

PSEUDO-ATIVIDADE EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H. (1964), DE CLARICE LISPECTOR

Thays Pretti^{*}
Marisa Corrêa Silva^{**}

RESUMO: Este trabalho é uma análise de *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, a partir do viés do Materialismo Lacaniano. Nosso interesse se concentra no primeiro dos trinta e três capítulos que compõem a obra, o qual relacionamos com o conceito de falsa atividade, ou pseudo-atividade, de acordo com Slavoj Žižek. A principal conclusão à qual chegamos a partir da análise realizada é a de que o uso da falsa atividade como recurso estilístico potencializa a sensação de trauma e de deslocamento que o texto veicula por meio da narradora, em relação aos fatos narrados na obra.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector, Materialismo Lacaniano, Falsa atividade.

ABSTRACT: This paper is an analysis of *A paixão segundo G.H.* (1964), by Clarice Lispector, through Lacanian Materialism. We focus on the first of the thirty-three chapters of the novel, chapter we relate to the concept of pseudo-activity as understood by Slavoj Žižek, one of the main names of Lacanian Materialism. The main conclusion we achieve from this analysis is that the pseudo-activity plays the role of a stylistic feature which highlights the sensation of trauma experienced by the narrator in relation to the facts she reports.

KEYWORDS: Clarice Lispector, Lacanian Materialism, pseudo-activity.

INTRODUÇÃO

Clarice Lispector (1920–1977) é uma autora que dispensa maiores apresentações. Antonio Candido já chama sua primeira obra de “tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados” (CANDIDO, 1970, p. 127). O crítico diz ainda que, nesse caso, “a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente” (CANDIDO, 1970, p. 127).

^{*} Graduada em Letras (CESUMAR). Mestranda em Estudos Literários (UEM). Bolsista da CAPES. E-mail: thayspretti@gmail.com

^{**} Pós-doutora pela Rutgers – State University of New Jersey (USA). Doutora em Letras (Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho). Professora associada no Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá – PR (UEM). E-mail: mcsilva5@uem.br

Com *A paixão segundo G.H.* não foi diferente: a obra, escolhida para compor uma coleção de grandes obras de língua latina da UNESCO, possui vasta fortuna crítica e recebeu pelo menos três adaptações diferentes para o teatro: em 1989, por Marilena Ansaldi; em 2002, pela Cia. Delas; e em 2003, por Fauzi Arap; além de terem sido usados trechos seus em grande parte das outras adaptações teatrais feitas a partir da obra de Clarice Lispector (GOMES, 2007). Yudith Rosenbaum ainda afirma que *A paixão segundo G.H.* é uma forma mais radical da busca das personagens claricianas pelo “núcleo da existência”, e chama o livro de um “dos romances mais insólitos da autora” (ROSENBAUM, 2002, p. 39).

O livro, no qual a narradora conta uma experiência ocorrida no dia anterior, quando encontrou e matou uma barata no quarto da antiga empregada, divide-se em trinta e três capítulos curtos. Enquanto a maioria deles apresenta entre três e sete páginas – sendo essa última quantidade bem mais rara, os dois primeiros são mais longos, com treze e dez páginas. O primeiro deles, com treze páginas, é, portanto, o mais longo dos capítulos do livro.

Esse capítulo, a princípio introdutório à narrativa, torna-se, em certa medida, um relato vago e esquivo: a narradora, ao invés de informar seu leitor sobre o ocorrido (como se propõe inicialmente), parece, em vez disso, buscar formas de evitar fazê-lo. A mesma tendência estende-se, em menor grau, por todo o livro, sendo um exemplo disso o fato de a primeira frase de cada capítulo ser a repetição da última frase do capítulo anterior. Essa estratégia, por um lado, amarra os capítulos em solução de continuidade; por outro, faz com que o romance se construa em “avanços e recuos, repetições e adiamentos da narrativa” (ROSENBAUM, 2002, p. 40).

Para analisar o que acontece nesse primeiro capítulo, usaremos o Materialismo Lacaniano, corrente filosófica que consiste em uma releitura dos conceitos lacanianos a partir do Materialismo Marxista. É um pensamento inicialmente ligado à filosofia política, mas que posteriormente expandiu seus domínios para os Estudos Culturais e, mais recentemente, também para a Literatura (SILVA, 2009).

Apesar de o Materialismo Lacaniano retomar Lacan, o enfoque dado à suas ideias é outro, pois a proposta teórica recorreu aos conceitos do psicanalista francês com o objetivo de “dar conta dos elementos não contemplados pelo materialismo dialético” (SILVA, 2009, p. 211), tentando lançar luzes sobre fenômenos e situações que não podiam ser explicados apenas à luz da luta de classes.

É importante notar que, mesmo operando com conceitos oriundos da psicanálise, a aplicação literária da corrente não busca psicanalisar os personagens, e, sim, notar que elementos formais da obra podem ser interpretados a partir dos conceitos lacanianos. Isso porque “em arte, os

verdadeiros portadores da ideologia são precisamente as formas da própria obra, e não o conteúdo que dela se possa abstrair” (EAGLETON, 1978, p. 39).

Um dos principais filósofos do Materialismo Lacaniano é Slavoj Žižek (1949-), filósofo esloveno, professor universitário e autor de diversos livros. O tópico teórico focado neste trabalho, falsa atividade ou pseudo-atividade, foi trabalhado por ele em algumas de suas obras, como *The plague of fantasies* (1997), *How to read Lacan* (2006a), *The parallax view* (2006b), *In defense of lost causes* (2008a), *Violence* (2008b) e *First as tragedy, then as farse* (2009). Muitos desses livros já foram traduzidos para o Português, de modo que o livro mais focado aqui, *How to read Lacan*, será citado em sua versão traduzida – *Como Ler Lacan* (2010).

Sobre o conceito de falsa atividade, Žižek afirma que muitas vezes o indivíduo age freneticamente para evitar que aquilo que realmente importa aconteça (Žižek, 2010, p. 37). Esse é um processo muitas vezes inconsciente, uma vez que sua característica é obscurecer a real condição do sujeito: “você pensa que está ativo enquanto sua verdadeira posição [...] é passiva” (Žižek, 1997, p. 149, tradução nossa¹). O filósofo diz ainda que a falsa atividade, ou pseudo-atividade² é uma forma recente de passividade social (Žižek, 2009, p.60), quando se busca ser ativo e participar, mas cuja principal expectativa é a de que as coisas não se alterem (Žižek, 2010, p. 36; 2006b, p. 334).

Nosso objetivo é verificar a possibilidade de se compreender o capítulo escolhido como um exemplo do que Žižek aponta como pseudo-atividade, em uma situação localizada fora do espaço social imediato e inserida num contexto diferente: o contexto de obra de arte.

MUDAR PARA QUE NÃO MUDE

Apesar de o primeiro capítulo de *A paixão segundo G.H.* sequer tocar no assunto do livro em si – ele será expresso no segundo capítulo –, é importante ter o enredo do romance em mente: uma mulher conta, em um momento “agora”, o que lhe havia acontecido “ontem”. Os fatos são simples: após sua empregada ter se demitido, G.H., a narradora autodiegética, decide fazer uma faxina na casa e começa pelo antigo quarto da empregada, que também era um depósito de objetos em desuso.

G.H. imagina que esse seria o cômodo mais sujo da casa: entretanto, espanta-se ao encontrar um quarto absolutamente limpo, “seco” e asséptico, como um quarto de hospital, em contraposição com o restante de sua

¹ “you think you are active, while your true position [...] is passive.”

² É possível encontrar ambos os termos em sua obra, referindo-se ao mesmo assunto. (N. das A.)

casa, “fresca, aconchegada e úmida” (LISPECTOR, 2009, p. 37).

O contraste marcado na descrição do cômodo instaura o início do estranhamento da narradora. Esse estranhamento se intensifica com o decorrer dos acontecimentos, de modo a culminar numa epifania, desencadeada quando ela encontra uma barata no guarda-roupa do quarto e esmaga-a com a porta do móvel, matando-a lentamente (ainda que sua intenção fosse matá-la imediata e rapidamente).

Essa ação desencadeia um sem-número de reflexões a respeito da existência, da identidade, do amor etc., até que, “irmanando-se” de certo modo com a barata, G.H. põe na boca um pouco da massa branca que saia do corpo do inseto esmagado, numa espécie de comunhão, o que corresponde, ao mesmo tempo, ao ponto máximo da situação traumática vivenciada pela narradora e ao início de sua “tranquilização”.

Desse modo, a obra é um relato feito no dia posterior a um fato vivenciado pela narradora, que o escreve para um alguém imaginário, como uma tentativa de buscar um alívio em relação ao que sentiu. Podemos apreender isso da forma como G.H. começa seu relato, dizendo: “– – – – – 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. 09). Contar sua experiência, passá-la adiante moldada pela linguagem, além de ser uma “tentativa desesperada de diálogo entre G.H. e um interlocutor imaginário” (ROSENBAUM, 2002, p. 40), seria uma forma de entender e superar o que lhe aconteceu.

Porém, ao mesmo tempo em que G.H. tem esse impulso de externar verbalmente o que aconteceu, durante todo o primeiro capítulo do romance ela se reserva, contorna o assunto sem tocá-lo, fala de sensações aleatórias que nem sempre apresentam relação direta com o ocorrido. Os seis travessões seguidos que iniciam o romance, por exemplo, podem ser vistos como tentativas de adiamento da narrativa, ou tentativas frustradas de começar a falar.

Isso também acontece quando a narradora adia o relato repetidas vezes, afastando-se do acontecimento material em si (o fato de ter matado a barata, provado sua massa e experimentado uma iluminação epifânica) e falando, entre outros temas, sobre compreensão e ignorância:

Talvez o que me tenha acontecido seja uma compreensão – e que, para eu ser verdadeira, tenho que continuar a não estar à altura dela, tenho que continuar a não entendê-la. Toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão. Não. Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio (...)(LISPECTOR, 2009, p. 14);

Ou então quando explica o que pensa sobre o significado do gesto de dar a mão a alguém:

Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria. Muitas vezes antes de adormecer – nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar no mundo maior – muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. (LISPECTOR, 2009, p. 16);

Sobre o conceito de verdade:

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. Desamparada, eu te entrego tudo – para que faças disso uma coisa alegre. Por te falar eu te assustarei e te perderei? mas se eu não falar eu me perderei, e por me perder eu te perderia (LISPECTOR, 2009, p. 17);

Ou ainda sobre o feio:

(...) Terei enfim perdido todo um sistema de bom gosto? Mas será este o meu ganho único? Quanto eu devia ter vivido presa para me sentir agora mais livre somente por não recluir mais a falta de estética... Ainda não pressinto o que mais terei ganho. Aos poucos, quem sabe, irei percebendo. Por enquanto, o primeiro prazer tímido que estou tendo é o de constatar que perdi o medo do feio. E que essa perda é de uma tal bondade. É uma doçura. (LISPECTOR, 2009, p.19)

Nos trechos acima citados, a narradora desvia o foco do acontecimento em si para assuntos periféricos, explorando-os de forma aberta e abstrata. Isso faz com que seu interlocutor – tanto o pressuposto pelo texto quanto o leitor de fato – não saiba durante todo o primeiro capítulo o que provocou essa escritura, uma vez que os comentários e reflexões não esclarecem o que teria de fato ocorrido “ontem”.

Quando falamos em afastamento do tema, não significa que a narradora se desprenda totalmente do ocorrido – uma vez que as reflexões são resultado direto do fato de ela ter encontrado a barata e de tê-la matado – mas apenas que ela evita, contorna o relato objetivo, abrindo espaço para refletir sobre coisas que não apresentam relação imediata com o fato em si. Se o centro objetivo da narração de G.H. é contar o que ocorreu, podemos supor que esse falar de assuntos paralelos, os quais o leitor ainda não pode conectar pelo conhecimento da experiência de “ontem”, torna a narrativa *descentrada*, e é nesse sentido que se deve entender quando usamos termos como “divagações” em relação ao fato que G.H. se propõe a contar. “Divagar”, aqui, é “descentrar”.

Também é necessário notar que, embora essas “divagações” aconteçam ao longo de todo o romance, o primeiro capítulo é onde elas se encontram em maior profusão. Isso faz com que a presença das “divagações” no trecho analisado se configure mais fortemente como um recurso de retardamento da narrativa. Nos capítulos seguintes, especialmente após o relato do encontro com a barata, as “divagações” ganham novo estatuto: além de sugerirem a dificuldade de narradora em abordar o tema, narratologicamente falando, encurtam a distância entre “contado” e “mostrado” (na acepção da conhecida dialética entre *show e tell*, bem estudada por Wayne Booth (1983)) e reforçam para o leitor a sensação de que G.H. passou por uma experiência que vai muito além da superfície do que foi relatado, provocando a avalanche de reflexões que englobam e redefinem, pouco a pouco, todo o estar-no-mundo da narradora.

O primeiro capítulo, assim, dá corpo à afirmação de •i•ek de que “as pessoas não agem somente para mudar alguma coisa, elas podem agir para impedir que alguma coisa aconteça, de modo que nada venha a mudar” (•I•EK, 2010, p. 36). Ora, logo no primeiro parágrafo de *A paixão segundo G.H.* temos uma frase da narradora que poderia ser relacionada a essa citação, quando ela afirma: “Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda” (LISPECTOR, 2009, p. 09) e, mais explicitamente, quando G.H. se questiona: “Ou estarei apenas adiando o começar a falar? por que não digo nada e apenas ganho tempo?” (LISPECTOR, 2009, p. 18). Podemos compreender o primeiro dos excertos como uma expressão da narradora sobre o quanto sua vivência foi traumática e incompreensível. Esse trauma, além de incomodá-la, “desorganizou-a”, de modo que ela não queria aceitar sua vivência, desejando que não tivesse acontecido. O segundo excerto relacionar-se-ia mais diretamente ao fato de estar adiando sua narrativa, apesar de ter se proposto a contá-la.

O ato de evitar a ação está bem marcado também na estrutura desse primeiro capítulo. Como já foi observado, em nenhum momento do começo da narrativa a narradora menciona o que de fato ocorreu, nem onde ou como. As únicas expressões relacionadas a tal ocorrido são “o que me aconteceu” ou “o fato”, entre outros termos e formas de expressão esquivas e ambíguas, como se houvesse um receio ou pudor em falar sobre o assunto. Podemos ver um exemplo do modo como a narradora evita falar do acontecimento em “mas é que também não sei dar forma **ao que me aconteceu**” (LISPECTOR, 2009, p.12 – grifos nossos) ou “nem ao menos quero que me seja explicado **aquilo** que para ser explicado teria que sair de **si** mesmo” (LISPECTOR, 2009, p.15 – grifos nossos). Nesses dois trechos, apesar de ficar claro que algo aconteceu, e que esse acontecimento foi extremamente marcante, a narradora evita o fato em si, angustiando o leitor, cuja curiosidade está sendo constantemente excitada, e retardando o relato.

Para perceber a alternância entre divagação e aproximação construída no relato de G.H., é preciso observar como é estruturado o primeiro capítulo. Ele é composto de três partes menores, separadas umas das outras por uma linha em branco. A primeira das partes tem apenas um parágrafo, no qual há certa referência ao foco do romance quando G.H. fala sobre “o que ela viveu”, sem precisar o que seria. A referência é, assim, bastante indireta, mas já deixa o leitor ciente de que **algo estranho aconteceu**. As duas partes seguintes têm, cada uma, vinte e três parágrafos, onde ora a narradora faz menção ao caso ocorrido, ora se afasta dele, divagando.

A segunda dessas três partes, por exemplo, inicia com um afastamento da referência feita no parágrafo inicial do livro, com um enfoque maior na forma como a narradora deveria lidar com o fato, em detrimento do relato: “Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser – se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele” (LISPECTOR, 2009, p. 09).

Esse afastamento vai aumentando, até que, no terceiro e quarto parágrafos dessa segunda parte, a referência ao acontecimento quase desaparece, restando as reflexões de G.H., como quando ela afirma que “é difícil perder-se” (LISPECTOR, 2009, p. 10) e começa a discorrer sobre o assunto. Em seguida, ela torna a fazer uma referência ao fato: “**ontem**, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana” (LISPECTOR, 2009, p.11, grifo nosso), para novamente realizar um afastamento. Esse movimento pendular vai se tornando, no decorrer do capítulo, cada vez mais frequente e intenso.

Assim, na segunda parte do capítulo, há pelo menos cinco “divagações” mais ou menos longas e mais ou menos distantes. Na terceira parte do capítulo, a quantidade de “divagações” é a mesma, com a diferença de que os afastamentos desta última parte são mais longos (duram mais linhas/parágrafos) e distantes (falam de assuntos de menor ligação direta com o fato vivenciado pela narradora).

Um exemplo dessa aproximação/distanciamento é o primeiro parágrafo da terceira parte do capítulo, onde encontramos divagações da narradora a respeito de “imaginar que dava a mão para alguém” – necessidade que lhe surgiu quando decidiu relatar o que aconteceu no dia anterior. O fato é mantido isolado e apenas ao alcance de uma tentativa de narração, enquanto a narradora reflete sobre outros assuntos. Dois parágrafos depois, a narradora recorda seu relato com uma breve referência, dizendo: “enquanto escrever e falar, vou ter que fingir que alguém está segurando minha mão” (LISPECTOR, 2009, p. 16) e, suavemente, vai se afastando dessa referência, voltando-se para outros assuntos cada vez mais distantes, até que, três parágrafos à frente, retorna ao fato em uma frase curta, bem ao final de um parágrafo longo: “eu que sem a tua mão me sentiria agora

solta no tamanho enorme que descobri” (LISPECTOR, 2009, p.17).

Outra menção aparece apenas dois parágrafos à frente, quando a narradora fala do que “provavelmente pediu e finalmente teve”, havendo, no parágrafo seguinte, uma frase com relação mais direta com o acontecimento: “terá sido amor o que eu vi?” (LISPECTOR, 2009, p. 18), voltando à alternância entre aproximação e afastamento, que ocorre durante todo o capítulo.

Essa alternância, percebida na forma como a narradora expõe/oculta/adia o acontecimento, pode ser explicada a partir do conceito da falsa atividade, uma vez que um indivíduo com esse comportamento

é freneticamente ativo para evitar que a coisa real aconteça. Por exemplo, numa situação de grupo em que alguma tensão ameaça explodir, o obsessivo fala o tempo todo para impedir o momento embaraçoso de silêncio que compeliaria os participantes a enfrentar abertamente a tensão subjacente. (•I•EK, 2010, p. 37)

Nesse caso, a atividade se dá para garantir a imobilidade, para evitar a aproximação do acontecimento real e, até mesmo, para se proteger de algo que seja de fato uma mudança. No caso específico de estarmos analisando esse tipo de ação em uma obra literária, a falsa atividade poderia ser considerada, então, como uma estratégia narrativa usada para evitar falar do assunto em si, mantendo-o a uma “distância segura”. Diferente da alternância entre “mostrar” (*show*) e “contar” (*tell*), recurso narratológico que pode ser usado para estabelecer o ritmo da narrativa, embora partícipe de vários elementos que estabelecem esse mecanismo, a pseudo-atividade pode usar tanto o “mostrar” (narrador do tipo realista, eliminando o comentário e funcionando como uma câmara cinematográfica) quanto o “contar” (narração mais subjetivada, centrada no comentário, podendo inclusive utilizar a voz de personagens que não o narrador) para se manifestar.

Desse modo, a própria narrativa, antes de objetivar o narrar – o que é um de seus pressupostos mais fundamentais e tradicionais – busca o “não narrar”, a anulação do ato narrativo por meio do recurso a “divagações” e afastamentos. Isso pode ocorrer tanto com o discurso internalizado do narrador quanto com a interpolação frenética de ações não relacionadas ao foco do que o leitor é induzido a aguardar no relato – como exemplo dessa segunda estratégia, propomos o magistral *Romance da Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, no qual o narrador, Qaderna, promete contar a história do Príncipe e da Princesa e, após relatar muitos outros fatos, encerra a história sem ter feito mais do que uma ou outra referência aos personagens prometidos.

O recurso ao “não narrar” em *Lispector* é uma das características do que Benedito Nunes (1976, p.137) chama de fracasso da linguagem, inspirado

no que diz a própria narradora de *A Paixão Segundo G.H.*: “O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem” (LISPECTOR, 2009, p.176). Na obra em questão, podemos considerar que recorrer à falsa atividade tenha sido motivado pelo trauma vivenciado pela personagem, de modo que a falsa atividade seria não só uma forma de evitar uma ação, mas também um modo de se proteger da dor. Assim, toda vez que a narrativa de G.H. e, assim, seu narratário – uma vez que ela “finge escrever para alguém” – estão se aproximando do fato em si, ela precisa desviá-los, para “impedir o momento embaraçoso” – e doloroso – no qual teria que, de fato, falar sobre ele.

Ora, a “dor” que a narradora sente e narra em *A paixão segundo G.H.* pode ser interpretada como metáfora da epifania vivenciada por G.H.. Essa revelação indizível, iniciada pela visão do quarto “seco” da empregada e que culmina no encontro/assassinato da barata, altera a percepção de G.H. de si mesma e do mundo, a partir da comunhão com a barata. E se considerarmos, levando em conta que nosso embasamento teórico é o Materialismo Lacaniano, que a epifania pode ser compreendida, em algumas situações, como um encontro com o Real lacaniano, o fato de G.H. rechaçar a experiência e demorar tanto para aceitá-la ganha uma nova leitura. Isso porque “o encontro com o Real é assustador, impossível de ser descrito em palavras, traumático, uma vez que o ser humano é incapaz de apreendê-lo.” (SILVA, 2009, p. 215). Assim, a situação com a qual lidamos aqui pode ser considerada um encontro com o Real lacaniano e sua posterior ressimbolização.

Quando falamos sobre Real lacaniano, estamos mencionando a tríade lacaniana básica – Real, Simbólico, Imaginário, a estrutura fundamental a partir da qual Lacan analisa a relação sujeito/mundo. Essa tríade é adotada também por •I•ek, que, ao explicá-la, compara-a a um tabuleiro de xadrez, no qual as regras equivalem ao Simbólico; as figuras das peças e seus nomes, sem a carga ideológica que carregam, formam o Imaginário; e o que fica “de fora” disso, como a inteligência dos jogadores, o acaso, acontecimentos imprevistos que acabem com o jogo, constituem o Real (•I•EK, 2010, p. 16). Dessa forma, a junção do Imaginário e do Simbólico constitui a realidade como a percebemos, e o Real é aquilo que resta por simbolizar, inalcançável pela ferramenta da linguagem, que é organizada apenas quando da entrada de cada sujeito humano no nível do Simbólico.

É importante ressaltar que o Real não é algo externo à realidade, não é “a realidade verdadeira, em oposição a nossas meras ficções simbólicas” (•I•EK & DALY, 2006, p. 99): o Real é a coisa em si. Porém, também não é um “tipo de natureza bruta que seja posteriormente simbolizada. Simboliza-se a natureza, mas, para simbolizar a natureza, produz-se, nessa própria simbolização, um excesso ou uma falta, assimetricamente: e isso é o Real” (•I•EK & DALY, 2006, p. 99). O que é traumático no Real é essa

falta de simbolização, essa ausência de significado que lhe é intrínseca. Ocasionalmente, o ser humano entra em contato com algo que não simbolizou, e isso lhe provoca o trauma. A partir daí, o ser humano busca dar um significado àquela experiência, que, apesar de nunca ser uma tradução dela, faz com que se possa tentar lidar com a situação, contornando o trauma que ela provocou.

Em *A paixão segundo G.H.*, não visualizamos o momento do contato com o Real assim que ele acontece. Pelo contrário, a narradora, depois de vivenciar tal experiência, decide relatá-la, talvez como tentativa de ressimbolizar o contato traumático anteriormente vivenciado. Uma leitura para a decisão de G.H. de narrar o acontecido pode ser, portanto, a de que “o texto é uma tentativa de ressimbolizar a experiência, arrastando-a, por meio da palavra, para o domínio conhecido e seguro do Simbólico” (SILVA, 2009, p. 215), ou seja, para G.H., a ressignificação da experiência traumática se daria na tentativa de pensá-la textualmente – simbolicamente, portanto –, ainda que seja difícil e, por isso, precise retardar sua narrativa em alguns momentos.

Nessa direção, a narradora afirma que o esforço que fará “por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja” seria facilitado se fingisse escrever para alguém (LISPECTOR, 2009, p. 13). E todo o processo posterior a esse capítulo, ao mesmo tempo em que é a narração de um fato vivenciado, é um esforço para dar um sentido/forma/significado para um acontecimento ainda não entendido completamente. A necessidade desse esforço se dá, segundo a narradora, pois

uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – 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, 2009, p. 12)

Uma das possibilidades de se compreender o excerto destacado é considerar que a narradora estaria falando sobre simbolização, ou seja, a determinação de um significado ideológico para cada elemento/vivência com a qual se entra em contato. A “carne em pedaços” corresponderia, assim, aos acontecimentos após terem sido simbolizados e que, após estar “em pedaços”, seria algo mais compreensível do que “a visão da carne infinita”, que corresponderia, então, a um acontecimento ainda não simbolizado, traumático e, talvez, dependendo de como se compreende o termo, inserido no espaço do Real.

Se relacionarmos a ressimbolização à ideia de falsa atividade que evocamos anteriormente, podemos pensar que, no caso do capítulo analisado aqui, a falsa atividade é gerada pelo trauma, uma vez que, para relatá-lo e,

desse modo, ressimbolizá-lo, a narradora deveria se aproximar novamente – ao menos mentalmente – do fato gerador do trauma (o Real), o que é doloroso. A falsa atividade seria, então, uma estratégia usada pela narradora para evitar falar do assunto em si, evitar que a necessária aproximação do fato traumático para posterior ressimbolização aconteça.

Textualmente, a falsa atividade deste romance estaria estabelecida via afastamentos e comentários metafísicos, que dissolvem momentaneamente a linha da narrativa e levam o leitor a pensar sobre outros assuntos. O uso desse recurso, no primeiro capítulo, em especial, mas no romance como um todo³, faz com que o texto consiga representar de forma mais intensa a sensação de epifania/contato com Real vivido por G.H e sua dificuldade de ressimbolizar o ocorrido. Nesse sentido, Plínio W. Prado Jr. diz que a narradora

não nomeia o inominável, não designa o indeterminável como se fosse um objeto no mundo, um fato determinável: ao contrário, através do esforço e do malogro de sua linguagem ela faz *sentir* que algo escapa e resta não determinado, não apresentado; ela inscreve uma ausência, alude ao que se evolva (PRADO JR.⁴ *apud* ROSENBAUM, 2002, p. 45).

Ou seja, a própria linguagem, a própria construção do texto, com seus insólitos e rodeios, com suas lacunas, suas aproximações e afastamentos, transmite e constrói o desconforto com a situação vivenciada pela narradora e, mais do que isso, faz transparecer sua dificuldade em compreender/ressimbolar a situação vivenciada de forma tão intensa.

Assim, percebemos que a movimentação existente no primeiro capítulo de *A paixão segundo G.H.* enriquece a trama, na medida em que representa textualmente a **sensação** vivenciada pela narradora e sua tentativa de fugir do reencontro com o fato traumático. Além disso, a possibilidade de relacionar essa “ondulação narrativa” com o conceito da falsa atividade humaniza a personagem, conferindo às suas divagações a dignidade de uma tentativa humana de se proteger daquilo que é desconhecido e pode ferir, mesmo que isso que fere seja apenas a compreensão de um fato vivido que vai além dos limites do que sua vida anterior abarcava.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A paixão segundo G.H. é um livro que, desde sua abertura, “A possíveis leitores”, rompe expectativas e intriga. Seu ritmo segue em um crescente

³ A forma cíclica do romance, com frases que se repetem no fim de um capítulo e início de outro, pode ser compreendida como uso do recurso de falsa atividade: a reiteração funcionando como adiamento. (N. da A.)

⁴ PRADO JR., Plínio W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. In: *Remate de Males*, 9, Campinas: Unicamp, 1989; p. 24-5.

de modo a angustiar o leitor, levando-o para dentro da narrativa para experimentar com a narradora seu sacrifício, sua ruptura, atração e repulsa, identificação e estranhamento. Além disso, o encadeamento da falsa atividade com a ressimbolização do evento traumático é uma alternativa interpretativa que consideramos bastante válida, especialmente no que se referiu ao capítulo aqui analisado, resultando na compreensão de que a falsa atividade, como recurso estilístico, teve grande impacto no sentido de transmitir a sensação da narradora em relação ao fato por ela vivenciado.

O texto de Lispector, portanto, oscila não apenas entre afastamento e aproximação, num percurso que acaba por amarrar a experiência duramente relatada com as reflexões, a um só tempo díspares e necessárias, que a vivência epifânica provocou: ele também oscila, em sua frenética pseudo-atividade, entre o abismo indizível do Real e a tentativa, canhestra, inescapavelmente inadequada, de ressimbolização, necessária para que a existência do sujeito se organize e se faça minimamente inteligível. Trata-se de um texto propositadamente equilibrado à beira do abismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADIOU, Alain. Fifteen Theses on Contemporary Art. Transcrição de Peter Hallward. *Lacanian ink* 22. Fall 2003. Disponível em: <<http://www.lacan.com/issue22.php>>. Acesso em: 22 dez. 2011.

BADIOU, Alain. Fifteen Theses on Contemporary Art. *Lacanian ink* 23. Spring 2004. Disponível em: <<http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>>. Acesso em 22 dez. 2011.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2 ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970. pp. 125-131

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Porto: Edições Afrontamento, 1978 (Crítica e Sociedade 8)

GOMES, André Luís. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002. (Folha Explica)

SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo lacaniano. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Téoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. pp. 212-216.

•I•EK, Slavoj. *The plague of fantasies*. Londres: Nova Iorque: Verso, 1997.

- _____. *The parallax view*. Cambridge: Londres: MIT Press, 2006b.
- _____. *First as tragedy, then as farse*. Londres: Nova Iorque: Verso, 2009.
- _____. *Como ler Lacan*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- I•EK, Slavoj e DALY, Glyn. *Arriscar o Impossível: Conversas com •i•ek*. São Paulo: Martins, 2006.