

O PARADOXO EM CLARICE: PAIXÃO, VAZIOS E CHOQUES

Roy Frankel
Mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ)
royfrankel@gmail.com

RESUMO: Este artigo analisa o uso do paradoxo no romance “A Paixão Segundo G.H.” de Clarice Lispector como ferramenta que permite comunicar uma experiência que está na fronteira da língua. Ele está dividido em três partes principais: fundamentação teórica, apresentação do romance e discussão acerca do paradoxo. O olhar teórico da experiência limite é baseado nas descrições de Heidegger e Nietzsche, enquanto que o olhar estético é baseado nas visões de Iser e Adorno. A partir da análise deste romance, percebe-se que o paradoxo permite a expressão dessa experiência filosoficamente delineada através de procedimentos estéticos específicos, como o choque adorniano e o vazio de Iser.

Palavras-chave: Paradoxos; Efeito Estético; Teoria Estética; Experiência Limite

“Ouve, por eu ter mergulhado no abismo é que estou começando a amar o abismo de que sou feita.” (LISPECTOR, 2009, p. 146)

“Quem vê o abismo, mas com olhos de águia, quem deita a mão ao abismo com garras de águia, esse tem coragem.” (NIETZSCHE, 2010, p. 336)

1. Introdução

O presente trabalho buscará analisar o uso do paradoxo no romance “A Paixão Segundo G.H.” de Clarice Lispector como ferramenta que permite comunicar uma experiência que está na fronteira da língua. A problematização acerca deste romance

teve origem no que Nunes (2009) já pontuava: A Paixão Segundo G.H. narra uma experiência inefável, para a descrição da qual as palavras são insuficientes.

Ele está dividido em três grandes partes: fundamentação teórica, apresentação do romance e discussão acerca do paradoxo. Na primeira parte, problematizamos o porquê da escolha de um romance para realizar essa discussão. Para entender a fronteira da língua, faremos um apanhado teórico do que chamaremos de experiência limite, utilizando a visão de Nietzsche e de Heidegger. Para compreender o olhar da Estética, apresentaremos as visões de Adorno e Iser sobre o fenômeno artístico, dialogando com a questão do paradoxo.

A escolha de Iser e Adorno para realizar esse diálogo deve-se à proximidade teórica entre esses autores e o fenômeno que pretendemos analisar. A teoria de Iser considera o significado não como um objeto que se define, mas como um efeito a ser experimentado. Nesse processo de experimentação, o leitor é ‘convidado’ a preencher os vazios do texto. O paradoxo, enquanto uso não racional da língua, cria intencionalmente esses vazios que serão preenchidos no próprio processo de leitura. Ademais, Adorno coloca a questão da necessidade da dissonância e do choque para comunicar a verdade metafísica da arte, o que permite uma ponte interessante com o presente estudo.

Em seguida, apresentaremos o enredo do romance escolhido para somente então analisarmos o uso do paradoxo nesta obra. Essas duas partes serão apresentadas através de um mergulho no objeto literário, buscando não uma teorização desvinculada do material artístico, mas sim uma verdadeira retomada da obra.

2. Pinceladas Teóricas

2.1. O Romance

A escolha de um romance como centro da investigação proposta se dá pela quase infinidade de possibilidades de seu uso. Considera-se que o romance moderno, enquanto forma literária como conhecemos hoje, tem suas origens na Inglaterra do século XVIII. Apesar de já no século XVII obras como *Dom Quixote* mostrarem traços muito fortes dessa nova forma, o caráter isolado dessas iniciativas normalmente não as colocam como parte de um processo mais amplo de consolidação de uma nova estética (GALLAGHER, 2009).

Sua principal característica distintiva é o realismo, entendido como uma tentativa de retratar todo tipo de experiência humana, e não apenas aquelas que focam em determinada perspectiva literária (WATT, 1990). O romance se utiliza de enredos não tradicionais de forma a dar uma ideia de fidelidade à própria experiência humana. Segundo Auerbach (1994) os fundamentos do realismo moderno são a possibilidade de colocar como objeto de representação camadas humanas mais largas e socialmente inferiores, e o tratamento sério de personagens e acontecimento cotidianos.

Além disso, a inclusão da questão temporal na narrativa e de tipos particulares, ao invés de um mundo de valores imutáveis e de personagens tipo, também representa uma importante ruptura da forma romance. Ele é marcado por uma tentativa de aproximação com o real (VASCONCELOS, 2002), ao mesmo tempo em que muitas vezes torna invisível o fato de ser ficção (GALLAGHER, 2009).

Bakhtin (1988) considera que o romance é o único gênero literário que ainda apresenta constante evolução, impedindo-nos de prever todas suas possibilidades plásticas. Possui um caráter 'acanônico'. Seu caráter evolutivo acarreta que ele reflita de

forma mais precisa a evolução da própria realidade. “Somente o que evolui pode compreender a evolução” (BAKHTIN, 1988, p. 400)

2.2. A Experiência Limite

Uma possível definição de metafísica é dada por Kant. Segundo este autor, ela representa a ciência que tem como verdadeira finalidade a resolução dos três problemas inevitáveis da própria razão: Deus, a liberdade e a imortalidade. Com a metafísica, poderíamos “chegar tão longe que nem a própria experiência nos poderia acompanhar” (KANT, 2001, p. 49).

A metafísica e a experiência limite possuem importante destaque na obra de Heidegger. Ele defende que a questão fundamental da metafísica é “Por que existe o ser e não o nada?” (HEIDEGGER, 2000, p. 1, tradução livre). Filosofar, em sua concepção, seria “o questionamento extraordinário sobre o extraordinário” (HEIDEGGER, 2000, p. 14) e questionar-se sobre esta pergunta fundamental não seria simplesmente um exercício intelectual, mas em si mesmo “uma experiência com grande potencial de transformação pessoal”.

Heidegger coloca que apenas a poesia estaria no mesmo nível do pensamento filosófico, pois uma superioridade intrínseca do espírito teria espaço na poesia. Para exemplificar, ele cita Hamsun, um escritor norueguês, que em um de seus romances coloca “Ele senta aqui entre suas orelhas e ouve o verdadeiro vazio.” (HEIDEGGER, 2000, p. 29). Ele aproxima assim a experiência metafísica do questionamento fundamental com o retrato metafórico que a literatura, através de sua linguagem poética, traz desta experiência.

Em sua *magnus opus* Ser e Tempo, Heidegger aprofunda a discussão acerca dessa experiência de caráter metafísico. Discutindo o conceito de ser e ente, ele nos coloca o conceito de presença (*daisen*, no original, ou ser-aí, dependendo da tradução).

De difícil definição, este conceito vai sendo paulatinamente delineado através deste livro. Schuback, tradutora da versão que utilizamos de Ser e Tempo, coloca que a presença “evoca o processo de constituição ontológica de homem, ser humano e humanidade. É na presença que o homem constrói o seu modo de ser, a sua existência, a sua história etc.” (HEIDEGGER, 2012, p. 561) Segundo este autor, “deve-se procurar, na *analítica existencial da presença, a ontologia fundamental* de onde todas as demais podem originar-se” (HEIDEGGER, 2012, p. 49, grifos no original)

A questão temporal é essencial para a obra – a temporalidade é demonstrada “como o sentido desse ente que chamamos de presença” (HEIDEGGER, 2012, p. 54). O tempo é o “horizonte de compreensão e interpretação de ser” (HEIDEGGER, 2012, p. 55). Além disso, Heidegger coloca que “a presença é um sendo” e assim o ser-no-mundo em geral é considerado como uma constituição fundamental da presença.

Interessante observar que essa aproximação da presença como “um sendo” já é um paradoxo em si mesmo. Para apreender o ente em seu ser, “não faltam, na maioria das vezes, palavras, mas, sobretudo, ‘gramática’” (HEIDEGGER, 2012, p. 79).

Segundo Schuback, a experiência filosófica que este livro nos presenteia está na “descoberta da possibilidade livre de entregar-se ao nada aberto de um durante, onde se descobre que assim como o raio só existe em raiando, o homem só existe fazendo-se presença” (HEIDEGGER, 2012, p. 31). A perspectiva ontológica da presença como ser-no-mundo seria justamente o tipo limite de experiência sobre a qual buscamos discutir.

Nietzsche considera a linguagem intrinsecamente metafórica (“todo conceito nasce por igualação do não-igual”, 2009, p. 2). A coisa em si (tal como definida no par Kantiano fenômeno e númeno) seria algo inteiramente incaptável e algo que nem sequer valeria a pena. Este autor desconstrói a ideia própria de verdade, que seria apenas um conjunto de metáforas, “ilusões, das quais se esqueceu que o são” (NIETZSCHE, 2009, p. 2). Este autor também retrata uma experiência limite em diversos trechos de sua obra, como vemos a seguir:

“A vida consiste em raros momentos da mais alta significação e de incontáveis intervalos, em que, quando muito, as sombras de tais momentos nos rondam. O amor, a primavera, toda bela melodia, a Lua, as montanhas, o mar – apenas uma vez tudo fala plenamente ao coração: se é que atinge a plena expressão.” (NIETZSCHE, 2005, p. 251)

Interessante notar o campo semântico utilizado por Nietzsche para descrever esta experiência. Seria um momento ‘da mais alta significação’, onde ‘tudo fala plenamente ao coração’, ao ponto de praticamente atingir ‘a plena expressão’. Este autor nos traz a ideia do super-homem, que seria a superação própria do homem e criação de um novo humano melhor: “Os mais preocupados hoje indagam: ‘Como se conservará o homem?’ Zaratustra, porém, foi o primeiro e único que indagou: como se superará o homem?” (NIETZSCHE 2010, p. 335)

Segundo ele, o homem é a transição entre o animal e o super-homem. Resta-nos superar a própria condição humana, intrínseca à ‘plebe’ que se reúne na ‘praça do mercado’. O super-homem é o ‘sentido da terra’, deve-se abandonar qualquer esperança ultraterrena, já que Deus morreu. Em determinado momento, Zaratustra, proferindo um discurso aos seus discípulos, ordena: “Agora, eu vos mando perder-vos e achar-vos a

vós mesmos; e somente depois que todos me tiverdes renegado, eu voltarei a vós.” (NIETZSCHE 2010, p. 335)

É essa experiência de perder-se e achar-se a si mesmo que constitui o cerne do romance de Clarice Lispector que iremos analisar.

2.3. O Olhar da Estética – Adorno e Iser

Importante também para o presente trabalho é a posição apresentada na Teoria Estética de Theodor W. Adorno. Ele coloca que a liberdade da arte entra em contradição “com o estado perene de não-liberdade no todo” (ADORNO, 1970, p. 11); Em sua visão, a definição do que é arte “é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá, talvez, tornar-se” (ADORNO, 1970, p. 13).

A arte, apesar de muitas vezes incorporada como fetiche da mercadoria, em seu momento de prazer permitiria “dispensar da miséria de uma vida, que é sempre demasiado escassa” (ADORNO, 1970, p. 25). Adorno é contra a felicidade produzida pela obra de arte – “o conceito de deleite artístico enquanto constitutivo deve ser eliminado” (ADORNO, 1970, p. 27). Contra o fetiche da duração – do qual o fogo de artifício é um exemplo icônico do que deveria ser a arte segundo Adorno – e o conceito de Belo, este autor nos coloca o perigo da “regressão estética” e do kitsch.

Não existem invariantes na arte – sua determinação é feita pela relação com o que ela não é. A arte pode libertar da “experiência externa coisificante” através de um instante, um equilíbrio no qual se constitui cada obra. A obra de arte tateia sua verdade no fugidio, no frágil (ADORNO, 1970, p. 94), encerrando em si mesma um constante

devir, o que ressalta seu caráter fragmentário. “Em toda obra de arte genuína aparece algo que não existe” (ADORNO, 1970, p. 100).

A obra de arte, enquanto mônada, é fechada e possui sua lei formal, mas ao mesmo tempo reflete em seu interior todo o exterior social (ALVES, 2009, p. 8). A posição adorniana ressalta essa ambiguidade da obra de arte de ser “ao mesmo tempo autônoma e heterônoma”. Além dessa dupla relação de isolamento e pertencimento da arte em face da sociedade que a produziu, Alves (2009, p. 3) destaca outras três características da “nova arte” analisada por Adorno: sua duração efêmera, sua forma fragmentária e seu hibridismo.

Dada essa visão do conceito de arte, são relevantes para o presente trabalho a posição adorniana frente à metafísica na arte e às possibilidades artísticas que restam na modernidade.

Em relação ao primeiro ponto, a arte é vista ao mesmo tempo como intelectual e espiritual. Ela é “a intuição de algo não-intuitivo” (ADORNO, 1970, p. 115). O devir da obra de arte permite a resignificação constante do objeto artístico, que permanece dialogando com os novos tempos através do seu “sentido metafísico”: “As grandes obras esperam. Algo do seu conteúdo de verdade não esvanece com o sentido metafísico, por pouco que ele se possa fixar; é por seu intermédio que elas permanecem eloquentes”. (ADORNO, 1970, p. 54)

Para comunicar esse conteúdo de verdade, Adorno ressalta a importância do choque e da dissonância. “A dissonância é a verdade da harmonia.” A emancipação do ideal classicista constitui um “desabrochamento do conteúdo de verdade da arte” (ADORNO, 1970, p. 130). Justamente essa emancipação constitui o cerne da teoria do efeito estético de Iser.

Passando de um pensamento estruturalista baseado em categorias como “sistema, modelo, estrutura, sintagma, paradigma e relações formais”, a pragmática desloca a perspectiva da “compreensão do texto literário nos limites de suas páginas para olhar, de modo exclusivo, a interação que ele mantém com o leitor” (BORBA, 2004, p. 90). Neste processo, é priorizado o processo de leitura no tempo em que ela se faz, e Wolfgang Iser com sua teoria do efeito estético é um expoente importante para essa discussão.

Da arte como documento, próprio da interpretação clássica, passa-se a um conceito de arte como objeto de um complexo sistema de interação com o seu receptor. Da interpretação clássica de texto com uma camada semântica passa-se a um discurso ficcional caracterizado por uma dimensão imagética. O significado é visto como polimorfo, “porque depende das múltiplas possibilidades de imagem passíveis de serem formadas pelo leitor” (BORBA, 2004, p. 93), além de inter-relacional, uma vez que “não pode ser mais considerado [como] um objeto que *se define*, mas um *efeito a ser experimentado*” (BORBA, 2004, p. 94).

A leitura se transforma em um processo de trânsito entre dois pólos: de um lado, o pólo artístico (texto do autor) e de outro, o pólo estético (a concretização do leitor). “Devido a essa polaridade, é claro que a obra em si não pode ser identificada ao texto nem à concretização [do leitor], mas deve estar situada em algum lugar entre os dois” (ISER, 1980, p. 21, tradução livre).

Nesse entre-lugar da obra há um processo essencial para a presente análise. Alternando entre a estrutura verbal (pólo artístico) e a estrutura de afeto (pólo estético), o leitor passa a preencher os *vazios* do texto. Ao fazer isso, é colocada em marcha uma

dinâmica de formação de sínteses – o texto passa a ser um estimulador da construção de imagens.

(...) o significado do texto só pode ser preenchido pelo sujeito que lê e não existe independente dele; tão importante quanto isso, contudo, é que o próprio leitor, ao constituir o significado, é também constituído. E nisso reside a total significação da síntese passiva. (ISER *apud* BORBA, 2004, p. 104)

Essa síntese permite o leitor se colocar no processo de leitura, colaborando com uma interpenetração dos pólos artísticos e estéticos. Ademais, a literatura permite a reorganização das convenções de modo tão inesperado, que elas ficam desprovidas de sua validade tornando-se, portanto, sujeitas a exame. Dessa forma, ocorre um reagenciamento horizontal das normas, e é “justamente no fenômeno de *despragmatização das convenções* que reside a função pragmática da literatura”. (BORBA, 2004, p. 111)

As estratégias - técnicas narrativas das quatro perspectivas de Iser (narrador, personagem, enredo, leitor fictício) - atuam em conjunto organizando “os modos sob os quais o material é veiculado, exercendo a função primordial de *desfamiliarizar o familiar*, a fim de que a experiência estética resulte num questionamento, isto é, impulse a efetivação de um fenômeno que sucede tal experiência.” (BORBA, 2004, p. 113)

O uso do paradoxo em Clarice atua particularmente nesse processo de desfamiliarização e de preenchimento de vazios. É a dissonância e o choque adornianos em marcha na literatura. Mergulhemos no romance.

3. “A Paixão Segundo G.H.”

“Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.” (LISPECTOR, 2009, p. 5)

3.1. Enredo

O livro narra fundamentalmente a busca interior da personagem G.H. Somos jogados a essa busca em um início catártico. “- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi.” (LISPECTOR, 2009, p. 9)

Após algumas ideias da experiência pela qual a personagem havia passado, um novo capítulo se inicia, e começa o relato do que aconteceu no dia anterior. A busca interior é apresentada como pano de fundo da história de uma mulher a quem conhecemos apenas pelas iniciais. Tendo a empregada se demitido no dia anterior, G.H. busca arrumar e limpar sua casa.

Ao visitar o quarto da empregada, ela vê uma barata. Estando em uma posição de onde não poderia sair sem enfrentar a barata, G.H. acaba esmagando-a na porta de um guarda roupas.

Processa-se então um duelo simbólico entre a barata semimorta e G.H. É nesse duelo que se passa grande parte do livro e no qual uma torrente epifânica de sentimentos nos é transmitida: “É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda.” “Eu chegara ao nada. E o nada era vivo e úmido.” “Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo.” (LISPECTOR, 2009, p. 56; 60-61 e 70-71, respectivamente).

Após a batalha central do romance, G.H. finalmente come a barata. Ponto alto, crítico, do romance, esse momento é a derradeira expressão de um novo nascimento de

G.H.: “É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata.” (LISPECTOR, 2009, p. 164)

A epifania da personagem é retratada na forma do romance no recurso de continuidade que Clarice utiliza na passagem dos capítulos. A primeira oração de cada capítulo é sempre a última oração do anterior, sendo a divisão muitas vezes utilizada apenas para tornar o material mais legível, na medida em que não há mudança temática ou estilística.

Escrito em formato de diário, a narradora se dirige a um suposto interlocutor masculino que seria seu companheiro (na p. 66, por exemplo, este suposto interlocutor é chamado de ‘meu amor’). Clarice/G.H. pede ajuda a ele, pede para que ele ouça a experiência e guarde a própria barata pois a princípio ela não está “conseguindo” fazer isso sozinha. Entretanto, ao final essa impressão inicial é desconstruída, pois atravessando o purgatório sozinha, ela se dirige novamente a ele: “E agora não estou tomando tua mão para mim. Sou eu quem está te dando a mão. Agora preciso de tua mão, não para que eu não tenha medo, mas para que tu não tenhas medo.” (LISPECTOR, 2009, p. 170)

O tom inicial de necessidade pelo interlocutor é substituído por um tom carinhoso, quase maternal: “Ah, meu amor, não tenhas medo da carência: ela é o nosso destino maior.” (LISPECTOR, 2009, p. 170)

E ao final, a personagem se revela grande, forte, sem limites: “Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era.” (LISPECTOR, 2009, p. 178)

A personagem é pura entrega, ultrapassa as fronteiras do humano, sorri. Confia no mundo, não se prende mais a qualquer conceito. Ela é, e não é ao mesmo tempo. Retornando ao prefácio, vemos Clarice nos dizendo que dedica o livro para:

“Aqueles 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, 2009, p. 5)

Ao compartilhar o purgatório de G.H. saímos do livro com algo a mais.

3.2. Considerações Teóricas

Uma importante observação é o uso do tempo no romance e sua relação com o desenvolvimento interior da personagem G.H. Sabemos, desde o início, que G.H. se situa em um tempo qualquer (chamaremos T_n) e passou por uma experiência que a modificou. No início do segundo capítulo, voltamos no tempo, para o dia anterior, pela manhã: “Ontem de manhã – quando saí da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império.” (LISPECTOR, 2009, p. 22)

Alguns trechos catárticos são dificilmente associados a um tempo específico. Não obstante, a narração factual se desenvolve de maneira praticamente linear. Poderíamos ilustrá-la no diagrama a seguir (baseando-nos na concepção esquemática de representação narrativa utilizada por Umberto Eco, 2010):

$T_n \bullet T_0 \bullet T_1 \bullet T_2 \bullet \dots \bullet T_{n-1}$

Enredo \longrightarrow

A princípio, é de se esperar que a personagem G.H. seria basicamente a mesma no início e no fim da narrativa (T_n e T_{n-1}), na medida em que são tempos que factualmente

se aproximam. Mas não é o que percebemos na descrição da personagem. No primeiro capítulo, ela se coloca como frágil, dependente, com medo:

“E eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir.” (LISPECTOR, 2009, p. 10-11)

“Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém está me dando a mão.” (LISPECTOR, 2009, p. 16)

“Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão.” (LISPECTOR, 2009, p. 16)

Ela abertamente forja um interlocutor para se dirigir enquanto relata a experiência que teve, de forma a facilitar a vivência da mesma. Interessante perceber que no centro do romance esse interlocutor possui traços que o colocam como alguém que a personagem já conheceu:

“Eu já havia experimentado na boca os olhos de um homem e, pelo sal na boca, soubera que ele chorava.” (LISPECTOR, 2009, p. 76)

“Lembrei-me de ti, quando beijara teu rosto de homem, devagar, devagar beijara, e quando chegara o momento de beijar teus olhos – lembrei-me de que então eu havia sentido o sal na minha boca, e que o sal de lágrimas nos teus olhos era o meu amor por ti.” (LISPECTOR, 2009, p. 88)

“- Ah, lembrei-me de ti, que és o mais antigo na minha memória. Revejo-te unindo os fios elétricos para consertar a tomada de luz, cuidando do pólo positivo e negativo, e tratando as coisas com delicadeza.” (LISPECTOR, 2009, p. 155)

Esse interlocutor é utilizado por bastante tempo como bengala, depositário de algo insuportável para G.H.:

“- Perdoa eu te dar isto, mão que seguro, mas é que não quero isto para mim! toma essa barata, não quero o que vi.” (LISPECTOR, 2009, p. 56)

“- Segura a minha mão, porque sinto que estou indo. Estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para um inferno de vida crua. Não me deixes ver porque estou perto de ver o núcleo da vida (...)” (LISPECTOR, 2009, p. 59)

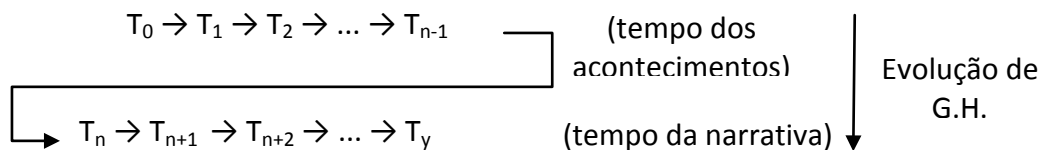
Já ao final, percebemos que é G.H. quem conduz o interlocutor através desta experiência:

“Para revivê-lo [o fruir], solto a tua mão.” (LISPECTOR, 2009, p. 123)

“Espera por mim: vou te tirar do inferno a que desci.” (LISPECTOR, 2009, p. 130)

“E agora não estou tomando tua mão para mim. Sou eu quem está te dando a mão. Agora preciso de tua mão, não para que eu não tenha medo, mas para que tu não tenhas medo.” (LISPECTOR, 2009, p. 170)

Isto é bastante interessante pois percebemos que há uma evolução de G.H. na medida em que é relatada a experiência pela qual a personagem passou. Sendo narrado em primeira pessoa, é como se a personagem, por relatar a experiência pela qual passou, tivesse uma segunda experiência, evoluindo ainda mais. O tempo de evolução da personagem seria dessa forma mais bem ilustrado assim:



Dessa forma, apesar do tempo cronológico do material narrado no primeiro capítulo do livro se aproximar daquele do último capítulo (T_n e T_{n-1} no primeiro diagrama), o tempo de evolução da personagem se desenvolve linearmente através do livro, estando o primeiro capítulo o mais afastado possível do último capítulo (T_n e T_y no segundo diagrama).

Existem alguns elementos que nos fazem pensar deste modo. Além da necessidade de criação do interlocutor para poder caminhar junto a ele e posterior liberdade no caminhar, existe a questão da dificuldade em transformar a experiência em palavras.

“Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu.” (LISPECTOR, 2009, p. 12)

“Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi – porque não entendo.” (LISPECTOR, 2009, p. 15)

“Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita.” (LISPECTOR, 2009, p. 18)

“O que eu vi não é organizável. Mas se eu realmente quiser, agora mesmo, ainda poderei traduzir o que eu soube em termos mais nossos, em termos humanos, e ainda poderei deixar despercebidas as horas de ontem. Se eu ainda quiser poderei, dentro de nossa linguagem, me perguntar de outro modo o que me aconteceu.” (LISPECTOR, 2009, p. 67)

Após se questionar se ela teria enfim perdido “todo um sistema de bom gosto”, a personagem nos dá uma dica da existência desses dois ciclos (um dos acontecimentos e outro da narrativa): “Quero saber o que mais, ao perder, eu ganhei. Por enquanto não sei: só ao me reviver é que vou viver.” (LISPECTOR, 2009, p. 19)

“Só ao me reviver é que vou viver”. Esse trecho é fundamental para compreender a questão dos dois ciclos no desenvolvimento da personagem. G.H., ao nos transmitir aquilo que pela qual passou, refaz o trajeto de sua experiência anterior, atingindo uma compreensão superior àquela que havia tingido logo após seu acontecimento. É como se a formulação do ato narrativo permitisse algo superior à simples experiência não comunicada. E isso é intrinsecamente relacionado ao fato de que não estamos tratando de um acontecimento corriqueiro, mas sim de uma experiência que necessita flertar com os limites da língua para poder ser comunicada. O narrar (e não o compreender) permite uma reaproximação com a experiência limite.

4. O Uso do Paradoxo neste Romance

Segundo Azeredo, o paradoxo é uma “espécie de enunciado que vai de encontro à opinião geral ou que sugere a falsidade de seu próprio conteúdo” (AZEREDO, 2011, p. 496). Este autor cita alguns exemplos de paradoxo, tais como “*No mundo só há mentiras*” e “*É quando, ao despertar, revejo a um canto / a noite acumulada de meus dias*” (versos de Drummond). No primeiro, o paradoxo se instaura pois para que este enunciado seja verdadeiro, é preciso que seu conteúdo seja falso. No segundo, existe o paradoxo já que o tom de desencanto diante da velhice faz com que o tempo da vida (*dias*) do eu lírico se resuma no seu contrário (*noite*).

O oxímoro é considerado como uma variante formal do paradoxo. Ele é “a explicitação, em sua formulação mínima, da diferença entre pontos de vista contraditórios” (AZEREDO, 2011, p. 498). Como exemplos, este autor nos traz “*segura incerteza*” e “*corrupto honesto*”.

A Paixão Segundo G.H. utiliza paradoxos com grande frequência, desde seu início. Alguns paradoxos mais triviais (“*não quero ficar com o que vivi*”, p. 9), onde através de um raciocínio metafórico se deduz que a personagem quer compartilhar sua experiência para aliviar o peso que ela carrega – apesar de ser impossível expurgar uma experiência vivida, até outros mais intrincados, como o acima citado “*Eu chegara ao nada. E o nada era vivo e úmido.*” (LISPECTOR, 2009, p. 60 e 61). O conceito de nada pressupõe a não existência e, por conseguinte, a vida tampouco poderia existir. Ser úmido, ademais, é característica intrínseca de algo que existe. O que seria então um nada vivo e úmido?

A descrição da experiência de G.H. inclui paradoxos das mais diversas naturezas, tais como:

“E terminara, também eu toda imunda, por desembocar através dela [da barata] para o meu passado que era o meu contínuo presente e o meu futuro contínuo” (LISPECTOR, 2009, p. 64) – relativização temporal

“É uma metamorfose em que perco tudo o que tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi.” (LISPECTOR, 2009, p. 66) – relativização da identidade da personagem

“Mas se os seus olhos [da barata] não me viam, a existência dela me existia” (LISPECTOR, 2009, p. 75) – relativização da relação sujeito – objeto

“A alegria de perder-se é uma alegria de sabá. Perder-se é um achar-se perigoso.” (LISPECTOR, 2009, p. 101) – relativização da própria experiência

Cada paradoxo é um pequeno enigma a se resolver. Mas a chave muitas vezes não se encontra em um raciocínio lógico. O paradoxo vai além da racionalidade da língua e assim consegue transmitir algo que esse ‘veículo’ não pressupunha. O uso não racional da língua – que feito de forma recorrente inviabilizaria qualquer comunicação – em determinados momentos permite transmitir justamente algo que vai além de suas fronteiras.

Esse tipo de interpretação dos paradoxos está alinhada com aquela dos ‘koans’. Estes são um tipo de literatura japonesa (ditados especialmente) de origem Zen Budista. Um dos mais conhecidos é “Batendo duas mãos uma na outra temos um som; qual é o som de uma mão?”. Acerca deste koan, Hori (1999) comenta:

“...no início, um monge pensa que um koan é um objeto inerte no qual se deve focar a atenção; após um longo período de repetição consecutiva, percebe-se que um koan é também uma atividade dinâmica, a própria atividade de buscar uma resposta para o koan. O koan é tanto o objeto sendo buscado quanto a agitação buscando a si mesma. Em um koan, o ser vê a si próprio não diretamente, mas sob o olhar do koan (...) Quando o praticante se dá conta de sua identidade, então as duas mãos se tornaram uma. O praticante se transforma no koan que ele(a) está tentando entender. Este é o som de uma mão.” (tradução livre)

Questionamentos dessa natureza visam quebrar com o pensamento racional, permitindo apenas espaço à intuição. Na medida em que busca passar uma experiência ao invés de um conceito racionalmente assimilável, Clarice se utiliza dos pressupostos dos ‘koans’ para retratar algo que está além da linguagem racional.

A própria Clarice seguidamente coloca a questão da não racionalidade da narrativa. Em um dos trechos mais expressivos sobre isso, G.H. fala a seu interlocutor: “Como no sonho, a ‘lógica’ era outra, era uma que não faz sentido quando se acorda, pois a verdade maior do sonho se perde.” (LISPECTOR, 2009, p. 103)

Essa verdade maior é colocada como um dos objetivos centrais do processo pelo qual G.H. passa. E para atingi-la, a compreensão racional não se mostra suficiente:

“Se a ‘verdade’ fosse aquilo que posso entender – terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho.

A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender.” (LISPECTOR, 2009, p. 110)

“Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa.” (LISPECTOR, 2009, p. 140)

De forma a tentar transmitir essa ‘verdade’ sem tropeçar na armadilha da lógica racional da língua, sem verdadeiramente nomeá-la e restringi-la, a descrição da experiência limite se vale recorrentemente de paradoxos:

“Eu estava em pleno seio de uma indiferença que é quieta e alerta.” (LISPECTOR, 2009, p. 126)

“(...) eu estava no seio de uma matéria que é a explosão indiferente de si mesma.” (LISPECTOR, 2009, p. 127)

“Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois ‘eu’ é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo.” (LISPECTOR, 2009, p. 178)

Interessante observar o campo semântico utilizado para descrever essa experiência quando da não utilização dos paradoxos. De forma a tornar mais legível esta experiência, essas representações paradoxais são alternadas com representações metafóricas:

“ou isso é ainda eu estar querendo o orgasmo da beleza extrema, do entendimento, do extremo gesto de amor?” (LISPECTOR, 2009, p. 143)

“(…) viver a vida em vez de viver a própria vida é proibido. É pecado entrar na matéria divina.” (LISPECTOR, 2009, p. 143)

Essa experiência é descrita como ‘viver a vida’, ‘orgasmo da beleza extrema’, ‘mergulho no abismo’, ‘ir ao encontro da verdade’, ‘perder-se a forma’, compreensão de que ‘o reino dos céus já é’, ‘ir em busca da forme maior’, ‘chegar ao núcleo’, ‘sentir o gosto nulo das coisas’, ‘viver daquilo inicial e primordial’, ‘o antipecado’, ‘transcendência’, ‘aproximar-se do divino’.

Tendo essa base mais assimilável, o retrato paradoxal da experiência nos atinge frontalmente. “Ele [Deus] não nasceu para nós, nem nós nascemos para Ele, nós e Ele somos ao mesmo tempo.” (LISPECTOR, 2009, p. 151)

A inexistência de um predicativo (nós e Ele somos o quê) abre espaço à intuição. Como definição de Deus, a própria Clarice-G.H. nos diz que “Não sei o que chamo de Deus, mas assim pode ser chamado”, destacando a dificuldade de sua objetivação.

Como golpe final desta tentativa de captar essa experiência totalizante, temos uma descrição da própria personagem através do uso de paradoxos:

“E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu.” (p. 175)

“Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande com uma paisagem ao longe. Eu era ao longe. (...) Enfim me estendia para além de minha sensibilidade.” (LISPECTOR, 2009, p. 179)

Seria na despersonalização e na extensão do Eu que residiria o caminho para essa experiência totalizante descrita por Clarice. Filosoficamente, isso representa com bastante precisão a perspectiva ontológica da presença como ser-no-mundo em Heidegger ou ainda a utilização do humano como ponte para o super-homem, como defendia Nietzsche. É a partir do salto em um abismo que é o próprio abismo da existência que G.H. atinge o acesso à realidade pura, sem princípio nem fim (NUNES, 2009, p. 104).

Retomando a visão da Estética, percebemos que A Paixão Segundo G.H. ressalta o caráter espiritual da obra artística.

“(...) as obras de arte são algo de espiritual. A sua transcendência é o seu discurso ou a sua escrita, mas uma escrita sem significação ou, mais exatamente, com uma significação truncada ou velada.” (ADORNO, 1970, p. 96)

Justamente por essa proeminência espiritual deste romance, a significação não está aparente, pronta a ser assimilada pelo leitor. Ela está “truncada” e “velada”, necessitando de um esforço ativo do mesmo para ser possível acessá-la.

Como o próprio Adorno nos coloca, “A arte é a intuição de algo não-intuitivo” (1970, p. 115). Não há como escapar do paradoxo: é ele que permite a dissonância literária e a transmissão da verdade metafísica que transcende as palavras.

Observando esse fenômeno a partir de Iser, com a análise acima podemos perceber que o paradoxo é claramente a possibilidade última de criação dos *vazios*. Tendo como antecedente uma base metafórica mais palatável, esse uso da língua permite que o leitor seja obrigado a se colocar. Não existe o *em si* do material lido, não resta nenhuma possibilidade interpretativa do encontro de determinada verdade única a partir de um esforço interpretativo.

Ao leitor se vê em face de uma miríade de possibilidades interpretativas. Qualquer crítica literária que utilize o viés semântico se mostraria limitada. Nunes (1995 e 2009) coloca que Clarice opera com a falência da linguagem. A experiência interior do silêncio pela qual passam os seus personagens acarreta necessariamente esse processo de dizer o indizível. E qual seria o melhor modo de retratar esse processo de dizer o indizível – já paradoxal por definição – se não o uso de paradoxos, com os *vazios* criados por esse uso da língua?

Não há familiar com o paradoxo, há apenas o desfamiliar – o texto se estende para além da matéria verbal. O fenômeno de leitura se prolonga, é necessário digeri-lo. Não existe uma verdade imperiosa, uma norma a que se guiar: todas são colocadas lado a lado, possibilitando o seu reagenciamento. Nesse entre-lugar, só resta espaço para a intuição. É a experiência estética em sua plenitude.

5. Conclusão

Fizemos uma leitura da obra “A Paixão Segundo G.H.” a partir de um conjunto de pressupostos e com um certo olhar. Buscamos verificar como a utilização do paradoxo permite transmitir algo que o uso cotidiano da língua não permitiria.

Naturalmente, ao fazer isso, deixamos de lado alguns tópicos que podem ser bastante interessantes. Por exemplo, o que é a barata? A representatividade da barata é bastante forte neste romance. Segundo Nunes (1995) não há nada neste romance que permita ver a barata como uma metáfora. Mas seria através do contato com esse material inumano que se operaria a ascense mística de G.H. A barata “é um mediador e um emissário a serviço da natureza selvagem que absorverá G.H. durante o êxtase.” (NUNES, 1995, p. 131). Ao observar detalhadamente o inseto, G.H. nos coloca: “É que

eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda.” (LISPECTOR, 2009, p. 56)

É como se ao comer a barata G.H. fosse tomada de uma vontade autofágica incontrolável, uma necessidade inadiável de deglutir-se. “Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz” (LISPECTOR, 2009, p. 71)

Ela poderia ser uma analogia do imundo, do baixo, da raiz, do ‘gosto neutro das coisas’. Mas poderia ser simplesmente algo do cotidiano que se colocaria frente a experiência de sublime pela qual G.H. estava passando.

Outro tópico bastante interessante é a ideia de paixão.

“Ah, meu amor, não tenhas medo da carência: ela é o nosso destino maior. O amor é tão mais fatal do que eu havia pensado, o amor é tão inerente quanto a própria carência, e nós somos garantidos por uma necessidade que se renova continuamente. O amor já está, está sempre. Falta apenas o golpe da graça – que se chama paixão.” (LISPECTOR, 2009, p. 56)

Após engolir a barata, G.H. atinge esse estado superior denominado paixão. Mas ao final do livro, pela primeira vez abre-se espaço para uma outra interpretação de paixão: “E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo.” (LISPECTOR, 2009, p. 175)

Nessa outra acepção do termo, entenderíamos o livro como a história dos martírios de G.H. que, a semelhança da história de Jesus Cristo, levaram-na a renascer no reino dos céus. Olhando desta forma, o título seria a síntese de uma “translação parodística” para narrar a Paixão de uma mulher comum (NUNES, 2009, p. 111).

Estes pontos, assim como diversos outros, poderiam colaborar significativamente na compreensão da obra literária. Não obstante, entendendo-a como fonte praticamente inesgotável de leituras e visões de mundo, buscamos utilizar uma leitura possível – preocupada com o paradoxo e com uma experiência limite – para analisar a obra.

A partir desta leitura, pode-se verificar que Clarice tenta transmitir uma experiência ‘a pessoas de alma já formada’ pois apenas estas poderiam compreender o que está sendo dito. Apenas estas teriam as ferramentas necessárias para decifrar o código intrincado do romance e viver junto com G.H. a sua experiência de despertar. Mas por quê? Porque justamente essas pessoas poderiam ler a obra com uma interpretação na qual não apenas a razão, mas também a intuição seria utilizada para decodificá-la. Justamente essas pessoas teriam as ferramentas adequadas para preencher os *vazios* e captar “a verdade da arte”.

A leitura desta obra é em si mesma uma experiência que flerta com os limites do real. Ao nos colocarmos no lugar de G.H. e tentarmos assimilar expressões como “O que não sou, eu sou” somos obrigados a deixar a razão de lado para mergulhar na obra literária e passarmos pelo purgatório de G.H. junto a ela, de mãos dadas. Assim como G.H. sai do purgatório mais leve, confiante, assim também nós leitores nos elevamos um pouco, assimilando pequenas migalhas dessa experiência totalizante.

“Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.-----“ (p. 179)

ABSTRACT: This paper analyses the usage of the paradox in the novel “The Passion According to G.H.”, from Clarice Lispector, as a tool that allows the communication of

an experience that is on the border of the language. It is divided in three main parts: theoretical grounding, presentation of the novel and discussion on the use of the paradox. The theoretical look of this border experience is based on the descriptions of Heidegger and Nietzsche, while the aesthetical look is based on the perspectives of Iser and Adorno. Studying this novel, it can be shown that the paradox allows the expression of this philosophically outlined experience through the usage of specific aesthetical procedures, such as the Adornian shock and the empty spaces described by Iser.

Keywords: Paradox; Aesthetic Response Theory; Aesthetic Theory; Bordering Experience

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodore, *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. 1ª edição. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALVES, Marco Antônio Sousa, *Reflexões sobre a obra de arte a partir da Teoria Estética de Adorno: efemeridade, fragmentação, hibridismo e isolamento social*. Trabalho apresentado no III Encontro de Pós-Graduandos em Filosofia, PUC-SP, São Paulo, 2009.

AUERBACH, Erich, *Mimesis*, Ed. Perspectiva, 3ª ed., 1994

AZEREDO, José Carlos. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. 1ª ed. São Paulo: Publifolha, 2011.

BAKHTIN, Mikhail, *Epos e Romance (sobre a metodologia do estudo do romance)* in *Questões de literatura e de estética*, São Paulo: Unesp, 1988.

BORBA, Maria Jordão de Oliveira, *Tópicos para a Investigação do Discurso Literário*, 1ª ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2004.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Cap. 2 – Os bosques de Loisy. São Paulo: Editora Schwarz, 2010.

GALLAGHER, Catharine, *Ficção*, in MORETTI, Franco, *A cultura do romance*, São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Introduction to Metaphysics*. Yale University, 2000.

_____, *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 7ª ed. Petrópolis: Ed. Vozes e Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2012.

HORI, G. Victor Sogen. *Traduzindo o Livro de Ditados Zen*. Nazan Bulletin, 23, 1999, p. 44-58.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: a theory of aesthetic response*, Johns Hopkins University Press, 1980.

KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LISPECTOR, Clarice, *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich, *Assim Falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____, *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Cap. 9 – O Homem A Sós Consigo. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____, *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-moral*, Tradução: Torres Filho, R. in: *Antologia de Textos Filosóficos*. Marçal, J. (org.), SEED, Paraná, 2009 (pp. 530 – 541).

NUNES, Benedito, *O Drama da Linguagem – Uma Leitura de Clarice Lispector*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

_____, *O Dorso do Tigre*. 3ª edição. São Paulo: Ed. 34, 2009.

VASCONCELOS, Sandra Guardini, *Realismo e História Romanesca* in *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

WATT, Ian, *O Realismo e a Forma Romance* in *A Ascensão do Romance*, São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.