



## O que dizer da *Paixão*? A ampliação do sentido em *G.H.*, de Lispector

### *What Can We Say About Passion? The Enlargement of the Sense in Lispector's G.H.*

Fernando Moreira

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

fernando\_moreira@usp.br

Julia Guimarães

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

parajuliaguimaraes@gmail.com

Paula Huven

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

paulahuven@yahoo.com

Flávia Moreira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

flaviamoreira.cultura@gmail.com

Lívia Bacelete

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

liviabacelete@yahoo.com.br

**Resumo:** A partir de um mergulho na escrita esboçada, composta por fragmentos, em *A Paixão Segundo G.H.*, discutimos, sob o ponto de vista da semiótica peirciana, a expansão de sentido em Lispector por meio do que ela mesma chamou de *Travessia do Oposto*. Ao tornar-se mais abstrata linguisticamente, a autora consegue atingir e descrever sensações de forma a tocar intimamente seu interlocutor. A base semiótica explica, teoricamente, as aproximações da escritora à qualidade dos objetos, colocando

em protagonismo fenômenos densos e difíceis de serem descritos, por sua própria natureza, como é o caso do conceito de *primeiridade*, ligado à instância das sensações. Para isso, percorre-se o caminho de um simulacro do concreto ao abstrato, priorizando, assim, a expansão dimensional do que é passível de fazer sentido.

**Palavras-chave:** Lispector; Peirce; semiótica; paixão; primeiridade.

**Abstract:** The sketchy writing, composed of fragments, in *A Paixão Segundo G.H.* motivated the present discussion about the expansion of meaning in Lispector's by what she called the 'Crossing of the Opposite', from the point of view of Peirce's theory. By becoming more abstract linguistically, the author is able to reach out and describe sensations in order to intimately touch her interlocutor. The semiotics explains the approaches of the Brazilian writer to the quality of the objects, putting in prominence the dense problem that is to describe the phenomenon, due to its own nature. That is the case of the concept of firstness, linked to the instance of sensations. In order to do this, we walk the path of a simulacrum, from the concrete to the abstract, prioritizing the dimensional expansion of what is liable to make sense.

**Keywords:** Lispector; Peirce; semiotics; passion; firstness.

## 1 Introdução

Há um limiar entre a linguagem e a sua expressão, o que parece ser consenso entre os estudiosos das línguas naturais. Existiria, contudo, um esgotamento delas? Tudo pode ser dito, inclusive o indizível, visto que, na tentativa de dizê-lo, promove-se um ensaio e uma aproximação ao quase ponto de fusão entre o que se pretende enunciar e a força que possuem as palavras? Ou, antes, as palavras são finitas e falar a respeito de um fenômeno qualquer seria comparável a transformar um acontecimento que nos toma em algo de menor monta?

*A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, encontra-se em um espaço reflexivo que abarca essas questões limítrofes entre áreas do conhecimento como a filosofia clássica e a fenomenologia (desenvolvida a partir da primeira) e que, contudo, não deixam de estar centralmente presentes nos estudos linguísticos e semióticos. O drama de G.H. é o do ser humano, em seu inesgotável embate entre o sentir e o expressar. Tais temas ocuparam grande parte da atenção de eminentes estudiosos das letras e do sentido no texto, como podemos notar na bela citação, abaixo, do lituano naturalizado francês Algridas Greimas:

Querer dizer o indizível, pintar o invisível: provas de que a coisa, única, adveio, que outra coisa seja talvez possível. Nostalgias e esperas alimentam o imaginário cujas formas, murchas ou desabrochadas, substituem a vida: a imperfeição, desviante, cumpre assim, em parte, seu papel [...] como um trampolim que nos projeta da insignificância em direção ao sentido. (GREIMAS, 2017, p. 99).

Ao negar a linguagem, Lispector a salva dos limites de uma cristalização, promovendo uma expansão do sentido em seu texto. A personagem G.H. tem medo da paixão, medo de se tornar *indelimitada* em sua experiência absoluta. Assim como a necessidade humana de delimitar os sentidos pela linguagem, G.H. sabe que sua experiência só existirá se relatada. O paradoxo de Clarice Lispector consiste em construir um caminho rumo ao indizível, por meio da reinvenção da palavra. Dizendo de outra maneira, contestar a linguagem por meio da própria linguagem: “A linguagem é conjugação significativa da existência e é produzida pelo homem, para domesticar a significação” (ORLANDI, 2002, p. 34). Sem ela, existiria o silêncio e sua plenitude de significações. A escritura de Clarice procura recuperar a dimensão sensível da linguagem, operando com signos da qualidade.

Para superar as limitações da língua, Clarice dispõe de recursos sinestésicos, como criação de imagens e figuras, exploração e deslocamento dos sentidos. Em G.H., o contato é mais importante do que a compreensão racional de um fenômeno – a sensorialidade é exaltada proporcionando uma vivência que excede o entendimento lógico.

## **2 O itinerário do mistério**

O livro *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, tem como cerne de sua narrativa o itinerário percorrido pela personagem central rumo à sua desumanização. A experiência de G.H. visa ao inexpressivo, à atualidade viva. Essa perda de identidade culmina, também, na destruição da linguagem humana e, por conseguinte, na comunhão com todas as outras coisas que cercam a personagem. Uma destruição pela desumanização, para um posterior retorno ao humano. Anula-se a separação entre sujeito e objeto, que se tornam *uno*. O gesto que simboliza essa comunhão é a ingestão de uma barata por G.H.

O enredo da obra de *Lispector* é possivelmente o aspecto menos relevante da narrativa. Abordado pontualmente no relato da protagonista, parece sinalizar o lugar de fala de G.H., ao indicar as camadas de representação que constituem sua identidade. Sempre conservando aspas entre as iniciais de um nome misterioso, “G.H.” poderia ser vista como uma mulher feliz, escultora bem-sucedida, amante da beleza e da liberdade, moradora de uma cobertura de luxo. Contudo, fotografias de si própria lhe causavam certo estranhamento, pois estavam permeadas pelo silêncio, pelo inexpressivo. Na fotografia, revelava-se algo que era inalcançado por ela. “Ao olhar o retrato, eu via o mistério” (*LISPECTOR*, 1998, p. 24). É esse mesmo mistério que G.H. encontra quando entra no quarto da empregada e se depara com uma imagem desenhada sobre a parede. Riscados de carvão, uma mulher, um homem e um cachorro. A surpresa da personagem foi constatar que por nenhum momento ela havia prestado atenção em Janair, a empregada que fizera aquele desenho. As três figuras estavam nuas e os traços remetiam às pinturas rupestres, ao primitivo do interior das cavernas.

O estranhamento de encontrar, em sua própria casa, um quarto que não lhe pertencia, incita em G.H. a necessidade de organizá-lo à sua maneira, para que o susto fosse esquecido de vez. No entanto, a descoberta de uma barata no fundo do armário é a gota d’água que faz detonar o processo de desumanização da personagem.

A barata é o avesso da beleza que G.H. tanto buscava em suas esculturas, em seu modo de se vestir e de se comportar. O encontro com o inseto naquele quarto vazio e seco obriga a personagem a ter que encarar uma nova realidade. A barata passa a representar aquilo que é remoto e imemorial. Dentro do quarto estreito, G.H. distorce a noção de tempo e espaço, entrando numa espécie de transe no qual sua percepção é dilatada e a barata adquire inúmeros significados.

A partir do silêncio do inseto que a observa, G.H. reconhece que está se aproximando pela primeira vez do nível da Natureza: “O que eu via era a vida me olhando” (*LISPECTOR*, 1998, p. 57). Pouco a pouco, toca o núcleo das coisas, desprovido dos acréscimos da linguagem humana. Ela percebe que aquilo que havia visto de tão tranquilo, vasto e estrangeiro em suas fotografias estava, pela primeira vez, ao seu alcance.

No desenho desse itinerário, é possível observar tanto uma dimensão filosófica – relacionada ao desvanecimento do sujeito, ao seu processo de desumanização – como também, simultaneamente, uma

dimensão teológica, ligada à *paixão* da personagem. Nesse caso, o viés teológico do itinerário da paixão de G.H. é vinculado tanto à premissa de uma comunhão com os elementos à sua volta, como também à epifania gerada pela densa travessia interior da protagonista rumo à sua *desidentificação*. Interessante observar que a personagem tece um jogo de olhares no encontro com a barata que intensifica sua *desidentificação*. Ao enfatizar a visão do animal arcaico lançado a ela, cria-se tanto uma aproximação do objeto (barata) como sujeito *olhante*, quanto do sujeito, G.H., na condição de objeto olhado e, assim, eles nos convocam para a potência desse diálogo silencioso regido pelo primitivo e pelo indizível, pelo assomo do inesperado e pela intrínseca dificuldade de traduzir esse momento sensorial, sinestésico, em palavras.

### 3 Semiotizando G.H.

Sob o ponto de vista da Semiótica peirciana, a experiência de G.H. é uma experimentação de busca, por meio de aproximações textuais, de valorizar o que ocorre no instante efêmero da *Primeiridade*,<sup>1</sup> no qual se resumem as sensações e qualidades puras, como cheiros, cores, sons relativos à consciência imediata, a tudo aquilo que está na mente de um indivíduo no tempo presente. Por este motivo, “é indivisível, não analisável, inocente e frágil” (SANTAELLA, 1983, p. 43). Quando percebido, o fenômeno já passou a figurar em outra instância, a da *Secundidade*. No entanto, Santaella afirma que esse primeiro estado pode ser dilatado, dependendo da maneira em que a consciência se encontra:

Há instantes fugazes [...] e nossa vida está prenhe da possibilidade desses instantes, em que a qualidade de sentir assoma como um lampejo, e é como se nossa consciência e o universo inteiro não fossem, naquele lapso de instante, senão uma pura qualidade de sentir. [...] Embora qualidade de sentimento só possa se dar no instante mesmo de uma impressão não analisável e incapturável, ou seja, num simples átimo, esse momento de impressão, dependendo do estado em que a consciência se encontra, pode ser prolongado. (SANTAELLA, 1983, p. 45).

---

<sup>1</sup> Para Peirce, existem três diferentes espécies de fenômenos, ou categorias de pensamento, designadas pelas expressões: *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. Na *primeiridade* estão os sentimentos, prazeres, cores, sons, odores, qualidade pura (de ser, sentir).

Santaella (1983, p. 71), a respeito da tríade perceptiva de Peirce, afirma que “[n]ada é capaz de regular a candidez desse momento. Só o acaso pode chamá-lo, pois nasce na sintonia do encontro [...] daí seu desprendimento do tempo e do espaço”. O encontro com a barata no quarto vazio provoca em G.H. um novo estado de percepção que dilata o tempo presente. A perda da identidade culmina na destruição das mediações entre a personagem e as coisas. Assim, acaba por anular suas referências simbólicas anteriores. “A desumanização é tão dolorosa como perder tudo, como perder tudo, meu amor. Eu abria e fechava a boca para pedir socorro mas não podia nem sabia articular” (LISPECTOR, 1998, p. 74).

O ato de nomear perde completamente o seu sentido. O que G.H. não imaginava é que no neutro ela encontraria também o inferno e o amor. “O inferno é meu máximo” (LISPECTOR, 1998, p. 129), alega a personagem, ao chegar no ponto-limite de sua desumanização. Mas junto ao inferno surge, timidamente, uma alegria. “Alegria difícil, mas chama-se alegria” – como escreveu Clarice na dedicatória do livro. Nessa mesma dedicatória, a autora diz que a aproximação, do que quer que seja, faz-se “gradualmente e penosamente – atravessando, inclusive, o oposto daquilo que vai se aproximar.” Olga de Sá (1993, p. 144) recupera a dedicatória para falar desse caminho inverso: “a travessia do oposto é a destruição da personalização, a destruição da personalidade inútil. [...] despidendo-se de suas características individuais, torna-se a mulher-protótipo.” A mulher-protótipo é a mesma desenhada pela empregada Janair na parede do quarto. A mulher das mulheres.

No inexpressivo, G.H. começa a entender que aquele era o seu martírio humano. Assim como os profetas da Bíblia, ela precisou perfazer o caminho do deserto para encontrar a raiz de si própria (SÁ, 1993, p. 136). É aí que percebe que essa dor, nunca sentida antes, já era o início da descoberta do que seria o amor.

Entendia eu que aquilo que eu experimentara, aquele núcleo de capacidade infernal, era o que se chama amor? Mas – amor neutro? Amor neutro. O neutro soprava. Eu estava atingindo o que havia procurado a vida toda: aquilo que é a identidade mais última e que eu havia chamado de inexpressivo. Fora isso o que sempre estivera em meus olhos no retrato: uma alegria inexpressiva, um prazer que não sabe o que é prazer – um prazer delicado demais para a minha grossa humanidade que sempre fora feita de conceitos grossos. (LISPECTOR, 1998, p. 133).

Para se livrar de vez dos sentimentos humanos viciados, contudo, G.H. precisava superar o nojo por baratas. Experimentar da massa branca do inseto que já provou os restos de tantas civilizações. Aproximar-se do profano e do divino – da comunhão com todas as outras coisas. Ela precisava conhecer a *coisa* não por intermédio da linguagem, mas da própria experiência. Para Santaella (1983), o objeto possui muitos aspectos que o signo não consegue recobrir, caso contrário o signo seria o próprio objeto. G. H. tenta superar a incompletude e consequente impotência do signo em relação ao objeto, entrando em comunhão com a barata. De acordo com Sá (1979, p. 121), ao devorar esse signo vivo, “talvez ela pense solucionar o enigma: superar a tentação da linguagem, substituí-la pelo ícone repugnante do ser inteiriço, que não se deixa soletrar”. Então, em um comando semelhante a um pesadelo, G.H. come a barata. A travessia do oposto se concretiza com a desistência do pleno existir, pois existir exige um esforço muito grande. Da mesma maneira se opera a linguagem, que, para G.H., é o esforço humano de buscar e não achar, mas é exatamente quando se volta com as mãos vazias, quando a linguagem fracassa, que se atinge o indizível. “É inútil procurar encurtar o caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco” (LISPECTOR, 1998, p. 176).

A desumanização é o caminho – e não o fim – de uma experiência epifânica irreduzível, porém, passageira e a desistência é o contato pelo caminho oposto. Na desistência, G.H. adquire uma confiança que nunca teve, sente-se “batizada pelo mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 178). Percebe que sua vida vai além do humano, mas sem sair dele: “e só realizaria meu destino especificamente humano se me entregasse, como já estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano” (LISPECTOR, 1998, p. 179). É nesse ponto que o indizível só existe por poder ser dito. Conceber o indizível já é ter uma consciência de que ele é passível de ser dito, provavelmente, em uma outra intensidade. Assim, a sisudez da língua mostra que a mesma pode se expandir por ela própria.

#### 4 Camadas da linguagem

O homem se diferencia dos animais e das coisas por meio da linguagem. É ela que faz a mediação entre o ser humano e os objetos que o cercam. Ela marca o *eu* e o *outro* como seres distintos. Para Fronckowiak (1998, p. 66), “é a sequência textual a estratégia de narrativa

que solicita envolvimento específico, afetivo, emocional do leitor”. Contudo, “[...] a língua não reconstitui as vivências. O falar, o escrever, o ouvir, enfim. A linguagem não pode reproduzir uma experiência vivida. Ela é uma representação e sempre instaura ou cria um novo sentido” (FRONCKOWIAK, 1998, p. 72).

Um dos primeiros dilemas enfrentados pela personagem no livro é a tentativa de narrar a experiência que viveu. Esse início apresenta um questionamento, de caráter metalinguístico, sobre a própria limitação da linguagem. O paradoxo se instala quando G.H. percebe que a nomeação, de qualquer coisa que seja, já a afasta da coisa em si, ontológica. Ao mesmo tempo, uma *coisa* só existe quando lhe é dada uma forma. Decide, então, dar forma ao que viveu, pois ser *indeterminada* é seu grande pavor.

O drama da linguagem se acentua com a constatação de que a palavra, como signo simbólico, é redutora e incompleta. No entanto, é por meio dela que G.H. poderá concretizar o que sente, mas como concretizar algo que não se define por palavras? Torna-se necessário, então, “criar a verdade do que me aconteceu” (LISPECTOR, 1998, p. 21), pois, segundo G.H., a linguagem é o esforço humano para designar alguma coisa e se apossar da realidade. A todo momento, como é possível observar no trecho abaixo, a autora problematiza a linguagem enquanto meio impossível e ao mesmo tempo impróprio de expressão autêntica, além de ressaltar sua impotência, seu paradoxo, ou incompletude:

Eu tenho à medida que designo – 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 como 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. (LISPECTOR, 1998, p. 176).

Ainda sob o ponto de vista da Semiótica, pode-se verificar que Clarice explora duas maneiras de aproximar o sujeito (aquele que experiencia) do objeto (a experiência de conjunção). Uma delas é a descrição exaustiva do objeto por meio do signo simbólico, ou seja, daquele signo baseado em convenções. No caso da linguagem verbal, por meio da sintaxe das palavras:



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, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira. (LISPECTOR, 1998, p. 56).

No trecho, pode-se perceber uma descrição detalhada do inseto, em uma obsessiva busca pela precisão, pela palavra justa. Para Nunes (1988), uma visão tão envolvente permite um contato quase físico do sujeito com o objeto. Perdendo a distância que habitualmente a separa das coisas, a vista decompõe e penetra aquilo que vê. Mas aqui, paradoxalmente, quanto mais se aproxima do objeto (a experiência) utilizando-se do signo simbólico, da linguagem verbal nesse processo de tatear o sentido, mais mediações (palavras, frases, metáforas) são criadas. Ou seja, quanto maior o esforço consciente de aproximação, maior a distância, o que nos apresenta indícios importantes observados por Floch (2001, p. 10): o fato de a semiótica se recusar a conectar o problema da significação a uma “intenção explícita de transmitir uma mensagem”, ou seja, a comunicação. Ou, partindo mesmo de premissa ainda mais básica: a recusa, pela tradição saussuriana da pressuposição metafísica de uma “correspondência termo a termo entre linguagem e o universo referencial” (FLOCH, 2001, p. 9).

Há, contudo, muitos outros momentos no texto em que Clarice opera uma linguagem mais ambígua, indefinida, enigmática e lacunar, deixando a representação da experiência mais aberta ao leitor. Nessas ocasiões, ela abole as inúmeras mediações do signo simbólico, buscando transmitir uma série de sensações, que muitas vezes são inenarráveis. Pode-se dizer, nesses casos, que ela experimenta signos icônicos.<sup>2</sup> A

---

<sup>2</sup> Um signo é um ícone quando se assemelha a seu objeto por uma qualidade ou um caráter que pertence ao próprio signo, quer seu objeto exista ou não. Essa semelhança não significa identidade total, mas similaridade ou igualdade relativas às propriedades que possuem em comum. Uma pintura abstrata seria um exemplo de signo predominantemente icônico, pois não representa literalmente o objeto, mas sim uma qualidade específica do mesmo. Lúcia Santaella, em suas pesquisas nos escritos de Peirce a respeito do ícone, acredita haver uma distinção entre os níveis de iconicidade. Apesar de essa divisão não ter sido explicitada pelo autor, Santaella afirma que ela está implícita em seus estudos, diferenciando, portanto, três níveis da iconicidade: o ícone puro, o ícone atual e o signo icônico (hipoícone). O primeiro diz respeito a algo

escrita, nesse sentido, ousa tocar a dimensão da *primeiridade*. Ousadia é um bom termo para o que o ator da enunciação experiencia, visto que a categoria está relacionada à mais inapreensível das categorias da experiência, caracterizada pela semelhança por meio das qualidades e não pela identificação total. Quando percebida, já se tornou uma outra. Imaginar que Clarice consegue esse feito utilizando, paradoxalmente, um instrumento simbólico – como um livro – é inquietante. Digno de admiração é, também, o fato de essa estratégia mais esboçada ao escrever chegar mais perto do sentido do que a anterior. Isso nos abre um campo imenso de investigação sobre a fenomenologia e a semiótica, a psicologia e a semiótica – limiares que se encontram na razão primeira de ser das línguas naturais e beiram o existencialismo a respeito da função da linguagem – tão antigo, tão contemporâneo. Como em toda a obra da escritora, a discussão em torno de uma falência ou insuficiência do código linguístico para a expressão de um acontecimento é vívida. Ao analisar a eminente obra de Clarice a que nos referimos, Fronckowiak notou a façanha do romance que demonstra, pela linguagem, a insuficiência dessa mesma linguagem, utilizando como suporte, de forma genial, um livro, que é um objeto cultural. É por meio dessa representação que o sujeito enunciativo trata de questões densas, filosóficas e existenciais tangenciais à linguagem que ele tenta circundar. Uma delas é o condicionamento humano, contrário à própria natureza do sujeito, que é instado a reproduzir sentidos sem os analisar, já os tomando como verdades. O que Lispector pretende é algo como despir o discurso dessas camadas sobrepostas diacronicamente em um contexto social e, com isso, nos fazer “atingir, com G.H., o núcleo da coisa viva e de lá retornarmos para a prosaica vida cotidiana” (FRONCKOWIAK, 1998, p. 73).

Em vez da irradiação das palavras, G.H. busca o inexpressivo, o neutro, ponto que move toda a literatura de Clarice. Para Fronckowiak (1998, p. 73), “a virtude do livro [APSGH] é nos mostrar que a linguagem se apresenta como um método insuficiente de apreensão da realidade. Tempo e espaço do neutro, do nada”.

---

potencial, a sua mera possibilidade de emergência. O segundo, à função desempenhada pelo ícone nos processos perceptivos. Trata-se do que foi retido no processo perceptivo durante a imediaticidade do que é percebido. O signo icônico representa ou intenta representar um objeto, por semelhança.

## 5 Do simbólico ao icônico

As palavras são prioritariamente signos simbólicos. A disposição dos caracteres verbais forma palavras que simbolizam objetos por meio de convenções linguísticas. A dualidade entre sujeito e objeto caracteriza a *secundidade*, conceituada por Peirce como predominante nos signos simbólicos. A *primeiridade* se intensifica, assim, na linguagem poética, destacando as qualidades de sensação. As representações são desfocadas em troca de uma espécie de autorreferência.

Clarice Lispector constrói em *A Paixão Segundo G.H.* uma prosa em *nível abstrato*. Na obra, há uma grande reflexão a respeito da própria linguagem, cada vez menos representativa de fatos, mais difusa e profusa, oscilando de abstração em abstração.

A não correspondência absoluta que as palavras imprimem ao que denominam angustia a personagem G.H. e a leva a examinar a possibilidade de um *deslimite* linguístico, um outro caminho, pela experimentação. “O que quer que passe a existir na rede verbal tecida por esse processo surge sempre mentindo pelos signos que transcenderam a intuição ao formá-la. Intuir é instantâneo” (NUNES, 1973, p. 145). Já a linguagem se instala no silêncio das coisas sem nome. “Fecha-se nesse romance o círculo que leva da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra” (NUNES, 1973, p. 144). Esse círculo funciona como um desgaste da palavra, subjugando-a em função da coisa (objeto dinâmico), transcendida dos seus significados. “Manifestar o inexpressivo é criar”, relata G.H. (LISPECTOR, 1998).

[...] a própria linguagem, tentando falar de uma realidade indeterminada, mostra, pela fuga do significado que os significantes em cadeia não preenchem, o que não é mais enunciável ou dizível. Mas aqui esse silêncio, na orla da diferença entre ser e dizer suspendendo a palavra, interrompendo o fluxo verbal e ameaçando transformar-se em mudez (o risco supremo da desistência à linguagem arrostado por G.H.), já nos revela, como índice limite da intencionalidade criadora dirigida à linguagem, a escritura que permeia o estilo de Clarice Lispector, e que o desborda a cada passo. Sem nutrir-se daquele ódio às palavras, essa assombração vem de uma intencionalidade oblíqua, que adere plenamente às palavras, mas que, sujeita ao fascínio extra-linguístico da coisa, tende, mesmo quando a intensifica pela ênfase e a densifica pela metáfora, a esvaziar a expressão verbal. (NUNES, 1973, p. 144).

No momento em que a personagem se depara com a barata, ela recua a um estado de silêncio, impossibilitada de dar nome àquilo que vê e sente, depara-se com a distância entre palavra e coisa.

Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria. Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado eu me havia livrado do deserto. (LISPECTOR, 1998, p. 56).

Nunes (1973, p. 71) considera o deserto da vida divina como silêncio das coisas, “o silêncio da coisa em sua nudez, a que a palavra nos liga e de que a palavra nos separa”. Esse silêncio progride simultaneamente à sua experiência, evidenciando a distância entre a palavra e a coisa. Esse fosso subjetivo gera um tom icônico na narrativa, na medida em que silêncios são ativados por recursos da autora capazes de gerar sensações durante a leitura.

Lispector trabalha com metáforas que, pela insistência e multiplicidade durante o livro, chegam ao desgaste da expressão. Os *como* e os *como se* de sua escritura esgotam-se em suas possibilidades de aproximação do que ela quer narrar, todos frustrados pelo indizível. “Aspirando a que a palavra diga ‘o ser’ e concluindo que isso é impossível, Clarice vislumbra o silêncio, como única possibilidade de alcançar o indizível” (SÁ, 1979, p. 118).

Nesse sentido, o silêncio não é o *não-dito*, não diz sobre o nada, nem tampouco sobre o vazio sem história. Ele não se limita a ser mero complemento da linguagem. O silêncio é fundador. Para Orlandi (2002), a linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. É um processo de retorno, uma travessia oposta:

[...] a palavra imprime-se no contínuo significante do silêncio e ela o marca, o segmenta e o distingue em sentidos discretos, construindo um tempo no movimento contínuo dos sentidos do silêncio. Podemos enfim dizer que há um ritmo no significar que supõe o movimento entre silêncio e linguagem. (ORLANDI, 2002, p. 25).

Clarice tenta alcançar o que só o silêncio pode fazer significar. Ela percebe que o silêncio não é a falta, mas a linguagem, sim, pode ser o excesso. Abusa da redundância, usa a mesma gama de palavras

em comparações diferentes, de recorrentes metáforas e outros recursos que levam a um pretense esgotamento da linguagem e, pelo caminho oposto, ela corta o excesso da linguagem. Assim, também pelo contrário, a escritora questiona o poder da palavra. É o belo e central paradoxo em *Lispector*.

## **6 O núcleo primeiro das coisas**

Pela própria natureza de uma experiência transcendental, em que as palavras se tornam incipientes num relato, a narrativa contém vazios, silêncios que evocam a distância entre realidade e expressão. A própria ideia de núcleo, intensificada pela narradora, que identifica a “substância antes de seus atributos e modos” (NUNES, 1973, p. 124) é uma ideia que não se entende objetivamente, mas se sente. Dessa forma, tangencia o *icone* e a *primeiridade* afastando-se do símbolo que remete a algo externo.

Na tentativa de exprimir-se, G.H. aderiu às palavras. No entanto, essas palavras não satisfizeram plenamente seu desejo de expressão. Sentiu-se prisioneira da palavra consumada que domina e pela qual é dominada. O poder imenso da palavra também ergue um obstáculo à liberdade, que seria rompido, segundo Nunes, à custa da elaboração de palavras fluentes que incorporassem o real, que fizessem do *dizer* um *modo de ser*.

G.H. fracassa separando-se da linguagem comum pela realidade silenciosa que nenhuma palavra exprime. A paixão da linguagem terá seu reverso na desconfiança à palavra, e o empenho ao dizer expressivo, que alimenta essa paixão, transformar-se-á numa silenciosa adesão às próprias coisas. (NUNES, 1973, p. 109).

Aquém da forma com a qual “as coisas” se apresentam e da linguagem na qual se enclausuram, está seu núcleo – a essência. Além da expressão das coisas, a experiência. Nesse sentido, a narrativa evita a descrição e se direciona ao caminho das sensações do que se pretende relatar:

É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia. (LISPECTOR, 1998, p. 45).

Uma das estratégias que Clarice utilizou para subverter o conjunto de representações ordenadas que compõe um discurso foi a repetição. Na medida em que o discurso se desenvolve, a irrepresentabilidade dos objetos aumenta. Assim, aproxima-se mais uma vez do ícone, pela autoapresentação. Nunes (1973) considera que a recorrência intensificadora de termos e frases aumenta a área de silêncio das palavras em que o dizer expressivo mergulha, fazendo desse silêncio um componente cênico-discursivo tão relevante quanto o restante do texto, isto é, promovendo-o a um estatuto de protagonismo e não apenas sendo uma mera e usual ausência do dizer. O sentido passa a se construir, em entrelinhas, da mesma maneira que ele se faz presente no que é explicitamente enunciado. Semioticamente, isso pode ser interpretado como se a repetição distanciasse as palavras de seu objeto dinâmico e, dessa forma, intensificasse a qualidade de sensação da *primeiridade*. Uma vez que o objeto dinâmico é afastado, o interpretante dinâmico carrega-se de abstrações e sensações, características do signo estético, ao qual orienta-se a autora.

De acordo com Nunes, os termos repetidos estabelecem uma gradação entre diferentes significações que se unem em cadeia, reforçando mutuamente a proliferação de um significado inexaurível. A repetição amplia a teia de significações e, assim, aumenta as possibilidades do jogo entre palavra e coisa, entre objeto e seu respectivo significado, “deixando sempre fora de si a presença extralinguística e assimbólica desse mesmo referente, que outros conceitos associados ao primeiro significado modificam por meio das conotações que lhe são próprias” (NUNES, 1973, p. 137). Essa estratégia clariciana não se restringe a certas palavras. O texto, em geral, apresenta uma estrutura circular e reiterativa, na qual surge na ordenação dos períodos em cada capítulo e na sequência dos capítulos, que acabam com uma frase – repetida no início do seguinte.

Além da repetição, um outro recurso que alicerça a desconstrução do discurso ordenado e representativo é composto pelos elementos gráficos utilizados, subvertendo normas gramaticais da escrita formal. Clarice utiliza reticências compostas, travessões sequenciais, vírgulas e pontos em lugares não convencionais. Essas estratégias sugerem a importância da fisicalidade do texto, de maneira que os sinais gráficos pontuam a fragmentação da lógica natural da escrita. O texto começa e termina com seis travessões seguidos, o que Nunes interpreta como sendo o *silêncio*, a origem e o destino da obra. Lispector valoriza a forma para tocar a substância.

## 7 Conclusão

Achar-se, perder-se e, ao fim, não saber ao certo se o verdadeiro núcleo das coisas foi atingido. A ânsia do sujeito da enunciação em Lispector é intrínseca à Humanidade: a necessidade de promover significações. Descobrimos em Lispector a conotação mais ampla do que é passível de fazer sentido: o sentir, entrar em contato, perfazendo, assim, em sua escrita fragmentária, despretensiosamente, uma espécie de premonição da teoria semiótica que prioriza não apenas o afeto mas, também, a abstração, a valorização da *primeiridade* na tentativa de ampliar significados, promovendo a superação de limites iniciais que passam pelo risco de não conseguir expressar o que está ligado às sensações mais imediatas. Como não esvaziar totalmente o sentido do que se quer dizer?

A singularidade da escrita de Lispector/G.H. diz respeito a sua dimensão ao mesmo tempo sensível, filosófica, teológica e ensaística. O gesto de esgotar poeticamente a linguagem, levar ao limite a capacidade de significação das palavras, conduz a leitora e o leitor a uma experiência literária permeada por presença e sensação. As construções imagéticas encontradas pela autora para traduzir o processo de *despersonalização da personagem* remetem às qualidades do signo icônico descrito na semiótica pierciana, percebido como um signo autorreferencial. Nessa relação, o grande desafio de Lispector consiste em tangenciar o indizível por meio da palavra escrita, tão marcada pela abstração simbólica em seu processo de significação.

Já no que se refere à dimensão epifânica da experiência da protagonista, poderíamos aproximar a ingestão da barata à própria ingestão metafórica do corpo de Cristo na liturgia da missa católica, ambos pensados como atos de comunhão e reconexão transcendente entre sujeito e objeto. *A paixão segundo G.H.* adquire força filosófica justamente ao propor uma aproximação entre epifania religiosa e epifania semântica. Sua originalidade poética consiste em construir um relato de desconstrução e desmoronamento das camadas da linguagem.

Ao modo de Clarice realizamos *travessias de opostos*: da palavra à sensação, do limite ao *deslimite* e, nessas travessias, redescobrimos a palavra: mais do que um signo limitador, uma possibilidade de aproximação poética do amplo universo dos sentidos. No silêncio fundador, a linguagem se fez necessária e, com ela, surgiram delimitações, reflexões da natureza humana. A palavra não diz tudo. Depois de Clarice, contudo, diz muito mais.

## Agradecimentos

Pela inspiração, pela orientação e pelo trabalho coeso em seus campos de pesquisa agradecemos ao Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes, da Universidade de São Paulo (USP); ao Prof. Dr. André Brasil, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); à Profa. Dra. Eliane Soares de Lima (USP); além do apoio científico e institucional do CNPq, da Fapesp, da PUC Minas, da FFLCH USP e da UFMG.

## Referências

- FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. *In: Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*. Tradução de Analice Dutra Pilar. Revisão de Ana Cláudia de Oliveira e Eric Landowski. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.
- FRONCKOWIAK, Ângela. O ato de narrar. *In: Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios: EDIPUC, 1998.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores. 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NUNES, Benedito (coord.). Nota Filológica. *In: LISPECTOR, Clarice. A paixão segundo G.H - Edição Crítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.
- NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. Campinas: Unicamp, 2002.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Braziliense, 1983.

Recebido em: 15 de abril de 2019.

Aprovado em: 19 de julho de 2019.