostra por si mesmo, alterou seu logos encobrindo sua alétheia. Observe-se: ”Mas é que a verdade nunca me fez sentido. A verdade não me faz sentido! É por isso que eu a temia e a temo [...]”. (Ibidem, p.19).

A tríade heideggeriana que sustenta o Dasein, o logos, o phainomenon e a alétheia, encontrava-se em desarmonia para o ente G.H. Os vértices deste triângulo estavam entreabertos, permitindo que aspectos externos modificassem sua moldura original: “[...] e assim com prazer eu ia formando uma pirâmide curiosa que me satisfazia: um triângulo reto feito de formas redondas, uma forma que é feita de suas formas opostas [...].” (Ibidem, p.30). E assim G.H. possibilitara construir-se: pelo seu avesso.

A verdade, a passos lentos, revela-se para G.H. neste momento fenomenológico. A linguagem e seu poder de dissimulação, remetendo o ser à dualidade e simultaneamente atendendo à mentira e à verdade, domina os homens com o poder místico de suas palavras. Observem-se as culturas antigas e suas expressões com as quais tentaram representar o sagrado e o profano, o bem e o mal com o poder de trazer a paz ou catástrofe, o alento e o alquebramento. O encontro do ser ou a sua perdição.

A verdade, esta essência, para G.H., é o que mais a desequilibra e o que mais a desconcerta na tríade fenomenológica heideggeriana. Sua alétheia permaneceu latente, “não-escondida” por completo, contudo ofuscada pelo que aparenta, por conceitos corrompidos pela sedução dos outros. A outra metade desta intuição, o que realmente é, a assusta, permanecendo até aquele instante encoberta na existência da escultora.

Uma vez que a tríade existencial, sob a perspectiva heideggeriana, estivesse em desequilíbrio, o Dasein de G.H. inquire e procura resgatar a real

existência da escultora, chamando-a a si novamente. Resultando no questionamento inicial: o medo de ser, sentir-se desorientada, a vida ser diferente do que se pensava que fosse.

> Nomear o que lhe sucedera e atribuir um significado ao que lhe ocorrera no dia anterior era difícil e pesaroso. E o medo de nomear e adjetivar os fenômenos igualmente a atemorizava. De novo a verdade, uma nova verdade, resgatada do profundo de uma pré-existência que, circularmente, questiona-se sobre aquilo que veio à tona: "[...] Aquilo que provavelmente pedi e finalmente tive, veio, no entanto me deixar carente como uma criança que anda sozinha pela terra. [...] Daquilo a que na verdade apenas chamo, mas sem saber-lhe o nome [...]" (LISPECTOR, 1998a, p.19).

A concretização dessa experiência existencial ocorre no instante em que G.H. resolve arrumar o quarto da empregada que supunha estivesse desorganizado e sujo. Entretanto, depara-se com um quarto extremamente limpo, o que a deixa surpresa. Uma surpresa desagradável revelando um descontentamento da patroa em relação à ousadia da empregada, Janair, sobre a qual se dissertará posteriormente. O quarto bem-arrumado a surpreende não tão-somente pela ordem imposta pela empregada, mas por uma parede com um desenho feito pela doméstica, o que G.H. chama de mural: a pintura a carvão de um homem, uma mulher e um cão dentro da cobertura de uma escultora.

A arte rupestre de Janair desperta em G.H. um reconhecimento de crítica, uma vida desregrada, com diversos relacionamentos? Se essa é, realmente, a crítica que a empregada desejaria fazer à patroa, isto só poderá ser auferido pelas impressões, pelo subjetivismo da narradora que, paralelamente, concluiu que a empregada a odiava. E é nessa arte das cavernas que a protagonista faz um auto-reconhecimento. As figuras lado a lado não se entreolhavam, apenas olhavam para frente, uma mensagem, talvez, para que não se olhe apenas para os similares na

escala social. Janair ainda está presente no quarto. G.H. dialoga com ela. Escuta-a mesmo não se lembrando de sua voz. G.H. ainda pode sentir sua presença no quadrilátero.

O percurso da narradora para seu reencontro e compreensão do ser é longo. O encontro com a barata que emerge de um guarda-roupa é a ignição para um longo trajeto meditativo cujo foco é o inseto. T

busca de sua real essência. G.H. precisa experimentar o mundo para que o sinta e o redescubra em sua forma primitiva: fazer parte do mundo primitivo sem acessórios e adornos será o objetivo maior da mulher que só percebe ser possível através de um tipo de canibalismo, pois ambas as criaturas vieram da mesma lama úmida e vivificadora. E ao provar do plasma seco da barata, G.H. se nutre do nada, do "insosso" e do "sem sal" como ela mesma nomeia para que alcance uma experiência ínfima, insípida, sem acréscimos que, aliás, será, agora, sua grande preocupação: ser apenas "eu" não G.H.: "A essência é de uma insipidez pungente. Será preciso purificar-me muito mais para inclusive não querer o acréscimo dos acontecimentos." (Ibidem, p.173).

Após a experiência relatada pela narradora-personagem, percebemos um amadurecimento psicológico que lhe permite, nesse momento da narração, compreender-se, despindo-se do que lhe foi imposto pela cultura, pela personalização do seres. G.H. segue o caminho inverso da humanidade, o da despersonalização:

> A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo o homem é o homem de todos os homens. (...) E eu também não tenho nome, e este é meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu. (LISPECTOR, 1998a, p. 174-175).

O percurso de G.H. dentro de seu laboratório particular, o quarto, oferece-lhe confiança para compreender que ela pertence ao mundo que existe sem a sua anuência, já que faz parte de todo o processo da gênese do Universo:

> 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! [...] a vida se me é. (Ibidem, p. 179).

Novamente G.H. passa a entender, a cada vez, que a intersubjetividade debela o ser humano e que este é um elemento passivo, inserido em um sistema que já estava pronto antes de sua aparição. Em outras palavras, a humanidade não foi projetada para viver em um mundo, e sim expelida e jorrada, cabendo-lhe exclusivamente a construção de sua existência, pois a vida se é e a minha vida é uma pequena esfera, viciosa, podendo ser um satélite o qual reflete a luz do outro, ou um astro com sua própria luz. Uma vida contida em outras vidas. É a opção entre existir e o pré-existir. Ou como bem descreve G.H.:

> O pré-clímax foi talvez até agora a minha existência. A outra – incógnita e anônima – essa outra minha existência que era apenas profunda, era o que provavelmente me dava a segurança de quem tem sempre na cozinha uma chaleira em fogo baixo: para o que desse e viesse eu teria a qualquer momento água fervendo. (LISPECTOR, 1998a, p. 28).

G.H. demonstra, neste instante, que desconfiava de que ainda não existira ou vivera plenamente; de que sempre estivera a um passo de ser alguém. Entrementes só suspeitava, não era convicta: “[...] Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim [...]” (Ibidem, p.28).

Acomodada pela circunstância, pelo viver na promessa e de não precisar consumir, G.H. acreditava ter uma pré-existência que lhe bastava, e que só partiria para a “revolução” quando de fato precisasse: “[...] Um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor. Um passo antes de minha vida [...]” (Ibidem, p.28).

A G.H. despersonalizada, desapropriada perante o mundo e assediada pela

coletividade, voltava-se lentamente para a sua “revolução” interna e pessoal. Sua descaracterização como pessoa e seu comodismo refletem-se em seu discurso: “[...] Minha pergunta, se havia, não era: ‘que sou, mas entre quais eu sou’.” (Ibidem, p.28).

Examine-se que a insurreição de G.H. estava fadada a acontecer. A tomada de consciência de que nunca soubera quem de fato era, mas entre quais nomes era é inegável em seu monólogo. Estilisticamente, comprova-se tal asserção, que se torna mais abrangente, quando analisada sob esta proposta: G.H. tornou-se um substantivo comum, identificável como um nome entre vários da mesma espécie. A propriedade, particular, de ser um nome próprio que a distinguisse de outros seres, isto é, um substantivo próprio, esvaiu-se com a diluição de sua existência nos conceitos ideológicos assimilados do mundo coletivo.

A despeito desta situação, G.H. estava pré-disposta a surgir através de seu Dasein em busca de sua verdade. Contará, destarte, com a intuição de sua empregada, Janair que lhe estenderá as mãos, fazendo-a descer a milhares de anos em busca do que antes era, consoante análise seguinte.

CAPÍTULO 3

AUSENTES, MAS NEM TANTO.

Por muito tempo achei que a ausência é falta
E lastimava, ignorante, a falta.
Hoje não a lastimo.
Não há falta na ausência.
A ausência é um estar em mim [...]
Porque a ausência, essa ausência assimilada,
Ninguém a rouba mais de mim.
(Carlos Drummond de Andrade)

No desenvolvimento deste capítulo, evidenciar-se-á a ausência de algumas personagens nas tramas das obras em cotejo. Por meio de uma leitura atenta, verifica-se que estas personagens são primordiais para a constituição dos textos clariceanos, atuando, a distância, como desencadeadores, propulsores dos conflitos existenciais nas duas obras em análise.

Similarmente, Janair e o parceiro da mulher de casaco marrom, são referenciados pelas protagonistas por meio da memória ou através de uma sondagem psicológica. A ausência destas personagens constitui-se em um elo entre o mundo do leitor e o mundo das protagonistas. E contrariamente do que se espera, esta falta consente a propagação, bem como a sustentação, das células dramáticas e existencialistas dos dois textos, além de avalizar o seu retorno ao núcleo discursivo. Contudo, com uma nova roupagem, os ausentes não objetivam concertar o frágil mundo de seus pares, mas, direta ou indiretamente, despertá-los para outras realidades ou para suas catarses há muito refreadas.

Evidentemente, é imprescindível demonstrar que, a presentificação destas personagens só é permitida pela anuência voluntária ou não das personagens principais que, por motivos diversos, reclamam a presença de seus opositores, metaforicamente representados por uma barata e por um búfalo, o que não deixa de ser ainda, um resgate existencial e um acerto de contas entre todos, conforme se verificará no andamento deste estudo.

3.1 Janair desmascara G.H

A princípio, examinaremos a obra “A Paixão Segundo G.H.” focalizando a empregada Janair como (des) construtora da vida “arrumada” e aparentemente organizada da narradora-personagem G.H. A escultora independente financeira e amorosamente (recém – saída de um relacionamento) aprecia os valores estéticos da vida: o belo, o limpo, o arrumado, o ordenado e claro que também aprecia as formas, mudar, lapidar o bruto, tornando-o algo significativo no mundo. Tudo está em ordem, na medida do possível, para essa mulher que está com sua vida, de certa forma, organizada. Mas no momento em que resolve ser G.H., através da limpeza e da organização (pois são com essas referências que ela se conhece, bem como o mundo a reconhece), a empregada começa a se fazer presente: primeiramente, falando a mesma língua que G.H. com a ordem no quarto e, posteriormente, através dos desenhos primitivos que deixara como mensagem à patroa: a voz de Janair se consubstancia pictoricamente gritando aos ouvidos da escultora que o olhar para frent

desencadeia na protagonista uma série de questionamentos que as palavras parecem não representar adequadamente. A provocação da empregada não só permite que as duas dialoguem a distância, mas também que G.H. avalie sua real situação no mundo, pois sempre esteve acostumada a ser julgada por seus pares. A opinião de uma pessoa pertencente a outra classe social abre o mundo interno de G.H. que estivera adormecido até aquele instante:

> Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem. E quanto ao cachorro – seria este o epíteto que ela me dava?Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência. (LISPECTOR, 1998a, p. 48).

Aparentemente Janair e G.H. possuem muitos contrapontos, mas através de uma análise mais minuciosa, observa-se que isso não corresponde à verdade. Examine-se: o termo Janair, oriundo de Janaína, Iemanjá (rainha do mar) é um nome próprio, não muito comum e que ressoa a nome de rainha: “Os traços – descobri sem prazer – eram traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas”. (Ibidem, p.41). G.H., como a própria narradora se apresenta pode remeter a uma série de combinações de nomes, o que a despersonaliza. Outro ponto discordante seria a classe social das duas personagens: a patroa e a empregada. Contudo, se se aprofundar nas pistas que o texto oferece, constata-se que, as duas, de certa forma, são artistas amadoras: G.H. assim se define como escultora e Janair, apesar de todo o primitivismo artístico, esta se mostra capaz de exercer outro tipo de comunicação, a visual. No momento em que G.H. descreve a empregada, conforme citado acima, nota-se uma elevação de classe por parte de Janair e realizada por G.H. É relevante lembrar ainda que G.H. descreve sua infância como sendo humilde: “A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como

um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da Terra" (Ibidem, p.48).

Isso favorece a observação de que entre patroa e empregada há mais pontos concordes que divergentes**:** origens sociais semelhantes, elevação de Janair à categoria de rainha, tanto pela aparência quanto pelo nome. A empregada identicamente a G.H., mostra-se amadora nas artes, porém igualmente capaz de criar; e finalmente, existe um aspecto circunstancial que as aproxima que consiste no fato de ambas estarem unidas por suas habilidades práticas ao interagirem com o mundo. As duas mulheres apreciam a limpeza e a organização: enquanto para Janair isso é um meio de sustento, para G.H. é a maneira descoberta para que ela possa se compreender e viver no mundo em que construiu dentro de seu apartamento.

Interessante notar, que mesmo ausente, Janair, aos poucos, desmascara G.H. mostrando a esta que sua vida foi construída em cima de outras vidas, assim como o edifício em que mora também o foi. Suas impressões registradas como em um mural, provocam reações em G.H. Como uma arqueóloga, a doméstica escava G.H. da introspecção de seu mundo superficial, com sentidos atribuídos de modo a mascarar uma existência verdadeira, original (no sentido lato da palavra).

E é através dessa mensagem que Janair deixa sair da parede que G.H. é conduzida a se questionar: será que tudo o que vivera fora, de fato, real, ou se tudo em sua existência era o que ela havia acreditado ser verdade e nomeado como tal.

A distância entre as duas mulheres não é tão ampla, conforme apontado

anteriormente. Se existira um espaçamento na escala social entre as duas, em termos existenciais, parece que o hiato é menor, pois, G.H., ao longo de sua experiência laboratorial irá perceber que todos vêm da mesma lama úmida, inclusive ela, Janair e a barata.

Assim como as letras do alfabeto, G.H. e Janair estão separadas por pouco, como pelo espaçamento de uma letra: G, H, I e J. Entre Janair e G.H. existe um I que pode ser percebido como I de: identidade, igualdade, ícone, ídolo, impressão, insurreto, interativo, intróito. Partindo dessa última palavra intróito, (começo, início) é que se desenvolverá a análise a respeito do desnudamento que G.H. sofre impulsionada por Janair.

É quando G.H. se depara com o espaço de que Janair apropriou-se indevidamente (esta é a visão de G.H. ao ver o quarto limpo) que os fatos começam a vir à tona. Após o susto do desenho primitivo a carvão na parede do quarto, G.H. se depara com uma barata saindo de um armário e imediatamente sente repulsa pelo inseto, assim como também sente asco por todos os seres que não pertençam ao seu universo. O armário é um invólucro contido em outro invólucro, o quarto. Reação instintiva de um ser humano é matar o inseto e é o que G.H. tenta fazer prendendo o animal pela cintura na porta do armário. Começa a sua revelação, seu monólogo que se transforma em diálogo, inferindo-se que essa conversa esteja acontecendo com qualquer ser, desde com um amigo imaginário até com a própria barata moribunda, que personifica a empregada Janair. E é de um invólucro, do interior de um armário, empoeirado, escuro, onde um ser-vivo não seria capaz de sobreviver, que surge esse ser, o Inseto que com sua inicial I servirá de ponte entre dois mundos, aproximando G.H. até J de Janair: o mundo da patroa que até então

não se identifica com o da empregada, e o mundo da empregada que discorda da postura da patroa.

A barata também pode ser avaliada como um invólucro ambulante que ao ser rompido e liberar a matéria branca revela a G.H. o que ela parece ter esquecido: tem-se em comum a matéria branca, o plasma da vida, viscoso e vital que no jorro torna os indivíduos tão semelhantes em diferentes espécies.

Não há como voltar da viagem que G.H. irá percorrer. Finalmente, ela percebe através do outro, de Janair/barata que sua vida está desorganizada. Suas frustrações afloram: relacionamentos pouco duradouros, a realização de um aborto e, paradoxalmente, a frustração de não ser mãe, os adornos que mascaram a infelicidade de uma mulher, uma vida permeada por supérfluos, mas que não satisfazem G.H. como um ser humano em sua completude. Ela começa a se compreender como um ser fruto de expectativas de uma coletividade.

O que está oculto aflora. O que aparenta está revelado. A escultora dá forma à argila, molda o bruto, transforma-o em belo, adorna o que é feio. Muda estados. Faz isso inclusive consigo mesma, criando um simulacro: a vida de G.H. é satisfatória financeiramente, porém fracassada existencialmente. Quem é essa mulher que se apresenta como G.H. e que precisa de cores, argila para que sua vida realmente exista? Indecifrável ou mais uma entre a humanidade que simula uma existência feliz e plena? É preciso identificar-se com o outro, por similaridade, por analogia para se refazer, se reconhecer? Sim, é preciso. O homem entende-se e se aceita melhor se possuir um par no mundo:

Através da barata estabelece-se uma ponte entre dois mundos: o de G.H. e

> o de Janair, que, na verdade, poderíamos dizer é um apenas, desde que consideremos a origem da espécie humana e, especificamente, as origens sócio-econômicas das duas. O elo que se estabelece entre elas, G.H. e Janair, será intermediado pela barata, pois nela G.H. enxerga a empregada, por analogia: "Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua. [...]". (LISPECTOR, 1998a, p. 41).

O trinômio G.H., Inseto, Janair começa a se emoldurar na narrativa a partir do encontro entre a dona do apartamento com o inseto que, primeiramente, causa-lhe nojo e do qual tenta livrar-se o esmagando à porta do guarda-roupa. Num segundo momento, G.H. se deixa seduzir pela barata iniciando sua via-crúcis particular em busca de sua existência mais primitiva. Um diálogo com a empregada nunca ocorreu e, por conseguinte, nenhuma identificação entre elas, houve, durante sua breve convivência. É somente com a falta da outra, com a ausência da doméstica, superada pela presença do inseto, que G.H., amparada por um encorajador tu imaginário, inicia sua batalha de reconstrução do ser, mas novamente, identificando-se com um outro, primitivo, que não foi seduzido pela civilização em que existe.

Como já foi dito, a repulsa pela barata transforma-se em atração. É através de um ser primitivo que G.H. chegará a Janair diminuindo entre elas a distância existencial. A verdade é que tal lacuna existe mais para G.H. do que para Janair, pois a escultora toma consciência das molduras que lhe foram impostas e que ela acatou passivamente. Janair alerta a ex-patroa com suas mensagens rupestres. Avisa-a de que tem uma essência por baixo de suas vestes e de suas cercaduras sociais. A barata apenas servirá de veículo para que as reprimendas de Janair sejam mais bem assimiladas por G.H.

G.H. e Janair, pelo que se nota no texto, raramente se encontravam dentro da cobertura em que viviam. E ao termo encontrar, aqui, deve ser atribuído também o sentido de descoberta ou ainda reconhecimento. Talvez, para Janair, mulher a quem o mundo não seduziu (provavelmente porque não houvesse oportunidade) os fatos estavam bem claros. E embora em nenhum momento da narrativa seja dada voz para Janair, é possível ouvi-la recriminar a patroa e chamar a sua atenção para o recesso de sua existência, recordando-lhe a ancestralidade, os passos e as marcas iniciais na Terra, que por vezes, ficam encarceradas em esquifes tão bem lacradas, por todos.

E é a partir da voz de Janair que esta análise sustenta-se. Voz inaudível, ilegível sob os moldes a que se está acostumado, porém eloqüente quando captada pelas entrelinhas através do olhar. Seria injusto com a empregada se não se relevasse o seu papel nesse romance. Ora, à escultora foi dada a oportunidade de se desvelar, de se aproximar do ser, despido de qualquer máscara, devido ao primeiro contato, de fato, que teve com sua empregada através dos desenhos que deixou no antigo quarto.

Detendo-se a atenção à tessitura do texto em PSGH e à manutenção de sua coerência, há de se notar que a ausência de Janair é mais importante do que a sua presença. De outra maneira, sua presença dissimulada pelas suas vestes com tons próximos a cor de sua pele, tornando-a uma espécie de camaleão, continuaria invisível a G.H.“[...] vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. [...]”. (LISPECTOR, 1998a, p.41).

O que de pronto sugere um embate de classes, um desprezo mútuo, logo se avigora em identificação, conforme já foi exposto acima. Sem a doméstica, não haveria a espécie de surto pela qual a patroa passa, não haveria desenhos na parede, não haveria barata a ser encontrada, não haveria a busca pelo Deus.

Janair, de uma maneira ou de outra, contribui para que G.H. saia de sua alienação e faz isso com algum objetivo. De agredir ou de advertir? Opta-se pelas duas posições, pois, se agredir o outro é uma maneira de extravasar aversões, é inúmeras vezes, igualmente, um modo de adverti-lo a respeito de seus valores. Janair atrai sua presa para o quarto, sua armadilha. Se Janair ousou se demitir, isso significa que teve, pelo menos uma vez, um diálogo com a patroa. Por que no momento da desvinculação profissional, Janair não descarregou suas possíveis mágoas verbalmente? Não teria ela preparado um ardil para a patroa? Janair conhecia o suficiente de G.H. para conseguir o seu intento. Sabia que seu emprego dependeria da sua competência em deixar tudo limpo e organizado e que, cedo ou tarde, G.H. teria que adentrar no quarto para a verificação de seu estado. Sendo assim, Janair comunicar-se-ia com a patroa de uma maneira mais sonora do que mil vozes em coro. Paradoxalmente, G.H. ouviria uma voz de cujo timbre sequer tinha noção. Janair habilmente empregou a linguagem em seu estágio mais primitivo, e para isso valeu-se de instrumentos do mesmo modo brutos, primordiais: o quarto, que reporta a uma caverna pronta para ser habitada, a representação de possíveis primeiros humanos e seu animal de estimação, impressos na parede por meio do carvão, outro elemento que agrega em si existências milenares.

A finalidade foi alcançada: G.H. ficou ensurdecida com os gritos de Janair. O estrondo foi tão alto que, atordoada pelo barulho, deixou-se aprisionar no cubículo, que carregava consigo milhões e milhões de anos de uma existência amalgamada por valores superficiais.

É certo que não se pretende afirmar e nem se crê que Janair pudesse prever que a patroa enveredasse pelos caminhos da despersonalização, pela busca do divino e pelo seu processo ontológico. Apenas faz-se um alerta para o papel de Janair na trama: de mera empregada a uma ardilosa e inconformada operária que precisava ser ouvida pela patroa indiferente. Ocorreu, evidentemente, uma intencionalidade por parte de Janair. As gravuras deixadas no quarto precisariam de um espectador, do contrário não serviriam ao seu propósito inicial: a comunicação entre as duas personagens. A argúcia de Janair não reside no fato de G.H. passar por toda sua odisséia pessoal a ponto de entrar em comunhão com uma barata. Tampouco Janair, talvez se comparasse a uma barata, como G.H. intuitivamente o fez. A astúcia da empregada está justamente no início do processo de interação com G.H. e em sua percepção de aspectos para os quais esta não havia ainda percebido, como sua vida frívola com valores igualmente fúteis.

G.H., naquele momento, talvez sentisse o mesmo que Janair experimentara durante sua breve convivência: uma estrangeira dentro de seu próprio país. A autóctone rejeitada em sua própria moradia. Novamente, há de se curvar diante da perspicácia de Janair:

> Não fora eu quem repelira o quarto, como havia por um instante sentido à porta. O quarto, com sua barata secreta, é que me repelira. De início eu fora rejeitada pela visão de uma nudez tão forte como a de uma miragem; pois não fora a miragem de um oásis que eu tivera, mas a miragem de um deserto. Depois eu fora imobilizada pela mensagem dura na parede: as

> figuras de mãos espalmadas haviam sido um dos sucessivos vigias à entrada do sarcófago. E agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto. (LISPECTOR, 1998a, p. 49).

Janair dá vida ao quarto. Em uma visão mais abrangente, nota-se que ela confere atributos seus, característicos da empregada Janair, personificando-o de maneira tal que, o quarto, desprovido de qualquer objeto supérfluo, em contraste com o restante do apartamento, assume contornos muito específicos, tornando-se porta-voz incondicional, supremo, de duas existências vibrantes num só corpo em um ambiente aparentemente morto: as vidas de Janair e da barata, que pulsam ao mesmo compasso pacífica e pacientemente no mesmo ritmo. Ambas sobreviveram à desertificação da vida que G.H. e a sociedade ofereceram-lhes até aquele momento.

Retomem-se as reflexões iniciais, quando se demonstrou que G.H. identificou-se, aproximou-se de Janair por meio de um inseto. A partir do que é apresentado pelas limitações da linguagem verbal, à primeira vista, aparentemente existe uma relação de antagonismo entre patroa e empregada, consoante foi explicitado. Assim como igualmente houve um posicionamento desse estudo quanto a diversas similaridades entre G.H. e Janair. E é justamente esse o foco que se urge ressaltar: está-se elevando a personagem Janair a uma categoria superior à que o texto aparentemente lhe atribui. De fato, só está sendo evidenciado o que o texto interdiz, o que ele possibilita capturar em seu cerne em uma leitura mais atenta.

Ao discorrer-se em torno da coerência em relação à tessitura do texto, não se deve também deixar de notar a sua tematização e a sua figurativização, sendo esse último recurso, nesse momento da análise, o que importa mais. Observe-se que as cores (marrom e preto para Janair e para a barata), os atributos físicos

(também de Janair e da barata), o aspecto do quarto, toda a descrição que G.H. emprega ao se referir a essa parte da casa, tudo isso justifica e prepara as amarras do texto. E, no andamento dessa apreciação, que se aguce a percepção referente aos aspectos estilísticos empregados por Clarice ao guiar sua protagonista em direção ao núcleo de sua existência. Ratifiquem-se tais aspectos estilísticos, retomando-se o hiato entre as inicias G.H. e o nome Janair; lacuna preenchida satisfatoriamente pela vogal ***I*** do Inseto**,** o qual servirá de canal de aproximação entre os valores e visão de mundo de duas pessoas aparentemente tão distantes, mas tão próximas ao mesmo tempo.

Essas argúcias em fazer com que forma e conteúdo se complementem é verificada em vários textos claricianos. Esta apreciação é fundamentada no exame atento em relação à estrutura textual. Observe-se que a narradora aponta para uma personagem que é estrangeira, (e agora se descreve a própria G.H.) para si mesma, a qual não reconhece um dos aposentos de seu apartamento como sendo seu (uma vez que a empregada “apropriou-se” dele.). Reconhece-se, vez em quando, alienada e partícipe de uma vida que não contém a sua marca essencial, isto é, seu pensamento está longe de suas origens e sua experiência existencial é carregada de aspectos particulares e de verdades dos outros, em quais crê serem suas, subjetivas. Acomodada, estabilizada pela própria profissão, G.H. distancia-se cada vez mais dela mesma.

Em contrapartida, existe Janair que, conforme exposto nesse trabalho, foi elevada a uma classe superior, devido às pistas que Lispector nos oferece. Ela tematiza Janair como a empregada, ausente, que certamente não tolerou o convívio

com a patroa apática, mas a figurativiza como uma mulher de linhas nobres, uma rainha africana, conceituada, deste modo, pela memória da narradora-personagem.

Tão distantes e tão próximas uma da outra; nunca um apartamento (distanciamento) aproximou tanto duas pessoas. Evidente está que as duas personagens em debate não são tão diferentes entre si. O que ocorre é, obviamente, um distanciamento social que servirá de pano de fundo para o encontro simbólico entre as mulheres e o reencontro de G.H. consigo mesma. Interessante, ainda, a apuração de que, se não existe um efetivo diálogo entre as personagens em pauta, mas sim um suposto diálogo com um possível ouvinte (na verdade, um monólogo), não é refutável o fato de que o reconhecimento que G.H. faz de si a partir do outro para, posteriormente, encontrar-se a si mesma, emerge de uma barata que representa, indubitavelmente, Janair.

Em nenhuma circunstância, é fato, ocorre uma elocução direta entre Janair e G.H. e tampouco entre esta e a barata. Insiste-se no emprego do vocábulo: direta, já que de forma alusiva tal diálogo se consubstancia. Pois se reconhecer no outro corresponde a uma imbricação entre os seres que se comunicam eloqüentemente, por vezes, através de um silêncio loquaz, desbancando a linguagem em seu emprego trivial e deficitário, que suplantada, abdica de seu status, dividindo seu espaço com outras modalidades de compreensão, como a reflexão e a abrangência pelo olhar.

Resgatar a essência de uma G.H. inscrita nas valises de couro, que se despersonalizou, requer audácia e ímpeto. A língua, por si mesma, não é

suficientemente adequada para tamanha experiência, ela pode no máximo, situar ou aproximar alguém muito do que seria tal empreendimento, mas apenas por mimese**:** a arte recriando a vida.

Reiterem-se todas as afirmações anteriores: Janair incita G.H. a uma conversa franca e séria consigo mesma; faz com que a escultora repense sua vida de fato e readquira seu olhar neutro, sem embaço em relação ao outro. E do mesmo modo, G.H. não dialogará apenas consigo mesma. Janair será uma receptora, distante, paradoxalmente, mas terá dignamente uma representante à altura de todos os seres que já habitaram o planeta: a barata. O ser que resiste às mais terríveis condições de sobrevivência, que sobrevive há tempos sem sofrer praticamente influências do mundo externo, que simplesmente vive. Recordando-se:

> [...] Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas já haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo das geleiras – a resistência pacífica. Eu sabia que baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água [...]. (LISPECTOR, 1998a, p. 48).

G.H. deixa-se seduzir pelo inseto a partir do instante que a prende pela cintura na porta do armário. É esse o ponto de ebulição do texto que conduzirá G.H. a sua mudança de estado inicial. De nojo à sedução, admiração: “E vi a metade do corpo da barata para fora da porta: projetada para frente, erecta no ar, uma cariátide. Mas uma cariátide viva”. (Ibidem, p.54).

Não se deve simplesmente ignorar como Clarice figurativiza a barata, comparando-a ao epíteto de Diana de Cária[2] ; está evidente que houve uma gradativa, porém efetiva mudança de valores por parte de G.H. em relação ao inseto: o ser que há séculos tem servido de sustentáculo de civilizações, de modo inabalável. A unificação da figura de Janair à da barata também se faz durante a narrativa de maneira gradual; e o que pareceria um rebaixamento para uma situação banal, torna-se mérito sob o ponto de vista de G.H.:

> A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro e vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira**.** (LISPECTOR, 1998a, p. 56).

Em pleno andamento, a comunhão com Janair/barata não tem mais como ser adiada por G.H. A identificação está em seu início, a linguagem com um tu é simples subterfúgio para se atrasar o que está por vir. O ajustamento, a disposição entre elas (três) está próxima. G.H. precisa se redimir consigo mesma, com a barata e com todas as Janaíres que passam ou ainda passarão por sua existência. Não há mais possibilidade para G.H. de se redimir com a ex-empregada. Ou por falta de oportunidade, ou por uma revelação tardia, o que lhe resta é uma aproximação com um ícone de Janair, ou melhor, ainda, um ícone de todos nós, no plano da existência e sobrevivência na Terra.

É por esse motivo que, não parece absurda, a tese de que se G.H. necessita da barata para a sua própria salvação como ser que existe verdadeiramente no mundo, igualmente precisou para todo o desenrolar desse processo, resgatar-se de uma maneira ou de outra com Janair, mesmo sem a

---

[2] De acordo com o dicionarista Antônio Houaiss: *Caryátis, ídis. (lat.).* Epíteto de Diana. Diz-se que essas mulheres, após a destruição de Caria, foram levadas cativas e serviram de modelo às estátuas construídas em forma de colunas.

presença desta.

Recupera-se e finalmente atingi-se o âmago de nossa questão estilística: do mesmo modo, não parece contra-senso, em uma abordagem mais densa, a consideração de que a ponte que o inseto estabelece entre as duas mulheres é erigida em dois planos: no plano semântico e no plano lingüístico. A partir de toda uma construção textual coerente com amparo filosófico, Clarice Lispector cria harmonia total em seu texto, inclusive na seleção dos nomes das personagens, permitindo que uma delas, G.H., recupere certos valores, os de Janair, utilizando uma pequena plataforma, limitada em extensão, entretanto, abrangente em existência, o Inseto. E destarte, entre G.H**.** e o J faltou um pequeno elo, o I que Clarice subverteu como um pontilhão que une as personagens no discurso e na sua existência.

O sentido dessa aproximação é marcado por todo o texto em G.H. Uma suspeita que estava latente na narradora-personagem e que vez em quando se atrevia a olhá-la de soslaio; os olhares interno e externo de acusação, argüição e de anunciação que, num átimo, desestruturariam uma civilização pessoal ereta com bases fragílimas. Um desnudamento da consciência ocultada:

> [...] Um olho vigiava a minha vida. A esse olho provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens. [...] (LISPECTOR, 1998a, p. 28).

Reitera-se, portanto, a asserção de que a protagonista ante-sente, em algumas circunstâncias de sua existência, que estava sendo observada, quase como que vigiada por múltiplos olhares aos quais responde em um relance simultâneo de aprovação e de consternação.

3.2 Admirável Búfalo Negro

> Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro?[...] É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento [...]. (Leonardo da Vinci)

O conto “O Búfalo” que compõe a reunião de contos na obra Laços de Família contém aspectos peculiares que o distinguem do cânone de sua narrativa. Principia com uma coordenada sindética adversativa, proporcionando de imediato uma reflexão acerca desta construção pouco comum, pelo menos no que concerne à introdução de uma história.

Provocativamente, o narrador convida, ou melhor, instiga o leitor a emaranhar-se em um mundo temporalmente circunstanciado, no entanto, confessadamente sem equilíbrio: “mas era primavera”. A protagonista do conto é apenas nomeada por suas vestes, a mulher do casaco marrom, e o espaço onde a narrativa se sustenta é mencionado igualmente no prelúdio do drama como um qualquer Jardim Zoológico.

Lentamente, durante o percurso pelo zoológico, infere-se que a mulher de casaco marrom está em busca de um sentimento que não lhe é peculiar e que seria, naquele dado momento, um mitigador que lhe permitisse uma espécie de evasão, análoga à dos Românticos. Entretanto, dessemelhante, na medida em que a morte, ainda que simbólica, seria a de um outro, acarretada pela experimentação violenta do sentimento de ódio e, desta forma, viver, tornar-se-ia menos pesaroso para a protagonista.

A mulher fora impelida a cometer um assassinato com o singular objetivo de

zoológico: a descoberta de um par que a ensine a odiar. Consoante anotação anterior, o conto, logo de início, possibilita que se adentre simultaneamente ao fluxo de consciência da personagem e ao discurso narrativo, que impressionam e surpreendem pela adversidade, pelos conflitos oriundos das sensações internas experimentadas pela personagem. E estas sensações refletem-se, identicamente malsoantes, de forma externa, por meio de construções sintáticas, estilisticamente ajustadas ao contexto da narrativa. Sensações internas emergem antagônicas e em desarmonia, provenientes de uma situação da mesma maneira conflitante, anterior ao instante da enunciação. Como se faltasse um espaço, uma clareira aberta na vida da personagem, assim se constitui seu discurso com páginas omitidas que, aos poucos, revelam-se no desencadear da trama. A representação das sensações externas configura-se por meio de sindéticas adversativas em um discurso repleto de escusas para que a trama siga adiante e a fim de que o desígnio da mulher de marrom seja empreendido. Analise-se:

> Mas a girafa era uma virgem de tranças recém-cortadas. Com a tola inocência do que é grande e leve e sem culpa. A mulher do casaco marrom desviou os olhos, doente, doente. Sem conseguir – diante da aérea girafa pousada, diante daquele silencioso pássaro sem asas – sem conseguir encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio, ela que fora ao jardim Zoológico para adoecer. Mas não diante da girafa que mais era paisagem que um ente. (Lispector, 1998b, p. 126).

Corporificando-se o emprego das coordenadas sindéticas adversativas como expediente funcional para a sustentação da trama neste conto, constata-se que elas suplantam o eixo semântico de oposições, e através de uma leitura atenta, apreende-se a abrangência de seu sentido, vinculado a uma coordenada assindética encoberta por todo o texto e externa a este, a qual pode ser configurada em um “Eu queria aprender a odiar, mas a girafa era...”. E ao extrapolar sua própria categoria de

adversativas, estas coordenadas deslocam-se para outro foco semântico, o das explicativas, reiterando-se o aspecto expositivo que ecoa no texto, reafirmando que a personagem não poderia dar cabo de sua missão com qualquer animal, daí seu percurso no zoológico. Este estilo adotado por Clarice imprimiu ainda ao texto certas peculiaridades indispensáveis às exigências de um conto e, especificamente, ao contexto da história. Ao aplicar as adversativas, em determinados trechos da obra, estampou um ritmo conciso a esta, evitando-se construções longas, como: “não consigo aprender a odiar com o elefante, porque ele possui um olhar dócil e não é isso o que procuro”. Os contos, certamente, realizam cortes temáticos mais limitados do que um romance, daí a necessidade de concisão no texto. Habilidosa no manejo das coordenadas, a escritora, desta forma, possibilita que estes períodos metaforizem todo o texto, remetendo-o a outras várias significações, enriquecendo-o de maneira tal, a ponto de torná-lo plurissignificativo, ao mesmo passo em que a escritora mantém a estrutura dos contos, e propicia, inclusive, uma junção peculiar das demarcações estilísticas entre o texto prosaico e o texto poético.

Diversos são os expedientes utilizados por Clarice Lispector na produção de “O Búfalo” que corroboram a presença de tipologias textuais (prosa e poesia) englobadas nesta obra. Conforme exposição anterior, nota-se que esse texto clariciano prende-se ao tipo de texto narrativo denominado conto, na medida em que apresenta a personagem e o conflito no qual está inserida e, em páginas concisas, as células dramáticas são desenvolvias com um desfecho muito próximo, espacialmente situando-se à página introdutória.

A escritora atribui a esta obra talhes poéticos os quais harmonizam com a estrutura narrativa, resultando, deste modo, em um texto carregado de significações que são preenchidas com indícios, ou melhor, rastos espalhados pelo narrador. Esses rastos são apercebidos a fim de que o caráter poético do texto seja evidenciado e, principalmente, para que a proposta inicial deste estudo não esmaeça devido à profusão de mensagens transmitidas por intermédio deste narrador.

E não foi impensado o emprego do verbo esmaecer no parágrafo anterior. As cores estão funcionalmente inseridas na composição de “O Búfalo” desde o início da trama. Para tanto, é identicamente imprescindível o estudo e a utilização do olhar que, neste ensaio, será empregado e explorado diversas vezes.

As cores, como já se antecipou, estão cumuladas neste conto e, certamente, sua função transpassa a condição de apenas colorir. De fato, o texto adquire cor e estas cores significam tanto e a tal ponto que um leitor mais atento, equipararia esta narrativa à poesia. Evidentemente, a equiparação refere-se a um poema moderno que não se ata às convenções mais antigas do estatuto poético, mas sem dúvida, “O Búfalo” aproxima-se muito da poesia por seu ritmo sincopado, ora interrompido, ora adiantado, pela regida (e não regente) mulher de casaco marrom. Este conto abrange e transcende a linguagem verbalizada, isto é, utiliza-a em sua capacidade máxima, desfigurando-a de tal forma que esta, avassalada por uma força criativa feudal soberana, apressa-se em circunscrever-se em outros domínios da linguagem em um processo contínuo de deformação, metamorfoseando-se em poesia, música, tela, fotografia, em filme. E todas essas

várias formas de expressão são coloridas sob feitios sinestésicos que se ajustam magistralmente para o fim pretendido, impressos de uma só vez, porém legíveis em diferentes tipos de linguagem. As cores são signos que transmitem informação, visto que remetem a significações. De acordo com determinadas culturas, o colorido de alguns elementos, como as roupas, por exemplo, informa a condição ou estado dos seres, acrescentando-lhes, ainda, posicionamentos perante a vida. Nesse conto, especificamente, encontram-se as cores: marrom, vermelho, preto, branco, cinza, azul que contextualizam as impressões da protagonista, revelam seu estado psicológico e, por conseguinte, não só colorem o cenário da trama, como também concertam o texto, reforçando sua coerência.

Recorrer-se-á, neste ponto do estudo, ao posicionamento da própria Clarice, a respeito das imagens e das cores:

> Conheço em mim uma imagem muito boa [...]. É a visão de uma floresta, e na floresta vejo a clareira verde, meio escura, rodeada de alturas, e no meio desse bom escuro estão muitas borboletas, um leão amarelo sentado, e eu sentada no chão tricotando [...]. Minha clareira tem uns minérios, que são as cores. [...]. Também eu não sou em preto e branco; sem que eu me veja, sei que para eles eu sou colorida [...]. Sou com manchas azuis e verdes só para estas mostrarem que não sou azul nem verde – olha só o que eu não sou." ("Fundo de gaveta", in A Legião Estrangeira, 1964, p.157-158).

A arte, para Clarice, atua como revelação do ser, especialmente através do olhar e, para ela, importa, como sempre afirmou, não os fatos em si, mas a repercussão deles no interior do indivíduo. Por esse motivo, não se pode simplesmente refutar os matizes utilizados por ela durante a tonalização do conto em análise. Para tanto, inicia-se pela cor marrom. É a partir de um casaco desta cor, isto é, de uma mulher de casaco marrom que a dramaticidade do conto começa a

emergir. Segundo a simbologia que a cultura ocidental criou para esta cor, o marrom associa-se a terra e à estabilidade, tendo como manifestação positiva a praticidade diante da vida, mas como aspecto negativo o marrom pode transmitir insegurança e

seu casaco. Neste desmembramento semântico entre marrom e castanho, existe uma personagem que incorpora esta cor e, certamente, não por acaso. Ela carrega em suas costas a cor marrom do casaco ,assim como também leva em suas costas a sua pelagem, a do animal, de fêmea que está em busca de algo. Não há espaço para o humano dentro daquele zoológico. A mulher de marrom não foi à exposição dos bichos: ela foi se expor a eles.

Este animal, castanho, carrega em sua pele a cor marrom que por sua vez encarcera em si o conteúdo do vermelho e do negro. Do vermelho da paixão, dos desejos à raiva e ao rancor, a mulher encarnada de desprezo e de rejeição. E nesta transição de sentimentos vivos, ardentes, ela busca o negro da morte, a escuridão do mistério, o ato violento, a sexualidade. Ela é, portanto, a própria fusão destas duas cores e de suas significações: a procura da vida e da morte, amor e ódio pulsando em sua existência, atormentando-a na procura de um par que a ensine separar o amor do ódio, nesta confusão cromática e passional, a sua vida.

O zoológico como cenário para o encontro do ódio. Perguntar-se-ia o que ensejou a mulher a escolher o zôo como local para o aprendizado a que obstinadamente se propusera obter. Este espaço remete a uma sociedade exposta em suas engrenagens, atuando e funcionando como o mundo dos homens. O ato de amar, odiar e de morrer não são exclusivos apenas à humanidade Mas talvez, com os animais, apreenda-se a ser menos emotivo ou sentimental e se, instintivamente, os animais amam, igualmente eles podem ensinar a odiar.

Acompanhada por um discurso anulador, aniquilador lembrando-a a todo o momento que este ou aquele olhar não lhe ensinariam algo, pelo contrário, reforçariam o que já havia aprendido (a amar, a perdoar), a mulher de casaco marrom busca o extermínio, a violência, o seu ódio pelo olhar de um animal que possa fazer isto, um animal que esteja experimentando o que ela procura . Os outros animais, os que adiam a expedição, são eles que se revelam à mulher como velhos conhecidos seus, porém não satisfazem o seu objeto de desejo. Os animais remetem a estereótipos humanos, os quais lembram apenas a calmaria, a complacência, a delicadeza, a paz e a paciência que a estação propiciava. Observe-se:

> Aquele elefante inteiro a quem fora dado com uma simples pata esmagar. Mas que não esmagava. Aquela potência que no entanto se deixaria docilmente conduzir a um circo, elefante de crianças. E os olhos, numa bondade de velho, presos dentro da grande carne herdada. O elefante oriental. Também a primavera oriental, e tudo nascendo, tudo escorrendo pelo riacho. (LISPECTOR, 1998b, p. 128).

São diversos os momentos em que a mulher tem seus intentos postergados pelo olhar submetido ao amor e à doação de alguns animais, os quais ela visitou. Tampouco são raros os episódios em que a protagonista descreve suas impressões a respeito da fragilidade, da calmaria transmitida pelos bichos. Ao descrever o elefante, a personagem o faz pautando-se numa descrição contraditória entre vigor e submissão, até ao momento em que reconhece nele alguém diferente do que procura: o bom velhinho, paciente que se dedica a entreter crianças. E é sempre a partir dos olhos que ela chega a sua certeza e ao seu veredicto: este não me serve o que ele pode me ensinar já tenho e já sei e, disso, eu quero me livrar.

Retrate-se, neste momento, a questão do olhar, segundo a perspectiva de santo Agostinho:

> Os olhos amam a beleza e a variedade das formas, o brilho e a amenidade da cores [...] não me dando descanso, como o dão as vozes dos cantores, que por vezes ficam em silencio. A própria rainha das cores, esta luz que se derrama por tudo que vemos e por todos os lugares em que me encontro no decorrer do dia, investe contra mim de mil maneiras e acaricia-me, até mesmo quando me ocupo noutra coisa que dela me abstrai. Insinua-se com tal veemência que, se, de repente, me for arrebatada, procuro-a com vivo desejo. Se a ausenta por muito tempo, minha alma cobre-se de tristeza. (SANTO AGOSTINHO, apud NOVAES et al, 1988, p.230).

São estes olhos, expandidos pela faculdade de olhar, que podem carregar em si, carência ou passividade, mas também, estes mesmos olhos são capazes de coisificar o outro, transformando-o em objeto, de confiscar o que é de outro, de despir e de inclusive, matar. Em seu aspecto duplo, olhar é simultaneamente sair de si e trazer o mundo para dentro de si. É o instrumento pelo qual a paixão da carne ganha cor e flameja a fim de satisfazer o desejo. A extensão que atinge a temática do olhar será retomada, pontualmente, no decorrer deste estudo, respeitando-se, contudo as circunscrições impostas pela abrangência do tema.

Retomando-se o que foi abordado em linhas anteriores, os animais com os quais a mulher de casaco marrom havia trocado olhares, não lhe acrescentavam nada, isto é, a paciência, a ingenuidade, o amor, todos estes estados de alma ela já havia experimentado (o fato era que ela desejava se livrar de tais estados) o que não lhe satisfazia e nem a curava de sua doença maior, o não saber odiar. A mulher buscava o novo, o não experimentado, uma sensação diferente daquela a que estava habituada. Os parceiros do zoológico delineavam-se em antigos encontros e desencontros de sua existência. De fato, ela necessitava de um novo parceiro, um correlato que lhe transmitisse algo inusitado, nunca antes vivenciado por ela e que

seria ao mesmo tempo o veneno e a cura, a toxina e o antídoto, o anticorpo para um novo corpo que pudesse se defender de suas próprias fraquezas, que não se deixasse mais sucumbir à bondade, ao perdão, ao amor. Mas que reagisse, violentamente, com o olhar de ódio, animalesco, sem culpa, sem consciência. Por essa razão, a busca no zoológico é obstinada, não cessa, pois todos os seres daquele mundo compartilham das mesmas experiências da fraca mulher de casaco marrom. Por tudo isso, a pergunta que a atormenta é: “Oh, Deus, quem será meu par neste mundo?” (LISPECTOR, 1998b, p. 128).

O questionamento configurado em um pedido de socorro a Deus carrega em si um aspecto dual, dúbio, formulado por uma mulher que, na verdade, não se conforma com a rejeição de seu companheiro. Todavia, no contexto em que foi proferida esta pergunta, aprofundar-se-á em sua análise. O mundo corresponde ao zoológico, metáfora do externo, humanizado demais, que não satisfaz, até o momento, a mulher quanto à busca de um ser que a ensine a odiar. Os animais experimentados pela protagonista igualmente não a aprazem, uma vez que tanto ela quanto os bichos estão domados pela primavera, inclusive esta, a estação do ano, conspira para que as personagens só saibam olhar para o amor.

Mas não importava que era primavera. A mulher não se deixaria novamente domar pelo afago, brandura, pela maternidade dos olhares que a expunham, enjaulando-a. Como admitir que o amor fizesse tudo aquilo com ela. Queria realmente a caudalosa violência, o movimento brusco que a retirasse de sua inerte e passiva resignação. Naquele momento, restava-lhe, então, a montanha-russa do zoológico.

O passeio pela montanha-russa, aos olhos da personagem, é uma outra forma de se obter a violência. Contraditoriamente, a agressão será conquistada em estado letárgico pela mulher de casaco marrom. A aquisição dar-se-á pelo movimento agressivo da maquinaria que, soerguendo os passageiros em aclives e declives sucessivos, sinuosos e surpreendentes, quase os arremessa à distância de seu ponto inicial. Isto é o máximo da violência que a mulher conseguirá. Mas, talvez, pela cegueira de sua obstinação, ela não atina que a violência da montanha-russa será novamente um malogro: ela parece ter esquecido de que era primavera é a época em que todos os animais buscam acasalar-se, incluindo-se aqueles que aguardavam na fila para sentar no carro do brinquedo. Em vez do ódio, da violência, restou-lhe a ofensa:

> [...] o profundo ressentimento com que ela se tornou mecânica, o corpo automaticamente alegre – o grito das namoradas! – seu olhar ferido pela grande surpresa, a ofensa, "faziam dela o que queriam", a grande ofensa – o grito das namoradas! [...]. (LISPECTOR, 1998b, p. 129, grifos nossos).

Duplamente ultrajada: não conquistara o seu intento, o que a motivara a entrar no zoológico e a olhar nos olhos dos animais, buscando... e nem com a bestialidade da montanha-russa experimentara a sua violência. Sentiu-se ofendida pelo contentamento das namoradas."Só isso? Só isto. Da violência, só isto".(Ibidem, p. 130).

A montanha-russa não é ainda o catalisador de ódio que a mulher deseja. Na realidade, este brinquedo não a fez aprender a sentir a sua própria violência, mas apenas a tê-la, doada mecanicamente pela máquina. A protagonista toma consciência de que estava, de novo, sendo usada, violentada, em pleno percurso do trem da montanha-russa. Não houve ação e menos ainda a troca, apenas uma

recepção, passiva como deveria ser. Chocalhada como um brinquedo, a boneca de casaco marrom havia sido escarnecida por outro brinquedo, ela, a mulher, igualmente aos outros animais que analisara, não passava de uma “carne herdada”. Esta não é a violência que a mulher de marrom quer. Ao se tentar entender o desejo desta mulher há de se considerar o ato da ferocidade, não a recepção deste. A maquinaria do zoológico é violenta, mas não a ensina como ser também. É preciso mais do que receber a violência, urge a sua experimentação, a sua retenção, e o melhor, é imprescindível apreender o revide.

A montanha-russa ocupa uma função muito relevante na contextura de “O Búfalo”. Transpassando-se os limites impostos pelas palavras, e isto, o texto clariciano autoriza que se faça amiúde, este brinquedo assume em sua estrutura uma alusão às instituições freqüentadas pela protagonista. A montanha-russa é a representação de sua assembléia religiosa, a Igreja falida para ela, de onde fora expulsa e para onde lhe consentiam retornar, porém discriminada e difamada, com sua existência e os ossos partidos, sentada em um banco à distância de todos. O desejo acirrado de odiar seria motivado apenas por um crime impunível, o de não ser amada, mas também por uma promessa desfeita, um rompimento de contrato. E através da montanha-russa a mulher reviveu, recordou-se de como era a vida, mesmo que por uns instantes. Como no ato da criação, da terra ela partiu, viveu por meio da alegria alheia, sua vida sempre com súbitos altos e baixos, e retornou a terra, morta, novamente. A alegria sempre a dos outros, nunca a sua, a anuência para viver sem arrependimento e sem contrição não lhe consentiam:

> Pálida jogada fora de uma Igreja, olhou a terra imóvel de onde partira e aonde de novo fora entregue. Ajeitou as saias com recato. Não olhava ninguém. Contrita como no dia em que no meio de todo o mundo tudo o que tinha na bolsa caíra no chão e tudo o que tivera valor enquanto secreto

> na bolsa, ao ser exposto na poeira da rua, revelara a mesquinharia de uma vida íntima de precauções: pó-de-arroz, recibo, caneta-tinteiro, ela recolhendo do meio-fio os andaimes de sua vida [...]. Embora ninguém prestasse atenção, alisou de novo a saia, fazia o possível para que não percebessem que estava fraca e difamada, protegia com altivez os ossos quebrados. (LISPECTOR, 1998b, p. 130, grifos nossos).

Observa-se que a mulher de casaco marrom, inominada, é o arquétipo da mulher que objetiva ter um parceiro a fim de que possam exemplarmente procriar e constituir a sua família, perpetuando-se através de sua cria. Mas uma das partes rompeu o que estava instituído para ser, não cumpriu com o trato e, ela, iludida, enganada, deixou-se alquebrar e desacreditou-se. A breve jornada no brinquedo do parque reaviva a sua esperança, a sua vontade de matar, para que, de alguma forma, ela possa enfrentar as feras do lado de fora e garanta a sua sobrevivência no meio de tantas feras soltas e exteriores ao zoológico.

Prosseguindo-se neste estudo por meio dos rastos difundidos pela autora, é relevante que se examine o emprego ocorrente de certos substantivos os quais contornam o texto e que são ornamentados por adjetivos, especialmente as cores, conforme exame anterior. Os leões louros, a girafa virgem, o hipopótamo úmido, os macacos nus, o elefante oriental, o camelo de estopa, o quati curioso. Na descrição destes animais, outros adjetivos qualificam-nos, ao mesmo tempo em que os desqualificam como alvo para a mulher que só busca o ódio pelo olhar, por um olhar adjetivado também, não pelas palavras, mas por seus contornos e por sua densa constituição, um olhar que inspire ódio. Os animais enjaulados apontam, como já notado, para a representação das estratificações sociais dos homens: os jovens, os adultos e os velhos (todos igualmente enjaulados pelos ditames da sociedade)

metaforizando-os em arquétipos humanos que seguramente podem ser reconhecidos e rejeitados pelo olhar da protagonista:

> Recomeçou a andar em direção aos bichos. O quebranto da montanha-russa deixara-a suave [...]. De dentro da jaula o quati olhou-a. Ela o olhou. Nenhuma palavra trocada (grifos nossos). Nunca poderia odiar o quati que no silêncio de um corpo indagante a olhava. Perturbada, desviou os olhos da ingenuidade do quati. O quati curioso lhe fazendo uma pergunta como uma criança pergunta. (LISPECTOR, 1998b, p. 130).

Com a visitação ao quati-criança, a mulher chega ao penúltimo animal nesta sua particular jornada, corroborando as abordagens efetuadas neste exame, até o momento. Os limiares entre humanização e animalização para a personagem e com as personagens do zoológico fundem-se, não existindo, por conseguinte, aspectos fronteiriços que demarquem a existência de um ou de outro, pois, se havia tal limite, transpassou-se pelo descarte da palavra, inclusive, suplantada pela comunicação visual e pela identificação entre o sentir humano e o sentir animal, restando ainda, em comum entre a mulher e seus companheiros, certamente, a carne. Aos olhos de a mulher de casaco marrom, o espaço que ela escolheu para dar cabo a sua missão, não poderia ser outro, pois ele representa de maneira fidedigna o seu mundo externo. Animais ou humanos, todos estão, certa forma, aprisionados, ou por que não foram suficientemente fortes, ou por que foram apresados por vontade de alguém. Se o par para esta protagonista ainda não foi encontrado, pelo menos ela está segura de que acertou o lugar. As jaulas pertencem a todos. Todos estão enjaulados, encarcerados por suas fraquezas, obstáculos e desejos. Ela se identifica com os animais do zoológico, pois igualmente a eles, está enjaulada: “A jaula era sempre do lado onde ela estava [...]”. (Ibidem, p. 130).

Visando-se à continuidade da análise, neste instante, será de grande valimento as observações a respeito do emprego de alguns substantivos no conto clariciano, assim como a sua contextualização na obra. Por meio de uma leitura cuidadosa, não passa despercebido o nome carne, empregado em diversos momentos da narrativa em apreciação.

Algumas significações a respeito deste substantivo devem ser recuperadas a fim de que o intuito de seu exame seja alcançado. O termo carne será desmembrado apenas em alguns de seus possíveis sentidos, a fim de se avalizar objetividade analítica. Avalie-se, portanto, o termo, quando é aplicado para representar o corpo humano opondo-se à alma, ou ainda, quando se deseja mencionar o instinto sexual, o amor físico, enfim, os pecados da carne. A protagonista do conto (a esmaecida mulher de casaco marrom) interpreta os animais por seu revestimento externo, isto é, através de sua carne. Aprecie-se:

> O hipopótamo, o hipopótamo úmido. O rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda. Não. Pois havia tal amor humilde em se manter apenas carne, tal doce martírio em não saber pensar. (LISPECTOR, 1998b, p. 127).

Observa-se, neste excerto, a argüição que a mulher trava consigo mesma a respeito do embate entre o amor da alma e o desejo da carne. Parece que ela urge prescindir de sua razão (logos), visto que esta empunha uma arma contra sua paixão (pathos), tentando cercear os seus instintos. A carne que lhe bordeja a alma, cingindo-lhe a paixão em voltas e voltas, aprisionando-a, tornando-a presa de seus impulsos, impacienta a mulher, tornando-a inerte e resignada, submetida às pusilanimidades de sua carne. E semelhantemente a ela estão todos os animais daquele zoológico. A protagonista identifica-se com os outros (animais), pois,como

eles, está encarcerada em uma jaula, a carne, que a torna cativa de seus instintos pulsionais e isto acarreta na busca da vida, novamente, através da morte e da violência, enfim, por meio de seu ódio. É manifesta a identificação entre a mulher e os animais no zoológico, conforme abordagens anteriores, entretanto, esta similitude não se restringe ao fato de que todos são animais e de que suas existências, muitas vezes, atam-se aos desejos ou desleixos de outrem, mas se deve também à nivelação que a própria mulher faz entre a sua vida e a dos bichos. À sua percepção de que todos comparticipam de um mundo subjugado pelos ditames da natureza e de que, cada um, a seu modo, tem um papel a desenrolar, circunstanciado, neste conto, por uma estação do ano. Embora sendo primavera, a mulher tenta fugir de sua delicadeza e maternalidade, pois esta identificação não lhe é benigna, já que seu objetivo é aprender a se defender disso, isto é, liberar-se do jugo, da submissão que a concupiscência imputa . Mas como sair de si mesma, renegar o que lhe foi doado, deixado como herança pelos ancestrais? A mesma similaridade que a atraiu ao zoológico, expulsa-a de cada jaula visitada, movimentando-a pelo espaço em busca da prática de estado e de sentimento diversos. Contudo, reconhecer-se como similar àqueles animais visitados, é indispensável para que a mulher não queira permanecer na mesma condição letárgica de amor em que todos se encontram. Comprovam-se estes pareceres em vários segmentos do conto, todavia a mulher substantifica esses sentimentos em seu discurso, notadamente quando procura o olhar do camelo:

> Os grandes cílios empoeirados do camelo sobre os olhos que se tinham dedicado à paciência de um artesanato interno. A paciência, a paciência, a paciência, só isso ela encontrava na primavera ao vento. Lágrimas encheram os olhos da mulher, lágrimas que não correram presas dentro da paciência de sua carne herdada. (grifos nossos). (LISPECTOR, 1998b, p.128).

O nome carne é freqüentes vezes assentado, nesse conto, por outro nome, herdada, enformando-se, portanto, os dois, em um sintagma nominal demarcador de características físicas e comportamentais, adquiridas por transmissão genética e da qual não há como se descativar, avalizando a tese de que a carne, aprisiona a fêmea rejeitada e que herdar, nem sempre se constitui de aspectos positivos, aferrolhando o olhar em uma única direção, no caminho de uma alternativa, quiçá, para o aprendizado do vivo, do solícito.

Reavivando o percurso da protagonista, a partir do instante em que ela falha novamente em sua mortal missão com o quati, a mulher recomeça a andar em busca de seu propósito inicial. E é nesse momento, em que todos os anseios sádicos e masoquistas, que afloraram de seu espírito e que ela procurara transbordar de si mesma durante sua estadia no zoológico, que esses estados de alma, abrandaram na desesperança de encontrar um odioso par. Mas ela viu um búfalo, porque era primavera. O búfalo negro a olhou. Desconfiada a mulher olhou a distância, sem muita esperança. Mas, novamente, parecia que estava sendo seduzida e o sedutor mostra aquilo que inexiste no outro. “De longe, no seu calmo passeio, o búfalo negro olhou-a um instante.” (LISPECTOR, 1998b, p. 133). Mas era primavera e àquela mulher não seria admissível confiar em algum, outra vez não. Resistiria ao olhar cativo que aprisiona de tanto estampar o amor que fere, às feras, inclusive. “Mas de novo ele pareceu tê-la visto ou sentido”. (Ibidem, p.133).

Os nomes e toda a sua abrangência na linguagem, ao nomear e qualificar os elementos do mundo, serão explorados por Lispector no epílogo do conto “O Búfalo”. O próprio nome búfalo em uma possível extensão de sentido transborda significações, diversas, entre elas, a sabedoria.

Já é conhecido o elemento desencadeador da procura efetuada pela mulher de casaco marrom pelo zoológico. Um igualmente inominável homem ausente promove, ou melhor, desperta nessa fêmea a rejeição, a ponto de ela, não satisfeita com o ensinamento doado por ele, lança-se em busca de seu aprendizado de forma, incomum e pertinaz, a fim de conseguir o punhal, a arma branca, pálida como forma de se proteger. Não deseja adoecer mais. Outra tese incluída no percorrer deste capítulo é a que trata da similitude entre os animais do zoológico e seus pares, os seres humanos. Novamente, é viável cotejar-se o búfalo e o homem ausente, sendo o primeiro o depósito de todas as expectativas e frustrações, ou ainda, dos impedimentos de se atingir uma exigência pulsional, e o segundo agente, e não menos relevante, é o homem ausente que, assim como o búfalo, nesta análise, representará a sabedoria, ou um doador de conhecimentos.

É chegado o momento do acerto de contas. Para isso, carne e olho (e este se constitui como parte da carne) deverão unir-se concordes. O corpo, a carne robusta, musculosa carregará o olho firme e resoluto. Conseqüentemente o olhar disparando para um único foco a sua lente, apresará o olhar do outro, seduzindo-o, então, numa hipnose mútua.

As considerações feitas por santo Agostinho em relação ao olhar, enquadram-se relevantemente neste momento de análise do texto clariciano. Observe-se a associação realizada por ele entre os termos olho e carne e o sentir pelo olhar:

> [...] um desejo de conhecer tudo, por meio da carne. Esse desejo curioso e vão disfarça-se sob o nome de conhecimento e ciência. Como nasce da paixão de conhecer tudo, é chamado, nas divinas Escrituras, de

> concupiscência dos olhos, por serem estes os sentidos mais aptos para o conhecimento [...]. Empregamos, contudo, esse termo mesmo em relação aos outros sentidos, quando os usamos para obter qualquer conhecimento. [...].Por isso não só dizemos 'vê como brilha' – pois só os olhos o podem sentir – mas também vê como ressoa, vê como cheira, vê como sabe bem, vê como é duro. [...]. (SANTO AGOSTINHO, apud NOVAES et al, 1988, p.38-39).

Clarice, privilegiando a temática do olhar em suas obras, apreendeu, assim como santo Agostinho, que o olhar, devido a sua abrangência sensorial, expande-se lexicalmente, dominando a linguagem, pois esta não lhe tolhe com suas imposições vocabulares. E se assim o faz, sobrepõe-se também em relação aos outros sentidos, promovendo no ser humano o conhecimento por meio das sensações.

Retomando-se as adjetivações de Clarice, agora, endereçadas ao búfalo e à mulher de casaco marrom, quando do seu encontro, apreende-se novamente que estas se substancializam por meio das cores. Observe-se que o búfalo é descrito por Lispector na intensidade de sua cor negra: "Era um búfalo negro. Tão preto que à distância a cara não tinha traços. Sobre o negror a alvura erguida dos cornos".(LISPECTOR, 1998b, p. 133). O negror do búfalo, pautando-se agora no parecer da óptica, atrai para si todos os raios luminosos visíveis, incluindo-se a palidez doente da protagonista. A sua procura parece ter chegado ao fim, visto que encontrou a escuridão na qual pudesse canalizar toda sua pujança há muito contida.

O búfalo negro concentra abstrata e concretamente todos os atributos que satisfazem às pulsões da personagem. Robustez de um homem jovem, a sua virilidade e, por conseguinte, a sexualidade enjaulada durante a primavera, o olhar de raiva disseminado pelo negrume de sua carne herdada. E como já se foi mencionado, em outros momentos desta análise, aquele que seduz possui o que o seduzido não tem, resultando em um complemento bilateral.

A mulher branca assente que a tepidez morna a subjugue, esmaecida, ao entrar em contato com a massa preta do búfalo. Por fim, inicia-se no processo doloroso do seu aprendizado. A morte, cada vez mais próxima, violentando-a e ao mesmo passo, retornando-a a vida. Observe a passagem:

> O búfalo com o torso preto. No entardecer luminoso era um corpo enegrecido de tranqüila raiva, a mulher suspirou devagar. Uma coisa branca espalhara-se dentro dela, branca como papel, fraca como papel, intensa como uma brancura. A morte zumbia nos seus ouvidos. (LISPECTOR, 1998b, p. 133).

A branquidade pela qual passara e assimilara seria, então, uma certa paz. Conquistada de maneira árdua, a paz, a invasora distante, perfurando a carne da mulher de marrom preparará o terreno (não seco como o do búfalo), para que a protagonista se vivifique, umedeça sua existência por uma troca de fluidos intensa: “Não sabia onde estivera. Estava de pé, muito débil, emergida daquela coisa branca e remota onde estivera”. (Ibidem, p. 133).

É imprescindível para o entrosamento entre a análise aqui desenvolvida e sua aplicabilidade ao texto clariciano, a concisa abordagem a respeito do termo paixões sob uma visão psicanalítica. Segundo esta ciência, a origem das paixões reside em duas pulsões que se distinguem em Eros (pulsões da vida) e Thanatos (pulsões da morte). Eros manifesta-se no instinto primevo de defesa de sobrevivência do indivíduo. E nesse mecanismo de manutenção da vida, as pulsões eróticas, desabrocham em outras tendências, como impulsos eróticos, impelindo uma pessoa em direção a outras (para a sua satisfação pessoal obviamente) e a agressividade, como um mecanismo de defesa daquilo que se presume ameaçador para si. Tal pulsão, erótica e sensual, é uma das paixões que subsidiam o percurso

da protagonista de “O Búfalo” em busca justamente deste outro para que garanta, grosso modo, a sua subsistência num mundo bestificado (ou humanizado) demais. O contato, mesmo que seja apenas pelo olhar, é a pulsão proveniente de Eros, movendo a vida de alguém em direção ao embate com a realidade, sua realidade. Mas a vida da protagonista está irritadiça por tantas tensões em sua existência. Rejeitada, renunciada por alguém, o percurso dentro do zoológico é deflagrado também pelas pulsões da morte, Thanatos, que conclama da mulher o retorno ao inanimado, momento antecedente ao da geração da vida.

Entre Eros e Thanatos, a mulher de casaco marrom se deixa conduzir pelos olhos dos outros, como se fossem clarões que refletissem estados d’alma. Na primavera do zoológico, os olhares que inicialmente sentiu, transmitiam vida, com muita ou pouca intensidade, mas ainda sim, vida. O repouso, pleiteado por Thanatos, é o sedativo que a protagonista procura a fim de se ver livre de uma insatisfação. Difusas pelo corpo do texto, estão as evidências de que a mulher metaforiza um pêndulo que não cessa de esbarrar nas pulsões da vida e nas pulsões da morte.

O embate entre a fêmea-mulher e o homem/búfalo constrói-se a partir da repetição de momentos vivenciados entre eles. Desta vez, porém, haverá alguma mudança em relação à situação anterior. A fêmea ao mesmo passo que se sente, mais uma vez , desprezada, venera o seu algoz, pois é nele e com ele que aprenderá a odiar e a se redimir. Não pode deixar escapar, mais uma vez, a oportunidade de se salvar: “Ah! disse ela. Seu rosto estava coberto de mortal

brancura, o rosto subitamente emagrecido era de pureza e veneração". (LISPECTOR, 1998b, p. 134).

O ato ocorrerá sem as palavras, império de uma das classes, mas os aproximará pelo olhar, domínio de muitas espécies. O olhar, linguagem universal que aproxima mundos tão cordatos entre si, às vezes, espaçados por um ligeiro desvio. Mas não naquele instante, pois estavam frente a frente. "E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente". (Ibidem, p.134).

Na intertroca de olhares os fluidos das carnes alteraram-se, metamorfoseando-se em nuanças distintas: o macho preso, solitário, encontra a sua parceira fisicamente distante, mas próxima, no entanto, em termos aspectuais. Os olhos da fêmea, apequenados, castanhos, quem sabe, serão tragados pela vaga furiosa de ódio do búfalo, reprodutor, solitário, através de seus olhos vermelhos de paixão, convertida em ódio. O transacionar entre os olhares acalora a personagem que verbaliza, talvez silenciosamente: "Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo". (Ibidem, p.134).

O instinto foi atendido plenamente nos contornos do búfalo negro e no que o macho enjaulado e solitário poderia suscitar em uma fêmea tão análoga a ele. Inocentando-se da culpa que carregara em toda a sua vida dentro do zoológico, a predadora, torna-se novamente a presa, mas desta vez, é recompensada pela visão que seu olhar proporcionara. O punhal fora cravado por ela e em si mesma. Suas

garras não poderiam interromper a consumação de um ato exigido por suas pulsões, o qual culminara em êxtase e prazer. Com tanta intensidade e “Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo”.(Ibidem, p.135).

Enfatizou-se neste capítulo muito do versar de Clarice Lispector em relação à linguagem de sua obra. Por este motivo, não se poderia finalizar este capítulo sem a menção da disposição de dois termos e de sua possível interpretação: céu e búfalo. Através de um olhar mais demorado neste trecho final, verifica-se que os dois termos poderiam ser arranjados de maneira invertida, pela própria posição que a mulher ocupa em frente à jaula. Ao baquear, pelo ângulo de sua visão, o esperado seria que ela visse primeiramente o búfalo (aliás, desaparecendo de seu campo de visão) e em seguida o céu. Mas como o tempo todo se abordou a questão do olhar, viu-se o que a mulher desejou ter visto: primeiramente o céu e, sob essa perspectiva inusitada, a qual um olhar capta de acordo com a sua necessidade, viu-se a sua imensidão, ampliada muito pelo adjetivo inteiro para que, em seguida, o búfalo surgisse sob um ângulo que o permitisse ficar em cima dela, como assim ela o quis ver-ter ou como disse Merleau-Ponty, “ver é ter a distância”. E na amplidão do vasto céu, o olhar ganhou a paz, indubitavelmente, celestial.

O olhar revela-se inusitado para o homem, pois amplia em muitos milhares de graus a visão de que ele tem acerca de sua realidade. Se esta faculdade, a de ver além do que está-aí, pautou consideravelmente o caráter investigatório deste estudo na árdua, porém prazerosa, tentativa de se desvelar a verdade, por trás das

linhas claricianas, não será mais possível, então, fechar os olhos para algumas similaridades encontradas nas obras de Lispector, tema da análise seguinte.

3.3 A mulher de casaco marrom tem um par nesse mundo: G.H.

> É difícil marcar o lugar onde pára
> o homem e começa o animal, onde
> cessa a alma e começa o instinto –
> onde a paixão se torna ferocidade.
> (Álvares de Azevedo)

Neste capítulo visa-se ao estudo comparado entre as duas personagens claricianas, assoalhando-se seus aspectos constituintes, assim como os componentes de ignição das tramas presentes nas duas obras.

G.H. e a mulher de casaco marrom esbarraram-se desde o seu nascimento, ou melhor, desde seu batismo celebrado por Lispector. Ambas são inominadas: uma pela instigante abreviatura G.H. e a outra, pela qualidade de um casaco que quase a mimetiza em um animal, passando despercebida pelo zoológico. As duas estão ainda unidas por crises existenciais, evidentemente cada qual, à sua maneira, mas o fato é que as duas estão pulsando com suas paixões.

Algumas peculiaridades podem ser aqui analisadas como pontos de intersecção entre PSGH e “O Búfalo”. A ausência dos pares das personagens cotejadas, corroborando-se afirmações anteriores, desenrolam o novelo temático das duas tramas, sustentando-o até ao seu desfecho. Estas personagens,

respectivamente, Janair e um suposto homem, ao qual se convencionou nomear homem ausente, a distância, provocam as pulsões das protagonistas, G.H. e mulher de casaco marrom, por toda a tessitura narrativa. As merecidas referências a estas duas personagens já permearam capítulos anteriores, portanto, embrenhar-se-á no embate pulsional que as protagonistas buscam concretizar com seus supostos opositores, personificados em uma barata e em um búfalo.

Entra em ação, como veículo poderoso de movimentação das personagens, o olhar que visa à conquista da satisfação dos desejos dessas duas mulheres. G.H., em sua máxima despersonalização do eu, encara a barata olhando-a em seus vários olhos. A mulher de casaco marrom sabe que só lhe é possível um aprendizado por meio do olhar do outro. E ambas têm consciência de que seu desencantamento em relação ao mundo, só poderá ser suplantado ou ainda, liberado de forma catártica, através do enfrentamento com o outro.

O desejo de ser o outro, de ter outrem é também o que conduzirá as duas mulheres em sua jornada pulsional, incendiada pela ausência natural do desejo. Recuperando-se a etimologia do termo desejo, com os esclarecimentos de Marilena Chauí, comprova-se a falta natural impressa em sua essência:

> A palavra desejo tem bela origem. Deriva-se do verbo desidero que, por sua vez, deriva-se do substantivo sidus (mais usado no plural, sidera), significando a figura formada por um conjunto de estrelas, isto é, as constelações.[...] De sidera , vem considerare – examinar com cuidado, respeito e veneração – e desiderare – cessar de olhar (os astros), deixar de ver (os astros).(In: NOVAES et al, 2006, p.22).

O vocábulo desejo, por uma questão etimológica, fixa em seu núcleo um aspecto ambíguo: desejo surge de uma tomada de decisão, certamente, motivada por isto ou

> Assim, neste romance, é distanciando-se do humano e de suas leis que se exercita uma reflexão sobre o crime, porque a primeira lei é anterior à forma humana e o crime contra a barata inumana é a revelação do crime maior, pois é contra a vida primária divina da qual o humano forma parte.(WALDMAN, 1992, p. 164-65).

A barata será o repositório pelo qual G.H. despejará o seu desejo de se reaproximar do estado primeiro do ser, de se alcançar o ponto zero de sua existência atual. Para isso, comete um crime, impunível, dependendo sob qual ponto de vista. Impunível sob os olhos da humanidade, se a barata não transpassar a significação de mero inseto. Condenável se, a barata representar a matéria-prima do mundo, visto que nela encontram-se vestígios do criador.

Nas tramas de Clarice a tematização da violência, de um crime, por fim, um assassinato é muito recorrente. A passagem pela morte, mesmo que simbólica, é uma obsessão em muitas das personagens claricianas. Verifique-se:

> E estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentada à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce [...] Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não de matar. (LISPECTOR, 1998 a, p.53).

Neste momento em que a narradora se encontra com a barata, é despertado nela um desejo latente de ser, diferente do que era, violenta e assassina, e isso se concretizou de forma tão contundente que, a escultora, se viu comprimindo a barata à porta do armário. As conseqüências deste ato tiveram mais repercussão em G.H. do que no próprio inseto. Descobrir-se má, constituiu-se novidade para a escultora: “Que fizera eu? [...] Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que eu fizera à barata mas sim a: que fizera eu de mim?” (Ibidem, p.53).

A outra mulher, a fêmea de marrom desprezada, também precisa matar para sobreviver. Sente-se enjaulada e encarcerada. Igualmente a G.H. que se deixou aprisionar pela intersubjetividade de um mundo em que um se espelha no outro. A personagem do conto identifica-se com a escultora do romance sob muitos aspectos: transfere a um animal, a partir dos olhos, seu desencantamento em relação ao mundo. Recupera nos bichos os traços físicos e essenciais da personagem que desencadeou nela o desapontamento e desenvolve o olhar crítico em relação ao mundo e a si mesma. Ambas encontram-se encarceradas em suas existências: a escultora em um invólucro, prestes a ser rompido para que se libere a massa branca de sua existência, original. A mulher do búfalo enxerga a sua vida por detrás das grades de uma jaula, a qual precisa que seja escancarada para poder sobreviver à humanidade.

Cada qual, à sua maneira, estas mulheres claricianas entendem que o mundo em que estão tentando sobreviver é árduo demais em conseqüência de uma humanização exagerada. A saída para este estado de desagrado é submeter-se aos seus desejos, às suas pulsões, ao Eros transgressor em busca da vida, do ruído da existência.

Para viver é preciso matar. A fim de se sentir viva é preciso buscar a morte. Eros e Thanatos pulsando na vida de G.H. e da mulher de marrom. Estas asserções representam nitidamente o projeto existencial de cada uma das mulheres. G.H. segue por um declive existencial em que a eliminação de uma barata, impulsionada pelo nojo, configura-se posteriormente como um veio de comunhão com a matéria primitiva (divina) da vida. A mulher de casaco marrom, por sua vez, sente-se presa e

enjaulada pela ausência do ódio, pela falta de um par e sai em busca de um, a fim de que a ensine a odiar, para não morrer, e sim sobreviver. Procura, desta forma, uma reconstrução existencial, quer declinar da submissão do desejo e do espelhamento de resignação imputado pelo mundo humanizado. Analise-se o que Yudith Rosenbaum observa a esse respeito:

> Assim denunciada em sua posição objetal, a personagem parece perseguir o ódio como força desmanteladora de sua prisão interna [...] Embora a narração refira-se à mulher como **assassina solitária** ou **assassina incógnita**, acumpliciando-se, assim, ao imaginário da própria personagem, o verdadeiro assassinato não é de ninguém senão da condição mesma de escrava do outro que a rejeita. (1997, p.274, grifos da autora).

Outro ponto convergente, entre G.H. e a mulher do conto, é o paradoxo em que elas ingressam, a fim de resgatarem a sua existência, mas sempre através do ódio, do assassinato de algo, "em direção **ao ponto pior de sua doença**, **o ponto mais doente, o ponto de ódio**." (Ibidem, p.274, grifos da autora). Em evidente oposição aos animais visitados, a mulher incansavelmente sai à caça de uma violência, para que possa viver**. "Onde aprender a odiar para não morrer de amor?"** (Ibidem, p. 274, grifos da autora).

O ódio, portanto, repudiado pela humanidade como um sentimento menor e destruidor, reverte-se para a protagonista do conto em um andaime que possa sustentá-la e propiciar-lhe a evasão de sua existência atual.

Já se analisou, em páginas anteriores, o despertar do Dasein de G.H. para que esta reconstrua a sua existência, a partir de uma exploração do núcleo de seu ser, amparada pela cumplicidade de uma barata. As comunhões, a identidade, que serão analisadas, neste momento, referem-se às realizadas entre animais muito

semelhantes entre si: a mulher de casaco marrom e G.H. Análises anteriores revelaram a constituição antitética da situação vivenciada pela personagem, talhada, inclusive, no corpo do texto. Sua jaula pessoal, era a cada instante, trancafiada, pelo olhar dos animais que, em oposição a ela, eram mais livres, na sua resignação de amar (na primavera quase todos podiam amar), o que intrigava a protagonista, pois não parecia nítida a condição de quem estaria livre para amar, realmente, naquele mundo. Clarice, mais uma vez, extrapola os limites da significação das palavras, neste caso da palavra livre, que pode ser apreendida em sentidos muito amplos e,desta forma, pode despir-se da conceituação de espaço, para vestir o sentido existencial de ser livre. Coesiva à análise demonstrada, é Rosenbaum que escreveu a esse respeito:

> Excetuando-se a "leoa esfíngica" (adjetivo que evoca o poder destruidor), as demais caracterizações confirmam essa idéia: o leão tranqüilo, a girafa virgem, o hipopótamo humilde, os macacos felizes [...] Todas essas adjetivações constroem um universo animal marcado pela antítese do ódio. E, o que é mais importante, mostram os animais livres de qualquer "encarceramento", entregues a si mesmos ou ao livre amor. [...] Animais libertos, embora ns jaulas, enquanto o humano está encarcerado, embora espacialmente livre. Eis a reversão mais evidente do conto. (1997, p. 275).

Se as adjetivações contribuem para o teor de reversão do conto, da mesma forma é relevante a construção das coordenadas sindéticas adversativas para que se sublinhe o efeito paradoxal sentido peça protagonista e pretendido por Lispector, conforme análises anteriores.

Finalmente, os animais fêmeos, G.H. e a mulher de casaco marrom comungam do mesmo desejo, do apetite, daquilo que lhes falta: a busca de um ser em si, do seu Dasein fenomenológico, estar-aí. A protagonista de "O Búfalo", igualmente a G.H., busca libertar-se do que lhe foi impresso por uma vida de relações pautadas pela paciência e pelo perdão. O Dasein desta mulher, assim

como o de G.H., a move no sentido de liberação destas amarras sociais, para que ela possa percorrer o zoológico (o mundo), desnuda do peso de um casaco

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme apresentado na introdução deste estudo, realizou-se a análise comparativa das obras A Paixão Segundo G.H. e “O Búfalo” de Clarice Lispector. Tencionou-se uma inserção no universo das personagens claricianas multifacetadas pela modernidade, fragmentadas aos seus próprios olhos e aos olhos de outrem, a fim de se roçar, na medida do possível, o cerne de suas crises existenciais.

O contato com a escritura clariciana promove uma incursão extremamente densa ao núcleo da estrutura narrativa, e por este motivo, a análise literária, neste estudo, recorreu à assistência da gramática, eximiamente empregada pela escritora na labuta de livrar-se do livro e assim dizer livro-me. A destreza em manejar a linguagem está incrustada em suas criações, a língua que outrora a escritora subjugou, tenta fazer o mesmo com a ingenuidade de um leitor desatento.

São esses manejos com a linguagem, que a submetem e a deformam para que sus limitações não emperrem o processo criativo da escritora, são eles que, portanto, favorecem leituras riquíssimas e abrem as comportas da literatura, rompendo fronteiras, fazendo-a desaguar nos campos das ciências, da filosofia, da psicanálise e de tantas outras áreas, fertilizando-as e obtendo em troca um enriquecimento artístico único.

O estudo das obras claricianas conduz a tudo isso. Seus textos têm o peso de uma escrita intensa oriunda de sua igualmente enérgica vivência. A própria escritora afirmou isso: “Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura

de alguma coisa.” (NUNES, 1996, p.298). Nessa procura, no aprofundamento de si mesma e das impressões retidas por seu olhar agudo, surgem as suas escritas.

O processo de escrever é a sua perpetuação, o máximo de sua imortalidade. Fragmenta-se, assim, o tempo e desta forma, perpetua-se a vida. E desta maneira o são as suas obras, perpétuas, atuais, representantes do gênero humano, dos animais, enfim das várias existências de um ou de todos. Suas obras dialogam entre si e com os outros. Suas personagens, vistas a olho nu, são pessoas simples, as quais podem ser encontradas em ambientes também simples. São donas-de-casa, escultoras, empregadas, professores, estrangeiros, são animais, são o outro. Adormecidas e latentes em suas rotinas diárias todas têm em comum a acuidade visual, o tão solicitado olhar, que submete a palavra calando-a. Tornam-se singulares, sobressaem em meio à multidão, quando seu olhar é aberto por uma revelação repentina, a partir de um fato corriqueiro. Silenciosamente, estas personagens perscrutam sua realidade expondo-se e sentido vibrar sua vida de uma maneira tal que ficam nuas, pois a linguagem as abandona mudas.

O processo criativo de Clarice é frutífero, abundante. Por isso, engana-se quem pretende apenas passar os olhos por cima de suas palavras e afirmar que as leu. Como a própria escritora afirmava, a palavra é a isca, e a presa é a não palavra que mordeu a palavra transformando as duas em único elemento. Devem-se despir as não palavras de Clarice para que estas se revelem em seu estado abstrato primitivo.

Neste processo, o de desvendamento da superficialidade das palavras, envereda-se em impressões retidas em suas retinas que acarretam, inevitavelmente, na abertura de seu mundo literário dialógico, no sentido em que, tal mundo, estabelece correlações com diversas outras teorias desde científicas, filosóficas até psicanalíticas. Desconsiderar estes saberes de mundo, impregnados nas obras claricianas, implica em uma redução a respeito das várias possibilidades de interpretações contidas em seus textos. A prodigalidade de mensagens deve ser entendida como uma cumulação de conhecimento a qual está se tentando dividir com o leitor.

Essas características foram listadas com o propósito de que sejam observados os múltiplos significados dos textos claricianos, relevantemente, no conto e no romance, aqui estudados. Houve necessidade de um recorte temático, exteriorizado a partir da ausência das personagens, que participam indiretamente das tramas, a fim de que se proporcionasse uma leitura que não se desviasse do percurso analítico sugerido inicialmente neste trabalho.

Por fim, conclui-se que as obras claricianas são fontes inexauríveis de análise e de obtenção de conhecimento, oferecendo ao leitor de olhos bem abertos perspectivas de aprimoramento cultural, bem como oportunidade de exercício do olhar crítico em relação à trivialidade de quotidianos aparentemente normais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE CLARICE LISPECTOR

LISPECTOR, Clarice. A Legião estrangeira (contos). Rio de Janeiro, Ed. do autor, 1964.
p.143.

_____. A Paixão Segundo G.H. São Paulo: Rocco, 1998a.

_____. Laços de Família (contos). São Paulo: Rocco, 1998b.

_____. A paixão segundo G.H. Edição crítica. Coord. Benedito Nunes. Edusp, coleção Archivos. 2. ed. São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: Allca, 1996.

SOBRE CLARICE LISPECTOR

AMARAL, Emília. O Leitor Segundo G.H. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

BORELLI, Olga. Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOSI, Alfredo. História concisa da Literatura Brasileira: São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. "No Raiar de Clarice Lispector". Vários Escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
_____. Presença da literatura brasileira: história e crítica / Antonio Candido e J. Aderaldo Castello. 13ª. Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

KADOTA, Neiva Pitta. A tessitura dissimulada. O social em Clarice Lispector. 2ª Edição, São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda, 1999.

KANAAN, Dany Al-Behy. Á escuta de Clarice Lispector: entre o biográfico e o literário: uma ficção possível. São Paulo. EDUC, 2003.

NUNES, HEIDEGGER & SER E TEMPO. 2 Edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor

_____ , Benedito. O Drama da Linguagem – Uma Leitura de Clarice Lispector. 2ª.Edição, São Paulo: Editora Ática, 1995.

_____, O Mundo imaginário de Clarice Lispector. O Dorso do Tigre. 2ª. Edição, São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____**.** (coord.) A Paixão segundo G.H. Edição crítica, Edusp, coleção Archivos. 2 ed. São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile:Allca XX, 1996.

PONTIERI, Regina Lúcia. Uma poética do olhar. 2ª. Edição. Cotia. SP: Ateliê Editorial, 1999.

____**.**(Org.). Leitores e leituras de Clarice Lispector. 1ª. Edição. São Paulo: Hegra, 2004.

ROSENBAUM, Yudith. As metamorfoses do mal (Uma leitura de Clarice Lispector). Universidade de São Paulo, 1997. Tese de Doutorado.

ROSSONI, Igor. Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida. São Paulo: Editora Unesp,2002.

SÁ, Olga de. A Escritura de Clarice Lispector. 3ª.Edição, Lorena: Petrópolis: Vozes, Faculdades Integradas Teresa D'Avila, 1979.

_____. Clarice Lispector: a travessia do oposto. 2ª. Edição, São Paulo: Annablume, 1993

WALDMAN, Clarice Lispector: A Paixão Segundo C.L. Editora Escuta. 2ª. Edição revisa e ampliada. Coleção Ensaios. São Paulo. 1992.

_____**.**Entre passos e rastros. 1 Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

GERAL

BARROS, Diana Luz Pessoa de Teoria do discurso: fundamentos semióticos. 2ª. Edição, São Paulo: Humanitas / FFLCH / SP, 2001.

BARTHES, Roland. Aula. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. A câmara clara. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARROS, Diana Luz Pessoa de.Teoria do discurso: fundamentos semióticos. 2ª. Edição, São Paulo: Humanitas / FFLCH / SP, 2001.

CARDOSO, Sérgio (Org.) et al. Os sentidos da paixão. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. Ática. São Paulo. 2ª. Edição.2005

_____. "Laços do desejo" In NOVAES, Adauto (Org.) et al. O Desejo. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 19-66.

CHEVALIER, Jean. Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Antônio P. de Carvalho. São Paulo: Herder, 1962.

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. 2ª. Edição, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986

DUBOIS, Christian. HEIDEGGER: INTRODUÇÃO A UMA LEITURA. Trad.: Bernardo Barros Coelho de Oliveira.Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor,2004.

HEIDEGGER ,Martin. Ser e Tempo (Parte I). Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. 9ª. Edição. Petrópolis, Vozes, 2000.

_____. Ser e Tempo (Parte II). Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. 10ª. Edição. Petrópolis, Vozes, 2002.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. 17ª. Edição. São Paulo: Cultrix, 1908.

NIETTZSCHE, Friedrich**.** A Genealogia da Moral. Trad. Paulo César de Sousa. Cia das Letras. São Paulo. 1998.

NOVAES, Adauto (Org.) et al. O olhar. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

_____. O desejo. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

SALLES, Instituto Moreira. Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector. Edição especial 17 e 18. Dezembro de 2004. (IMS).