

**UMA BARATA, ALGUMAS ROSAS E UM CEGO MASCANDO CHICLETES: AS CENAS FULGOR NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR**

**A COCKROACH, SOMES ROSES AND A BLIND MAN CHEWING GUMS: THE FLASH SCENES IN CLARICE LISPECTOR'S WORK**

Mayara Ribeiro Guimarães  
Doutora em Letras  
Universidade Federal do Pará  
(mayribeiro@uol.com.br)

Elisama Fernandes Araujo  
Mestre em Letras  
Universidade Federal do Pará  
([elisamalis.araujo@gmail.com](mailto:elisamalis.araujo@gmail.com))

**RESUMO:** O presente artigo objetiva refletir sobre como as cenas fulgor, enquanto cenas de confronto e abalo, encaminham a narrativa de Clarice Lispector para a desconstrução de tradições, repercutindo na crise da subjetividade e da linguagem. Por meio de cenas fulgor presentes nos contos “Amor” e “A imitação da rosa” e em “A paixão segundo G.H.”, tanto as personagens como a narrativa sofrem uma transformação desorganizadora da estrutura rígida e fechada através da potência da visão de cenas triviais, comuns - como as de um ramallete de rosas, de um cego mascarando chicletes e de uma barata. À luz das reflexões de Georges Didi-Huberman, em **O que vemos, o que nos olha**, acerca da dinâmica do olhar e do olhado, este artigo discutirá o jogo de visão desenvolvido por Lispector em tais narrativas.

**Palavras-Chave:** Epifania. Cenas fulgor. Potência do olhar. Drama da linguagem.

**ABSTRACT:** This article aims at discussing on how the flash scenes, while scenes of confrontation and shakey,forward Clarice Lispector's narrative to the deconstruction of traditions, reflecting in the crisis of subjectivity and language. Through the flash scenes present in “Amor” and “A imitação da rosa”, and “A paixão Segundo G.H”, not only the characters but also the narrative have been impacted by a disorganized transformation of the rigid and closed structure, through the power of common, trivial situations – such as the vision of a bouquet of flowers, a blind man chewing gum or a cockroach. At the light of the propositions discussed in Georges Didi-Huberman's theory in **O que vemos,o que nos olha**,about the dynamics of look and looked,this article will discuss the vision game, developed by Lispector in such narratives.

**Keywords:** Epiphany. Glowing scenes. Potency of the look.Language Drama.

O projeto estético-literário de Clarice Lispector, objeto de estudo da crítica nacional e estrangeira, passa pela produção de uma escrita inovadora e de função desestabilizadora, que aponta para o trabalho de desconstrução dos modelos da tradição do pensamento ocidental pautados por uma visão dicotômica do mundo, entre eles a noção de sujeito, escrita e história. Sua narrativa, comprometida com a recusa dos estilos e da fixação do real como mera representação, irá dialogar com

essa tradição realista por intermédio de uma nova visão de mundo onde a subjetividade, já desconstruída, se abrirá para a alteridade do múltiplo e para a conscientização do ato de linguagem na constituição do real. Assim, Lispector comprometia-se em pensar e escrever uma forma de libertação.

Para tanto, um de seus artifícios narrativos de maior força compositiva são as chamadas “cenas fulgor” – termo desenvolvido na escrita transgressora da portuguesa Maria Gabriela Llansol e utilizado por Lúcia Helena no livro **Nem musa, nem medusa** para falar da escrita de Clarice, também adotado neste ensaio como elemento de discussão central sobre a potência textual da autora. As cenas fulgor encaminham a narrativa para o processamento de uma desconstrução através da encenação do drama da linguagem, da subjetividade, e do desmantelamento de um sistema fechado e hierarquizado de relações de poder, seja na interrelação dos personagens, seja na constituição da linguagem utilizada.

É necessário distinguir as cenas fulgor de um equivocado sentido epifânico vinculado à sua escrita. Em **A escritura de Clarice Lispector**, Olga de Sá se propõe a escrever um capítulo destinado a abordar o conceito e o procedimento da **epifania** apresentando ao leitor a origem, e as várias definições de diversos críticos literários, acerca desse conceito, precursoramente utilizado por James Joyce, que, por sua vez, transformou o conceito de **epifania** em técnica literária. A autora assinala que, a partir de Joyce:

A epifania deixa de ser usada como conceito e de ser transcrita como experiência ‘identificadora’, enquanto revelação. Ela se integra nas obras de Joyce, num sentido muito mais profundo: constitui seu princípio de funcionamento. A epifania é a aparição do sentido, numa espécie de jogo de cena; não é a revelação fortuita da alma (SÁ, 1979, p. 180)

Olga de Sá faz menção, assim, a uma escritura que é epifânica e sob cujo domínio está o narrador na página escrita, ou seja, na montagem dos recursos de estilo, mas que, fora da página, não existe, dando-nos a entender que o texto literário é um trabalho, uma **composição**, uma **produção**. Como afirma Deleuze em um pequeno texto intitulado “A literatura e a vida”:

Decerto que escrever não é impor uma forma (de expressão) a uma matéria, a do vivido. A literatura tem que ver, em contrapartida, com o informe, com o inacabado, como disse Gombrowicz e como o fez. Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-

se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida. É um processo, quer dizer, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir [...] (DELEUZE, 1993, p. 11).

Escrever é aqui uma forma de **devir**, um **vir a ser** constante, pois o trabalho da literatura nunca cessa. É sempre uma forma de renovação da escrita e é exatamente o que a autora propõe-se a fazer em sua obra. Há um presente e permanente inacabamento, não só da escrita, mas também do *ser*, em constante processo de transformação, processo esse esmiuçado pelas **cenas fulgor**, distintamente do que seriam as cenas epifânicas.

Sá convoca a origem bíblica, a teologia das religiões, para nos apresentar a definição de cena epifânica. O dicionário de teologia bíblica entende por **epifania** “a irrupção de Deus no mundo, que se verifica diante dos olhos dos homens, em formas humanas ou não humanas, com características naturais ou misteriosas que se manifestam repentinamente, e desaparecem repentinamente” (SÁ, 1979, p. 168). Muito coerente com a etimologia da palavra **epipháneia**, que vem do grego, na qual **epi** significa “sobre” e **phaino** “aparecer, brilhar”. A palavra toda exprime, dessa maneira, “manifestação, aparição”. Algo a ser revelado. Com essa definição fica claro, portanto, que **epifania** diz respeito a uma “realidade complexa”, própria aos sentidos, especialmente à visão, audição e tato, e está no nível do transcendente, do divino, daquilo que seja revelado. Nas palavras de Carlos Mendes de Sousa:

[...] Na escrita, no turbilhão que a escrita é, de vez em quando impõe-se uma paragem, uma flecha ou um flash, uma cintilação (a imagem inusitada) antes de se regressar de novo ao turbilhão [...] (SOUSA, 2000, p. 110)

É importante destacar essa “volta ao turbilhão” a que Sousa se refere, pois há duas nomenclaturas que se aproximam desse momento de revelação do novo: a **epifania** e as **cenas fulgor**. Entretanto, na **epifania** não há a volta ao turbilhão, há, sim, segundo Olga de Sá, uma “salvação” (SÁ, 1979, p. 169). A primeira definição de **epifania** enquanto técnica literária, veio pelos estudos da estética joyceana. Sá declara:

Por epifania, ele entendia uma súbita manifestação espiritual, que surgia tanto em meio às palavras ou gestos mais corriqueiros quanto na mais memorável das situações espirituais. Acreditava fosse tarefa do homem de letras registrar tais epifanias com extremo cuidado, pois

elas representam os mais delicados e fugidios momentos da vida (SÁ, 1979, p. 171).

O **flash** ao qual Sousa refere-se, se interpretado como **epifania**, conecta-se diretamente, como lemos no excerto acima, a uma “manifestação espiritual”, a um “dom que vem do céu” (SÁ, 1979, p. 179). É um momento privilegiado, quase sempre fugaz, captado pelo instante que se desvela, prenunciando que algo determinante e decisivo está para acontecer. E esse **algo** por **vir** está ligado ao dismantelo da lógica, a algo que é indizível e que traz à luz não só a crise da identidade, mas também o processo de desconstrução da tradição a partir de suas figuras representativas de ordem e poder do sistema patriarcal, por exemplo. Esse momento descortina o **eu** subjugado, pois, segundo Sá, por meio da **epifania** é possível perceber a desconstrução de um sistema subjetivo fechado e a construção de um outro sistema de subjetividade que considera a alteridade.

No entanto, Sá deixa claro que, diferentemente do que ocorre em Joyce, em Clarice Lispector o termo **epifania** nunca aparece. Na tentativa de nomear esse “flash iluminativo”, tão característico da escrita clariceana, alguns autores vão se apropriar de uma nomenclatura, outros da segunda, e outros ainda inventando uma terceira. **Epifania** é um termo que, no entanto, parece-me inapropriado para a leitura que nos propusemos a realizar sobre a escrita de Lispector nesse artigo e é precisamente um dos pontos centrais discutidos por João Camillo Penna em “O nu de Clarice Lispector”. Para o ensaísta, tudo que se convencionou chamar de “epifania” no primeiro romance são “desdobramentos da uma única experiência: a revelação da unicidade das coisas” (PENNA, 2010, p. 75), a unicidade do mundo, que se apresenta em sua nudez, a revelação do nada e do tudo simultaneamente.

Assim, a expressão **cenas fulgor**, utilizada por Lucia Helena, aproxima-se mais da potência desarticuladora presente na escrita clariceana, uma vez que perde o acento de cunho espiritual, vinculado ao momento denominado **epifânico**, para atuar como “núcleo através do qual o texto avança, ao abandonar temas e enredos rigidamente estruturados. A **cena fulgor** pode ser uma imagem, uma ideia, um diálogo” (HELENA, 2006, p. 41).

Nessa linha de raciocínio, portanto, a denominação **cenas fulgor** parece-nos mais apropriada para referir-se ao momento que se aproxima ao máximo de uma sacralização profana, desarticuladora do real e do ser.

A **cintilação** do instante da **epifania** se difere do das **cenar fulgor** uma vez que naquela o revelado leva ao transcendente, conduz à salvação, enquanto que nas **cenar fulgor** há um choque, uma iluminura do caos, como bem deixou explícito Sousa (SOUSA, 2000, p. 110). E aí reside a grande diferença entre ambos os conceitos.

A **cena** cotidiana sofre um abalo, que promove o choque e não uma revelação que extingue o paradoxo provocado pelo turbilhão. E esse choque da experiência é que leva ao conhecimento do núcleo da vida, para onde convergem todas as coisas; onde a alteridade se encontra no seu grau máximo. Esse choque decorre, sobretudo, da visão, como assinala Carlos Mendes de Sousa, porque daí “advêm as consequências maiores. Desse choque provém a imobilidade” (SOUSA, 2000, p. 196).

Entretanto, essa imobilidade não se estende ao interior da personagem; trata-se apenas de uma imobilidade aparente. E, de modo exato, a visão de **uma barata, algumas rosas e um cego mascando chicletes**, nesta análise, é que provoca a colisão com o mundo, com as relações humanas, com a própria identidade, ocasionando a imersão do sujeito nas “potências obscuras da vida”, como bem o afirmou Benedito Nunes (NUNES, 1969, p. 203) ou, como quer João Camillo Penna: o seu ocultamento. Para Penna, a técnica de ocultamento é o nó da escrita clariceana, que une vida e literatura.

Assim sendo, com o sentido de **cenar fulgor**, perde-se a ideia da “salvação” que havia na **epifania**, pois essa definição, como vimos, migra, em um primeiro momento, da teologia para a literatura. As **cenar fulgor** são cenar de desconstrução, no que se refere a sistemas que vigoram na formação do indivíduo e do coletivo. Assim, o que é revelado conduz ao choque, e daí a questões existenciais. Lucia Helena assinala que:

[...] a expressão significa que Lispector não escreve de forma representacional: ela não quer transcrever cenar, ações, capítulos da história dos homens ou dos personagens de que se serve. Tal cena alegoriza o mundo e os seres, e capta, na fulguração do instante, o que o curso da história nos apresenta como linearidade e cronologia. A cena fulgor é formada de colisões, de cortes, de relances que reúnem temas, sentimentos, pensamentos, palavras, dados históricos ou não. Acrescente-se ainda que, aí, a palavra cena perde o seu caráter paisagístico, figurativo ou representativo, atendo-se ao tônus teatral: ela é o que se encena, o que se teatraliza no palco do imaginário, captado pela escrita perturbadora que se realiza no agora (uma espécie de escrita do ‘instante-já’). Enfim, na cena fulgor, encena-se a dramaturgia da linguagem e da subjetividade (HELENA, 2006. p. 87).

Por **cena fulgor** entende-se um sentimento tênue de intensa fulguração do instante, formado de colisões, de cortes, de relances que reúnem “temas, sentimentos, pensamentos, palavras, dados históricos ou não”. Esses sentimentos surgem por intermédio de momentos, ou, como prefere Helena, de **cenias** como o arroubo, a visão transfigurada da realidade, o deslumbramento diante do novo, a explosão de alegria profana, a revelação da vida, tão presentes na escrita clariceana.

A **cena** ilumina o caos para depois voltar ao turbilhão do real e do interior, ainda que, muitas vezes, o conflito não se resolva. O conceito de **cenias fulgor** se refere mais à colisão com o novo, como a imagem inusitada que tira a personagem de uma “tranquilidade, de uma estabilidade aparente” apresentada no texto, e não na resolução desse conflito por meio da revelação, como ocorre na **epifania**. Lúcia Helena destaca o termo **cena** que aqui não se refere mais a um mero elemento paisagístico, mas, sim, a uma **teatralização, um jogo**.

Corta-se a trama e formam-se as cenias fulgor, núcleos de cintilação de motivos dentro dos quais também há incessantes rupturas. Nesse processo, a busca por essência [...] culmina num desfazer-se de completude desse eu [...] (HELENA, 2006 p. 83).

Portanto, o fio condutor que tece a escrita desse artigo, a fim de elucidar como a busca pela essência se constrói na narrativa da escritora brasileira, são as **cenias fulgor**, visto que mostram a “revelação” de uma **cena que cega** e impele ao choque sem promover a redenção, como na epifania, subvertendo, dessa maneira, o próprio conceito do termo.

Para que as cenias narradas por Clarice Lispector - nos contos “A imitação da rosa”, “Amor” e no romance *A paixão segundo G.H.* – apareçam à superfície textual, a visão desempenhará um papel fundamental, pois é por meio dela que esse processo se faz possível. Diante disso, a visão é o órgão que desencadeia a manifestação da **cena fulgor** que é, por sua vez, o núcleo da narrativa que promove todo o processo de revelação da vida na personagem da história.

Em se tratando dos dois contos, Benedito Nunes vai afirmar que nestas narrativas há um episódio único marcado por uma “tensão conflitiva” que serve de núcleo. Essa **tensão conflitiva** pode ser lida e entendida como a ruptura da personagem com o mundo (NUNES, 1995. p. 84), e o núcleo da narrativa passa a ser produtor de uma crise interior, à qual a personagem é submetida e que representa,

por assim dizer, um perigo iminente a toda uma estabilidade própria das relações sociais.

No conto “Amor”, essa estabilidade abala a estrutura aparentemente tranquila à qual Ana, personagem principal, estava submetida. A estabilidade aparente é composta por um lar, marido, filhos, casa, afazeres domésticos que eram, até então, vistos como atividades predominantemente femininas na cultura ocidental – “Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles” (CLARICE, 1998, p.21).

Ana obedece a todo um programa, uma sequência de ações, cronologicamente ordenadas pelo tempo, gerando uma tranquilidade aparente que inunda e vicia seus dias: “Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.” (LISPECTOR, 1998, p. 19). No entanto, a “tranquilidade” é abalada justamente quando ocorre a *visão* do “cego que mascava chicles”. A **visão do cego** altera o sentido da sequência lógica a que a personagem estava habituada, retratado, dessa forma, pelo mergulho no seu estado interior mais intrínseco no qual há um incessante fluxo de consciência.

Lispector se valeu dessa engenhosidade de percepção para discorrer sobre a história dessa mulher, Ana, que se reinventa enquanto figura feminina em uma sociedade convencional condicionada por leis morais e princípios tradicionais de família na qual – “Cada membro da família distribuído em suas funções” – (LISPECTOR, 1998, p. 20). Suas personagens femininas problematizam a questão do patriarcado, pois em sua obra discute-se o lugar ocupado pela mulher enquanto sujeito da história, trazendo à tona um sujeito fechado em si mesmo pelo discurso e pela ordem patriarcal e que, através do choque com o outro, sofrerá um abalo. E é a **visão do cego** que reorienta a visão automática<sup>1</sup> que Ana possuía da vida, porquanto a personagem desautomatiza os fatos vividos e, por um olhar mais atento, mais apurado do mundo, ela o (re)significa.

Assim, a tranquilidade aparente será convertida em turbulência interior depois da visão: “Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Ela viu. O cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles” (LISPECTOR 1998, p. 21). O momento crucial para todo o desenrolar da narrativa manifesta-se nesse excerto, pois é por

---

<sup>1</sup> Segundo Victor Chklovski, em **A arte como procedimento**, a arte proporciona a liberação do objeto das amarras do automatismo (CHKLOVSKI, 1973, p 45), o que se confirma no conto “Amor”.

meio dessa visão que Ana rompe com a aparente ordem do seu mundo. A partir de então, a narração nos apresenta o caos que estabelece a desordem nos sentimentos mais intrínsecos com a qual a personagem percebe o mundo e as coisas que a cercam.

No processo da **cena fulgor** há uma crise, que cumpre o papel de modificar o modo da personagem ver as coisas: “tudo tinha ganhado força e vozes mais altas” (LISPECTOR, 1998, p. 23). E o confronto da **cena fulgor**, marcada pela **visão do cego**, despedaça a estabilidade interior, pois, agora, o **mal estava feito**:

O mal estava feito. [...]. A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso tinham um ar mais hostil, perecível [...]. O mundo se tornara de novo um mal-estar [...] (LISPECTOR, 1998, p. 22)

Para Yudith Rosenbaum, o mal é uma “força maléfica e perturbadora de uma estabilidade até então existente” (ROSENBAUM, 1987, p.121) que vem para abrir um caminho transformador para a personagem em busca de si mesma. Propiciando a colisão com o estranho, provoca o reencontro da personagem com a parte obscura e oculta do eu. Se antes o mundo de Ana pertencia a uma ordem estabelecida, diante da fulguração aberta pela cena do cego a marcar chicles (metáfora também para a “barriga aberta” que se repete em muitas narrativas de Lispector), a subjetividade começa a vislumbrar uma desordem provocada pelo caos que introduz o que Sousa chamará de “ordem natural das coisas” (SOUSA, 2000, p. 112).

Já o conto “A imitação da rosa”, é repleto de dualidades e conflitos, entre eles o medo contrapondo-se ao desejo, a liberdade confrontando a submissão, a sanidade seduzida pela loucura. Nele, Clarice Lispector deixou clara a discussão em torno da herança do modelo social do patriarcalismo que “provê ideologicamente o código de **gender**<sup>2</sup> do conto” (HELENA, 2006, p. 56), ou seja, a separação entre o que é tido socialmente como “masculino” e “feminino”. O tema do patriarcalismo, no conto em questão, manifesta-se em seu mais alto grau, prova disso é que uma das

---

<sup>2</sup>Termo discutido pelo feminismo norte-americano e utilizado por Lúcia Helena a fim de designar o gênero - masculino e feminino - não como referência ao imediatamente sexual, biológico ou natural, mas como uma relação cultural, social, predicada pela oposição dos dois sexos biológicos (HELENA, 2006, p. 25)



possibilidades interpretativas elencadas por Lucia Helena para o significado de imitação neste conto é a imitação do patriarcado (HELENA, 2006, p. 53).

Laura vive uma vida apática, aparentemente pacata, cuja única ambição fora “ser a mulher de um homem”, e sua função especial no núcleo familiar era ser “uma passadeira de mão cheia” (LISPECTOR, 1998, p. 38). Ficar consumida por muitos afazeres domésticos é o refúgio da personagem para fugir de qualquer resquício de perigo que a devolva à loucura, à qual, possivelmente, estava subjugada. Laura fora adestrada para o lar e qualquer evento que lhe tire essa ordenação provoca-lhe uma desestabilização, instaurando o caos em sua vida, pois, para o senso comum, a loucura é sinônimo de desordem e desequilíbrio.

Lispector nos apresenta uma personagem sem perspectiva de vida, que vive em busca de aceitação dos outros, submissa à vontade do marido e, mais que isso, em busca de sua própria identidade, uma vez que é possível perceber, mesmo que implicitamente, como a narrativa conduz a personagem à reflexão sobre **o que se é ou quem se é para si e para os outros**.

Dessa forma, ao **ver** um ramalhete de rosas luminosas que: “Eram algumas rosas perfeitas, várias no mesmo talo” (LISPECTOR, 1998, p. 43), instaura-se o momento que a personagem há muito tentara evitar e no qual se intensifica o conflito em seu interior. Aí se encontra justamente a **cena fulgor** deste capítulo: o encontro de Laura com as rosas. A partir desse momento ocorre a transformação.

Benedito Nunes afirma que, nos contos de Clarice Lispector, há dois motivos recorrentes: a **potência mágica do olhar** e o **descortínio contemplativo** silencioso, este interceptando o circuito verbal (NUNES, 1995, p. 88). Para este conto em específico é esse encontro de natureza visual que interessa, já que em “A imitação da rosa” predomina a visão como uma forma de tornar a personagem consciente de si mesma, pois quando Laura olha para sua sala e vê um ramalhete de rosas num vaso, algo chama sua atenção, até que:

- Ah como são lindas, exclamou seu coração de repente um pouco infantil. [...]. Nunca vi rosas tão bonitas, pensou com curiosidade. E como se não tivesse acabado de pensar exatamente nisso, vagamente consciente de que acabara de pensar exatamente nisso e passando rápida por cima do embaraço em se reconhecer cacete, pensou numa etapa mais nova de surpresa: “sinceramente, nunca vi rosas tão bonitas”. Olhou-as com atenção. Mas a atenção não podia se manter muito tempo como simples atenção, transformava-se logo em suave prazer, e ela não conseguia mais analisar as rosas, era

obrigada a interromper-se com a mesma exclamação de curiosidade submissa: como são lindas, pensou Laura surpreendida (LISPECTOR, 1998. p. 43).

Nota-se, nesse excerto, que **olhar as rosas** se assume como uma gradação que vai do “simples olhar” à “contemplação”, ao momento em que a personagem se dá conta do quanto aquele ramalhete é primoroso. E assim **olhar** é uma **potência mágica** que faz vir à tona o confronto de Laura com as rosas, pois algo, então, se agita em seu interior e coloca a metódica Laura em risco. A partir daí se inicia o processo de transformação da personagem.:

Olhou-se ao espelho e ela mesma, há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos, eram presos com grampos atrás das orelhas pálidas. Os olhos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher. [...] (LISPECTOR, 1998, p. 35).

Embora Bakhtin afirme que na frente de um espelho: “quase sempre posamos, adotando esta ou aquela expressão que nos parece essencial e desejável. Tais são as diversas expressões que, no nosso rosto refletido no espelho, entram em luta e em simbiose fortuita” (BAKHTIN, 1997, p. 53), percebemos no fragmento destacado acima que Laura se vê diante do espelho assim como ela o é, afinal, seu rosto tinha, de fato, uma “graça doméstica”. A personagem não se esforça para **posar** uma imagem diante do espelho, ela simplesmente se olha e vê o reflexo daquilo que condiz com o que é. Entretanto, o mesmo autor afirma que:

Nunca é nossa alma, singular e única, que se encontra expressa no acontecimento-contemplação: sempre se introduz um segundo participante: o outro fictício [...]; não estou sozinho quando me olho no espelho, estou sob domínio de outra alma. [...]; podemos desconfiar desse outro, odiá-lo, querer destruí-lo: ao tentar lutar contra seu julgamento, condensamo-lo até instaurar sua autonomia, seu ser localizado na existência (BAKHTIN, 1997, p. 53).

E justamente as rosas são o **outro fictício** de Laura, são a outra alma cuja essência faz a personagem ficar rendida. As rosas estão inseridas nesse processo de acontecimento-contemplação e são o real espelho da personagem. Para Bakhtin, portanto, **o que se vê** diante do espelho é apenas o reflexo, pois estar diante do espelho não é estar **dentro** dele, por isso, **o outro** é o nosso espelho, e por meio dele tentamos “dar-nos vida e forma” (BAKHTIN, 1997, p. 52).

A protagonista, perturbada pela presença das rosas, sente medo, fica constrangida, quer “destruir” esse outro. Por esta razão, inicia-se o impasse: dar ou não dar as rosas? Porque nada nunca era dela, ao contrário das rosas: “Por que dá-las, então? Lindas e dá-las? Pois quando você descobre uma coisa boa, então você vai e dá? [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 46).

Segundo Lúcia Helena, o conto encena o drama da alienação de Laura (HELENA, 2006, p. 59), que repercute nessa ação de dúvida entre o **dar** ou o **ficar** com as rosas. Dá-las seria abrir mão da vida luminosa e profunda que as rosas propiciam; significaria ficar subjugada para sempre à vida limitada que vivia; em contrapartida, **ficar** com as rosas significaria imitá-las: “Mas, com os lábios secos, procurou por um instante imitar por dentro de si as rosas. [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 50). E, com isso, deixar eclodir uma **nova** Laura. As rosas carregam consigo a sanidade da protagonista.

Nunes destaca que as personagens de Lispector “quanto mais sabem de si menos vivem, e mais se exteriorizam. E tudo o que finalmente sabem de si mesmas já é a imagem de um ser outro com que se defrontam. (NUNES, 1995, p.105)”. Para o autor, há um “desdobramento do eu num ele” (NUNES, p. 73) e ocorre que, ao se defrontar com um ramalhete de rosas, surgem dois eus distintos na narrativa. Lúcia Helena o confirma:

Novos sentidos emergem dessa zona fronteira e se reportam à duplicidade de Laura, à progressiva dissociação de seu ego e à fragmentação da identidade. Laura apresenta-se cindida entre duas *máscaras*: uma primeira pessoa – um *eu* que anseia por amor, liberdade e luz – e uma terceira pessoa – um *ela*, impessoal a mulher de Armando, retida em seu papel social estreito e redutor. Dito em outras palavras, trata-se de uma Laura cindida entre um *eu* mais pleno, integrado e feliz, que ela não consegue trazer à consciência, e o papel que desempenha como a esposa de Armando, por meio do qual preenche o vazio de si mesma. [...] (HELENA, 2006, p. 53).

Assim, ambos - o eu e o tu - já não podem ser mais os mesmos, afinal: “As rosas haviam deixado um lugar claro dentro dela. [...]. As rosas haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela” (LISPECTOR, 1998, p. 50). Por isso, não havia mais como voltar a ser a Laura obscura, marrom, “a da golinha de renda verdadeira vestida com discrição, esposa de Armando” (Lispector, 1998, p. 44), mas,

sim, assumir outra identidade, mais verdadeira, luminosa e inalcançável. Uma subjetividade, por assim dizer, desabrochada à maneira das rosas.

Benedito Nunes, com propriedade, afirmou que a ficção de Lispector trabalha “aludindo a problemas complexos como a angústia, o nada, o fracasso, a linguagem, alguns deles ignorados ou deixados em segundo plano pela filosofia tradicional [...]” (NUNES, 1969, p. 93-102). A desestabilização de tradições na obra de Clarice Lispector surge pelo rompimento com determinada ordem das circunstâncias “[...] provocado por um desequilíbrio, que parece resultar ora de forças estranhas ao indivíduo, ora do desejo de liberdade ilimitada que o possui, e tendo como consequência a transgressão de códigos, inclusive linguístico e religioso [...]” (NUNES, 1995. p. 152). E é essa “transgressão linguística” um dos exercícios mais importantes da escrita de Lispector, pois faz alusão à crise da linguagem predominante no livro **A paixão segundo G.H.**

A **cena fulgor** apresentada, no intuito de exprimir o drama da subjetividade e da linguagem presente no romance, é exatamente aquela na qual G.H não consegue mais desviar seu olhar da barata; olhar este que gera o fulgor próprio da paixão, pois foi a partir daquela “cena do dia anterior” que G.H não consegue se dizer no seu próprio discurso. Essa é a **cena fulgor** que biparte não só o sujeito, como também a narrativa. E, como que em uma espécie de zoom óptico, faremos um recorte (da mesma forma que Clarice se utiliza da técnica de alargamento **versus** redução em sua obra - da qual fala Carlos Mendes de Sousa -, quando se desloca do macro para o micro). É preciso, então, ajustar as lentes e dar o zoom à **cena**:

Do mundo enfim úmido de onde eu emergia, abri os olhos e reencontrei a grande e dura luz aberta, vi a porta agora fechada do guarda-roupa.

E vi a metade do corpo da barata para fora da porta.

[...]

Hesitei em compreender, olhava surpreendida. Foi aos poucos que percebi o que sucedera: eu não havia empurrado a porta com bastante força. Havia prendido, sim, a barata que já não poderia mais avançar. Mas deixara-a viva.

Viva e olhando para mim. Desviei rapidamente os olhos em repulsa violenta.

Ainda faltava, então, um golpe final. Um golpe a mais? Eu não a olhava, mas me repetia que um golpe ainda me era necessário [...].

Até que – enfim conseguindo me ouvir, enfim conseguindo me comandar – ergui a mão bem alto como se meu corpo todo, junto com o golpe do braço, também fosse cair em peso sobre a porta do guarda-roupa.

Mas foi então que vi a cara da barata.  
Ela estava de frente, à altura de minha cabeça e de meus olhos. Por um instante fiquei com a mão parada no alto. Depois gradualmente abaixei-a [...]. (LISPECTOR, 2009. p. 54).

Nesse excerto é possível perceber que G.H. já havia atravessado seu mundo e estava a um passo de entrar no mundo do **outro**, do **informe**. Até essa passagem do livro a personagem já havia feito o reconhecimento do quarto da empregada e divagava a sós com seus pensamentos. G.H. já estava fisgada pelo novo que lhe suscitava curiosidade. Porém, a completa travessia ainda não havia sido consolidada.

Até então, ela “hesitara em compreender”, “desviara os olhos”. Entretanto, a busca incessante por novos conceitos estava prestes a dominá-la, não havia mais como fugir: o quarto de Janair era sua armadilha. Havia ainda “um golpe a mais” que não seria na barata, como pensara, mas em si mesma, em sua subjetividade até então totalizante. Era inevitável o olhar, que surgiria como apogeu, a chave para adentrar no **neutro**, “elemento vital que liga as coisas” (LISPECTOR, 2009. p. 99), simbolizado pela barata. Este neutro compõe o núcleo entendido como zona da não-divergência, da confluência de todas as coisas que emerge na narrativa através do grotesco e é, para Benedito Nunes, a “nota dominante”. Esse olhar lhe arrebataria todas as nomenclaturas até então conhecidas, lhe arrebataria a capacidade de denominação das coisas, inerente ao seu humano. Registra-se, a partir desse trecho, o poder da visão. Para Blanchot, o encontro de olhares se condensa em luz, onde a luz é:

O fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente (BLANCHOT, 1987, p. 23).

E é precisamente o que ocorre quando a **cena fulgor**, “o núcleo de cintilação” acontece: “mas foi então que vi a cara da barata”, paralisando-a, como se fotografando o momento: “por um instante fiquei com a mão para o alto” em espécie de rendição diante do choque com o informe. Essa é a “fulguração do instante”, própria da **cena fulgor**. **Olhar**, portanto, é um ato que imobiliza o instante, propiciando um imediato mergulho para dentro do objeto; como frisa Lúcia Helena, o sujeito, assim, fica prisioneiro de um objeto que lhe paralisa, o que provoca a anulação da diferença entre os dois (HELENA, 2006, p. 121). Por isso, G.H. afirma: “Eu vi. [...] o que vi arreventa a minha vida diária” (LISPECTOR, 2009, p. 15).

Carlos Mendes de Sousa se vale do conceito da dialética da desterritorialização **versus** reterritorialização proposta pelos críticos Gilles Deleuze e Felix Guattari em **Kafka para uma literatura menor**, no intuito de discorrer sobre a obra de Clarice Lispector. Segundo o autor, essa dialética, em Clarice Lispector, é, primeiro, uma experiência **do lugar** para depois se tornar uma experiência **da língua**. A experiência do lugar suscita o ser no mundo, inserido em sistemas que vigoram na formulação do indivíduo e da vida. O lugar que só ele e mais ninguém pode ocupar, levando em consideração que cada sujeito ocupa um lugar único e irrepitível, insubstituível. Cada um encontra-se em um espaço único e em um tempo único, no qual ninguém mais pode estar (PONZIO, 2010 p. 32).

Assim sendo, a desterritorialização do lugar é justamente tirar o indivíduo arraigado em um lugar fixo e transpô-lo a um lugar móvel, dinâmico, metamórfico e, à medida que a personagem sai desse lugar fixo, fechado em si e em suas formulações prontas, e cede lugar ao outro, ela experimenta uma desterritorialização de si mesma, da sua subjetividade, e abre caminho para a alteridade, que nada mais é do que o esvaziamento de si mesmo em detrimento de experimentar o lugar do outro.

Por isso, G.H. e a barata se identificam através do olhar abrindo caminho para o transbordamento na alteridade, que, no caso de G.H., surge por intermédio do reino animal e com o informe, representado pela barata e por sua massa, visto que o indivíduo – e sua identidade - só se reconhece e se transforma em contato com o outro, seja ele humano, animal, vegetal ou inumano. O contato com esse outro, presente na obra de Clarice Lispector, poderia ser, portanto, uma infinita confluência de dobras, materializada em sujeito(s). Para argumentar cito Bakhtin:

Quando me identifico com o outro, vivencio sua dor precisamente na categoria do outro, e a reação que ela suscita em mim não é o grito de dor, e sim a palavra de reconforto e o ato de assistência. Relacionar o que se viveu ao outro é a condição necessária de uma identificação e de um conhecimento produtivo, tanto ético, quanto estético (BAKHTIN. 1997, p. 46).

O indivíduo sai de si à medida que abre caminho para a identificação com o outro. É importante frisar que o **vivenciar**, do qual Bakhtin fala, não é deixar sua vida e tomar o lugar do outro e viver, de fato, a vida dele, mas é no sentido a que Lúcia Helena se refere quando discorre sobre o ato de olhar que suscita dois movimentos: um, de deslocamento para fora do âmbito do sujeito (o qual se aproxima do

pensamento bakhtiniano) e que é, na verdade, um despojar-se de si em virtude do outro, provocando a anulação da diferença entre o sujeito e o objeto; e o outro, de imediato mergulho para dentro do objeto, resultando, assim, num sujeito que fica “prisioneiro da atração incontornável por um objeto que lhe paralisa o olhar” (HELENA, 2006, p. 121), pois também o olha.

A vivência está orientada para o sentido, segundo Bakhtin, “para o objeto, e não para si mesma” (BAKHTIN, 1997, p. 127) o que nada mais é do que olhar o objeto pelos seus próprios olhos, afinal: “quanto mais o homem se localiza em seu ambiente, tanto menos estará sujeito a receber coisas ou acontecimentos que nele produzem uma impressão de inquietante estranheza”, afirma Didi-Huberman citando Freud (DIDI-HUBERMAN. 1998. p. 231). A partir desse encontro, portanto, desponta a segunda experiência citada por Carlos Mendes de Sousa, que é a da **reterritorialização da língua** e que se inscreve no campo da nomeação. A personagem do romance **A paixão segundo G.H.** peregrina em busca da nomeação para a qual não encontrara palavras. Em contrapartida, há uma linguagem que não está pronta, diferentemente daquela à qual a personagem está habituada e que confere um sentido fechado às coisas que lhe rodeiam. Para G.H., a nomeação é uma construção, uma metamorfose constante.

Busca-se construir um território novo para a palavra, seja ela qual for, no intuito de atribuir-lhe um novo sentido, isto é, neutralizar um sentido fixo que antes lhe compunha, e permitir a abertura para um novo sentido para essa mesma palavra, o que na escrita clariceana se faz conduzindo a personagem “do entender ao não entender” (GOTTLIB, 1989, p. 141).

G.H. se depara com um mundo que não se pode nomear, no limite do inominável, pois o sentido vai muito além do morfema configurado tematicamente no romance, no confronto com a barata, no choque com essa experiência, reveladora de toda a discussão em torno da linguagem que, até então, não estava explícita. A identificação com o animal traz à superfície textual a discussão da nomeação, cujo gesto fixa um único sentido para as coisas. Quando a personagem, logo no primeiro parágrafo da obra, exclama:

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. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. [...] (LISPECTOR, 2009, p. 9).

Percebe-se nitidamente que a personagem-narradora está mergulhada em uma desorganização profunda que abalou toda a sua subjetividade, tornando-a, ela própria, a personificação do caos. Por meio disso, a reterritorialização da língua discute de que forma é possível se relacionar com algo que não pode ser definido por termos lógicos e racionais de uma cultura, e que está fora do alcance de uma forma pronta, uma vez que essa forma gera a “organização” e enrijece o sentido das coisas:

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E [...] e que minha contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos [...] (LISPECTOR, 2009, p. 12)

E aí reside a desterritorialização da língua, pois, em contrapartida, o que a personagem almeja é alcançar uma voz que reterritorialize a palavra que não é fixa. Olga de Sá salienta que **A paixão segundo G.H.** é o sofrimento para alcançar a “despersonalização da mudez”, isto é, a **paixão**, a dor, o sofrimento de narrar essa experiência vital da personagem diante da barata (SÁ, 1979, p. 258). Tal encontro com a barata gera um vínculo de afinidade da personagem com o seu contrário. Leiamos:

Mas eis que por um átimo de segundo ficara tarde demais: eu via. [...]. Era uma cara sem contorno. [...]. 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, 2009, p. 55).

Passado aquele momento da **cena fulgor** no qual G.H. vê a barata, a partir daí o que é visto impõe-se ao olhar, e a maneira de ver torna-se uma espécie de toque, que penetra no mundo do **imundo**, do **inumano**. Didi-Huberman inicia seu texto “A inelutável cisão do ver” afirmando que “o que vemos só vale - só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”. O autor se vale do famoso parágrafo do capítulo de **Ulisses**, de James Joyce a fim de discorrer sobre esse outro olhar que nos é devolvido no ato de ver, pois, indaga ele: “Quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um **em**, um **dentro**?” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30).



O autor afirma ainda que o texto de Joyce nos propõe um ensinamento valiosíssimo no qual “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne, e em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). E é esse vazio que faz com que as personagens de Lispector ressignifiquem o mundo que as rodeia. À medida em que se olha, o olhado também retribui o olhar carregado de uma força de desarticulação desagregadora que é sentido pelo **olhar** de quem **vê**.

A identificação com a barata - “Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira” – faz com que uma seja para si mesma aquilo que se espelha no olhar da outra, como destaca Nunes. A partir da identificação dos olhares se anula a diferença entre o sujeito interno e o objeto externo; e, por intermédio disso, irrompe o esplendor do “drama em gente” vivenciado por G.H., drama que traça o primeiro ponto de projeção do eu para o outro e que deságua no desdobramento dramático desse eu, “cindido na busca de uma identidade, outra e contrária, fictícia e verdadeira” (GOTTLIB, 1989, p. 141). Sousa evidencia que “Mostra-se assim como o rosto de Janair e da barata é também o rosto de G.H.. E é no rosto de G.H. que vislumbramos o rosto de todos os rostos – o rosto humano. Ou o inumano do humano” (SOUSA, 2000, p. 193) atingindo, dessa maneira, a despersonalização do eu: “Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens” (LISPECTOR, 2009, p. 174). E isso se manifesta no ato de escrita e na duração do seu processo de criação. A barata causa uma fascinação em G.H. pela busca de designação do inominável, pois o que nos fascina, como lembra Maurice Blanchot:

Nos arrebatava o nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza ‘sensível’, abandona o mundo, retira-se para alguém do mundo e nos atrai, já não se nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença do espaço (BLANCHOT, 1987, p. 23).

Por intermédio do conflito interno da personagem reside o drama da linguagem, uma vez que Clarice Lispector busca o esplendor da linguagem que é dizer o indizível, isto é, dar nome ao inominável. E é exatamente a partir da **cena** na qual **olha** a barata que a crise da linguagem vem à tona.

Ela não consegue dar nome àquilo que sente e vê: “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” (LISPECTOR, 2009, p. 140). G.H. deseja nomear algo que não é da ordem da representação e, sim, da ordem da fulguração do instante, mediado pela **cena fulgor** com a barata. Antes disso, os sentidos ainda estavam imóveis e, depois desse confronto, a personagem tenta procurar um novo léxico que dê conta de expressar o que viu, voltando, entretanto, com o indizível:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. [...] (LISPECTOR, 2009. p. 176).

E isso nada mais é do que a encenação da vida humana personificada no drama da linguagem, intrinsecamente ligado ao drama da subjetividade. A encenação da vida é refletida na encenação da linguagem, prova disso é o cunho indagador presente na narrativa. Carlos Mendes de Sousa diz que se trata de uma escrita/matéria interrogante: “Como nasceu a escrita? Como nasce esta escrita? [...] de onde vem o mundo? Deparamos com uma indissociabilidade, uma convergência entre as indagações sobre a origem [...]” (SOUSA, 2000, p. 120). Há, portanto, um discurso interrogativo próprio do drama da subjetividade e que no romance torna-se o reflexo do drama da linguagem, uma vez que a narrativa avança porque quer responder-se- da mesma forma que o ser humano o faz ao indagar sobre suas origens e identidade.

E ao querer se responder, a personagem vai buscar a linguagem na realidade que é sua “matéria-prima”. E, como não encontra, reconhece que “é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço”. Assim, a narrativa de Lispector procura narrar-se para tentar “chegar ao esvaziamento, ao eu sem máscara, tendo como horizonte [...] a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa” (NUNES, 1995, p. 155).

Dessa maneira, quando as palavras se esgotam resta o inominável: “O mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais

compreenderei o que disser. [...]. eu não entendo o que digo” (LIPECTOR, 2009, p. 179) e, assim, ela tem que se curvar diante do indizível. Quando não há palavras para engessar os sentidos, ocorre a liberação da liberdade, afinal, “ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34), assim, “eu tenho muito mais à medida que não consigo designar”.

## Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CHKLOSVKI, V. **A arte como procedimento**. in: vários. Teoria da literatura: formalistas russos. Porto alegre: ed. globo, 1973, pp.39-56.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Kafka para uma literatura menor**, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: ed. 34, 1998.

GOTLIB, N. B. **Olhos nos olhos** (Fernando Pessoa e Clarice Lispector), Remate de Males, nº 9, Campinas, Maio de 1989.

HELENA, L. **Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector**. 2ed. Rio de Janeiro: editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.

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

\_\_\_\_\_. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NUNES, B. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. 12ed. São Paulo: Editora ática, 1995.

\_\_\_\_\_. **O dorso do tigre**. São Paulo: São Paulo: Ática, 1969.

PENNA, J. C. “O nu de Clarice Lispector”. In: *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 12, n. 1, Rio de Janeiro, jun 2010. ([http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2010000100006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000100006)).

PONZIO, A. **Procurando uma palavra outra**. São Paulo: Pedro e João, 2010.

ROSEMBAUM, Y. **Metamorfoses do mal. Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999.

SÁ, O. de S. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: vozes, 1979.

SOUSA, C. M. de. **Clarice Lispector: Figuras da Escrita**. 1ª ed., Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.



Recebido em 12 de novembro de 2017  
Aprovado em 19 de março de 2018