

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA BRASILEIRA

ÉDER ALVES DE MACEDO

DOS LIMITES DA EXISTÊNCIA:

O EXISTENCIALISMO EM *A PAIXÃO SEGUNDO G. H.*, DE CLARICE LISPECTOR

Porto Alegre

2014

ÉDER ALVES DE MACEDO

DOS LIMITES DA EXISTÊNCIA:

O EXISTENCIALISMO EM A *PAIXÃO SEGUNDO G. H.*, DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção parcial do título de Mestre em Letras/ Literatura Brasileira, sob a orientação do Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino.

Porto Alegre

2014

ÉDER ALVES DE MACEDO

DOS LIMITES DA EXISTÊNCIA:

O EXISTENCIALISMO EM *A PAIXÃO SEGUNDO G. H.*, DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção parcial do título de Mestre em Letras/ Literatura Brasileira, sob a orientação do Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino.

Aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino – Orientador (UFRGS)

---

Profa. Dr. Maria da Glória Bordini (UFRGS)

---

Profa. Dr. Sandra Sirangelo Maggio (UFRGS)

---

Profa. Dr. Eliana Inge Pritsch (UNISINOS)

A Joana.

Agradeço à minha família: minha esposa Alessandra Vieira Padilha, minha mãe Maria Zeli Alves de Macedo, meu pai Jadir Clinton de Macedo, meus irmãos Daiane e Jader. Agradeço à Capes, que, através da bolsa, fomentou este trabalho. Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino, pela competência, pela troca de ideias e pela amizade. Agradeço à Profa. Dra. Eliana Inge Pritsch pela amizade e pela dedicação com que me orientou nos primórdios desta pesquisa. E agradeço à minha filha Joana por me fazer tão forte quanto jamais fui ou seria sem ela.

“É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.”

CLARICE LISPECTOR

## **RESUMO**

Esta pesquisa, em um primeiro momento, pretende apreender o existencialismo como parte dos ideários integrantes das vicissitudes que marcaram a transição para a modernidade literária. A seguir, conceitos presentes na obra *O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica*, do filósofo francês Jean-Paul Sartre, são relacionados a elementos constituintes da estrutura narrativa, a saber, o espaço, o tempo e o narrador. Com isso, os conceitos sartrianos de consciência, de Ser e de liberdade, uma vez inter-relacionados a esses elementos da estrutura narrativa, possibilitam a criação de ferramentas que melhor assinalam a relação dessa corrente filosófica com a obra de Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G. H.* É nessa perspectiva que os conceitos de narrador, espaço e tempo à luz do existencialismo são utilizados a fim de que, sob uma ótica filosófica, novas leituras sobre o romance sejam possibilitadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira; Crítica literária; Clarice Lispector; *A paixão segundo G. H.*; Existencialismo.

## **ABSTRACT**

This research aims at identifying points of connection between Existentialism and the Modern agenda using as a corpus of investigation the novel *A Paixão Segundo G. H.*, by the Brazilian writer, Clarice Lispector. Concepts apprehended from Jean-Paul Sartre's *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology* are related to three aspects of the narrative structure, namely space, time and narration. The French philosopher's concepts respecting consciousness, being and freedom, when interrelated with Lispector's narrative structure, allow the creation of tools that emphasize this relation between philosophy and literature in the analyzed novel. We expect that this endeavor may open new possibilities of reading to that novel, in which narration, space and time can be examined in the light of Existential concepts.

**KEYWORDS:** Brazilian Literature; Literary Criticism; Clarice Lispector; *A Paixão Segundo G. H.*; Existentialism.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 EXISTENCIALISMO E LITERATURA.....</b>	<b>15</b>
2.1 SARTRE E A LITERATURA.....	21
2.2 O EXISTENCIALISMO SARTRIANO NO BRASIL.....	25
<b>3 ALGUNS CONCEITOS EXISTENCIALISTAS.....</b>	<b>37</b>
3.1 O FENÔMENO E A CONSCIÊNCIA.....	43
3.2 O SER E O NADA.....	47
3.3 A LIBERDADE.....	52
<b>4 POR UMA ANÁLISE EXISTENCIAL DA NARRATIVA.....</b>	<b>62</b>
4.1 EPIFANIA E EXISTENCIALISMO.....	67
4.2 O ESPAÇO EXISTENCIAL.....	80
4.3 NARRATIVA E TEMPORALIDADE.....	91
4.4 NARRADOR, CONSCIÊNCIA E LINGUAGEM.....	107
<b>5 A PAIXÃO SEGUNDO O EXISTENCIALISMO.....</b>	<b>120</b>
5.1 A CONSCIÊNCIA G. H. E O ESPAÇO EXISTENCIAL.....	131
5.2 O SER-EM-SI, A EPIFANIA: UMA BARATA.....	148
5.3 A TEMPORALIDADE DE G. H.....	167
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>182</b>
<b>7 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>188</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O embrião desta pesquisa surgiu a partir de uma intuição frente a duas figuras representativas da modernidade e do século XX, Clarice Lispector e Jean-Paul Sartre.

A primeira leitura da obra de cada um desses intelectuais se deu em épocas distintas. Sartre, seus romances e sua filosofia fizeram parte de uma formação adolescente mais idealista que ideológica. Já o mistério que é Clarice pertenceu a uma fase mais madura, todavia, não o suficiente para desvendá-lo – tarefa que, de fato, mostrar-se-ia sisífica.

Imperceptivelmente, a leitura de Clarice realizou-se embebida pela filosofia sartriana: aos poucos, viu-se que, em ambos, havia se mergulhado em uma inominável e inquietante realidade cuja mística mostrava-se mais mundana que divina, cuja complexidade situava-se no “agora” e no “aqui”. Com isso, ambos os literatos pareciam representar um movimento muito característico de sua época e muito pouco estudado: um movimento síntese de dialéticas em cujos fatores encontravam-se o indivíduo e sua liberdade frente a guerras e a ditaduras que caracterizaram esse momento histórico ocidental.

E esta foi a intuição que se mostrou como formadora desta pesquisa: há uma busca implícita na obra desses literatos, a qual condiz com um espírito de liberdade, quiçá, formador ou constituinte das ideologias do século XX. Nesse sentido, de alguma forma, as estruturas temáticas e estéticas desses escritores dialogam entre si e com conceitos formadores das tendências que fizeram parte do momento em que suas obras foram lançadas.

Factualmente, Jean-Paul Sartre teve atuação mundial como disseminador do existencialismo e como ideólogo, atuando politicamente em face aos fatos históricos mais importantes do século XX – a Revolução Russa, a Segunda Guerra Mundial, o Marxismo, a Revolução Cubana e a Guerra Fria. E sua filosofia, classificada por ele como ideologia, atuou no Brasil e no mundo como uma moda, tal qual movimentos de contracultura como os *hippies* e os *beats*, que mais tarde apresentariam certa semelhança.

Clarice, por sua vez, destacou-se, no círculo midiático brasileiro, como literata feminina, como influenciada por James Joyce e Virgínia Woolf, como uma escritora hermética, e, ao lado de Guimarães Rosa, como uma das maiores representantes da vanguarda literária do país.

Frente a esses dois artistas, pode se cogitar o que eles têm em comum?

Até onde se sabe, Sartre não teve contato com a obra de Clarice, muito embora o luso disseminador do existencialismo, Vergílio Ferreira, tenha mencionado a escritora em um de seus ensaios, inclusive relacionando-a à filosofia<sup>1</sup>.

Por outro lado, Clarice leu Sartre, ou, no mínimo, teve conhecimento das temáticas e ideologias presentes em romances, peças, artigos, ensaios e tratados do filósofo francês. Isso se comprova em carta ao escritor Fernando Sabino, enviada de Berna, Suíça, em 1946, enquanto lá morava: “Li um romance de Simone de Beauvoir, que está ao lado de Sartre no movimento existencialista, ‘L’invitée” (SABINO, 2001, p. 55).

Mas não é o objetivo desta pesquisa traçar paralelos ou discrepâncias entre ambos. Procura-se por, assimilando-os como entes históricos e, inevitavelmente, realizadores de trabalhos inseridos em um ser-estar-na-história, investigar as *relações profundas* entre determinadas obras desses escritores, a saber, *O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica*, de Jean-Paul Sartre, e *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector.

Quanto ao que se pode chamar de relação profunda, entende-se que, a despeito de um ter, ou não, tido contato com a obra de outro, o romance, bem como o tratado filosófico, foram produzidos imersos em ideias – estas que tiveram seu nascedouro em meados da segunda metade do século XIX, em Kierkegaard e Dostoiévski. Assim, em detrimento de possivelmente especularmos sobre o fato de o tratado filosófico ter sido publicado antes do romance – o primeiro em 1943, o segundo em 1964 –, o que está em questão não é a materialização da filosofia no romance, tampouco uma relação de causa e de consequência entre as obras, mas a forma que, ideologicamente imersos, os conceitos são compartilhados e qual o tratamento dado a esse ideário.

Com isso, se a pesquisa surgiu de uma percepção empírica, *a posteriori*, ela busca encontrar o modo como ideários que integraram o momento histórico se interligam, não a um todo, mas, ao máximo, a constituintes tanto da filosofia sartriana quanto do romance de Lispector. Nesse sentido, almeja-se tanto detectar influências mais profundas, quanto possibilitar novas ferramentas de análise.

Assim, nesta pesquisa, há, em um primeiro momento, uma abordagem histórica e, a seguir, uma imersão na subjetividade de um ser humano atemporal – o que não deixa de conter historicidade, visto que o subjetivismo é característica da modernidade artístico-

---

<sup>1</sup> No ensaio “Existencialismo e Literatura”, de *Espaço do Invisível II*, Ferreira insere Clarice em um rol de escritores com afinidades com o existencialismo: “Porque incluiria um Rilke, um Malraux, um Saint-Exupéry, um Becket, um Ionesco, um Manés Sperber; o Novo Romance, um Faulkner, um Styron, um Herman Hesse, um Herman Broch, um Malcolm Lowry, um Alfred Kern, um Robert Musil, Bernanos, talvez um Italo Svevo, uma **Clarisse** (sic) **Lispector**, um Osman Lins – e porque não um Hemingway?” (FERREIRA, 1976, p. 26, grifo nosso).

literária do século XX. Sob essa ótica, parte-se do princípio de que elementos constituintes de um objeto visado são sínteses resultantes de dialéticas profundas das quais os integrantes são produtos esteticamente históricos.

É por essa razão que esta pesquisa não se detém apenas a uma análise dos objetos e, por conseguinte, na apreciação de convergências e divergências entre ambos. Há uma procura pela especulação de estruturas constituintes do romance enquanto resultantes de ideologias hegemônicas ou adjacentes de uma época, precisamente na segunda metade do século XX. Portanto, nesta dissertação, há uma metodologia que abarca duas vocações: uma teórica e outra analítica.

A vocação teórica se dá, em um primeiro momento, com o levantamento e a síntese de conceitos existencialistas contidos em *O Ser e o Nada*. O fenômeno, a consciência, o Ser e a liberdade são sintetizados e relacionados em concordância com o sistema ontológico de apreensão do ser e do ser humano presente no tratado filosófico sartriano.

A seguir, elementos estruturais da narrativa são posicionados sob a lente da filosofia, a fim de que uma análise existencial da narrativa seja proposta. Entrementes, a epifania e a escritura, o espaço, o tempo e o narrador, enquanto procedimentos e categorias constituintes da enunciação narrativa, são correlacionados e ligados aos conceitos e ao método de análise existencial de *O Ser e o Nada*.

É fato que o existencialismo não se deteve a *O Ser e o Nada*: o próprio Sartre, décadas mais tarde, afirmou que se equivocara no modo de abordagem de certos conceitos<sup>2</sup>, dentre eles a angústia. Contudo, o foco desta análise é menos o existencialismo hodierno que o conjunto de ideias constituintes de um cenário ocidental pós-Segunda Guerra Mundial – que atuara na formação do romance de Clarice Lispector.

Nesta perspectiva, realiza-se a análise do romance: uma vez que existencialmente instrumentalizadas as categorias da estrutura narrativa, elas se tornam ferramentas de investigação de *A Paixão Segundo G. H.*

---

<sup>2</sup> Em sua última grande entrevista, Sartre afirma que nunca, verdadeiramente, gostara de Kierkegaard: “mas, mesmo assim, sofri sua influência. Eram palavras que me pareciam conter uma realidade para os outros. Queria, portanto, levá-las em conta em minha filosofia. Era a moda: a idéia de que alguma coisa faltava em meus conhecimentos sobre mim mesmo, dos quais não podia tirar o desespero. Mas era preciso considerar que os outros falavam nele é porque devia existir para eles. Note bem, porém: não se encontra mais esse desespero em minha obra seguinte. Foi um momento [em *O Ser e o Nada*]. Vejo isso em muitos filósofos – a propósito do desespero, e a propósito de qualquer idéia filosófica. Falam nela por falar, nos primeiros tempos de sua filosofia dão-lhe um valor importante. Depois, pouco a pouco, já não falam mais, porque percebem que o conteúdo não existe para eles. Percebem que o imitaram dos outros” (SARTRE, 1986a, p.19-20). A seguir, ele é questionado sobre o conceito de angústia: “Nunca senti angústia. Essas são noções chaves da filosofia de 1930 a 1940. Isso também vinha de Heidegger. São noções que eram usadas o tempo todo, mas que para mim não correspondiam a nada. Certamente, eu conhecia a desolação, o tédio, a miséria, mas...” (SARTRE, 1986a, p. 20).

No primeiro capítulo, “Existencialismo e Literatura”, busca-se visualizar a atuação da filosofia existencialista em obras literárias. O existencialismo de Kierkegaard é abordado, bem como a participação do escritor russo Fiódor Dostoiévski na formação de uma apreensão do indivíduo em contraponto ao sistema filosófico hegeliano, em voga no século XIX. Em seguida, no subcapítulo “Sartre e a literatura”, é resenhado o famoso ensaio de Sartre “O que é a Literatura?” e uma análise do primeiro romance do filósofo, *A Náusea*, é realizada.

Verdadeiramente, a atuação de Sartre na literatura foi muito maior que o ensaio e o romance analisados nesse subcapítulo. Entretanto, há uma necessidade latente de foco e de delimitação da pesquisa, que se faz em vistas da abrangência do objeto de análise. Assim, o ensaio e a obra sartriana citadas visam a aproximar a temática desse capítulo aos objetos de análise posteriores.

Nesse contexto, a recepção brasileira não só da ideologia existencialista, mas também do próprio filósofo, em visita em 1960, fazem parte do subcapítulo “O existencialismo sartriano no Brasil”. Essa recepção é observada em concordância com o panorama histórico brasileiro do início dessa década: a recente capital, Brasília, o projeto nacional desenvolvimentista e o crescimento urbano. Além disso, a presença de marcas do existencialismo na obra de Clarice Lispector é acentuada: analisa-se o conto “Amor”, da obra *Laços de Família*, em face da abordagem existencial do filósofo e crítico literário Benedito Nunes e do contexto histórico brasileiro.

O capítulo “Alguns Conceitos Existencialistas” objetiva tanto expor e sintetizar o coerente e imbricado sistema de conceitos de *O Ser e o Nada*, quanto delimitar o campo de abordagem e de análise da filosofia nesta pesquisa. O fato de esta dissertação não se tratar de uma abordagem, em primeira instância, filosófica, mas literária, torna necessário que conceitos, a princípio, novos para a teoria literária, sejam demarcados e esclarecidos.

Por isso, ao passo que, no subcapítulo introdutório, pretende-se traçar os princípios do existencialismo em Kierkegaard, Heidegger e Sartre, nos subcapítulos posteriores, são abordados do tratado filosófico sartriano estes conceitos: “O fenômeno e a consciência”, “O ser e o nada” e “A liberdade”. Entretanto, mais que uma exposição de conceitos, é enfatizada a relação que se dá entre eles e, com isso, o modo existencial de apreensão do mundo.

No capítulo “Por uma Análise Existencial da Narrativa”, em um primeiro momento, são levantadas as questões que marcaram as vicissitudes constituintes da modernidade literária. Assim, procura-se estabelecer um panorama que justifique o processo a seguir: a conceituação e a abordagem de elementos integrantes da narrativa em face dos conceitos existencialistas do capítulo anterior.

Uma vez que se percebe que a subjetivação do foco narrativo, do espaço e do tempo no romance são marcas da literatura moderna do século XX, a relação desses elementos com o existencialismo mostra-se pertinente, visto que contribui para o aprofundamento da abordagem desses componentes estruturais.

É dessa forma que o procedimento epifânico é interligado a conceitos do existencialismo no subcapítulo “Epifania e Existencialismo”. No entanto, além de uma abordagem do conceito *epifania*, a obra *Retrato do Artista Quando Jovem*, do escritor irlandês James Joyce, é analisada à luz do existencialismo.

Cabe destacar que a obra de Joyce não é contemporânea a de Sartre, tampouco aquele se declarou influenciado pela filosofia da existência. Joyce é, porém, um dos grandes representantes das vanguardas formais do romance no século XX e presença direta<sup>3</sup> e indireta na ficção de Clarice Lispector. Nesse sentido, o foco na obra do escritor irlandês revela o intento desta dissertação: apreender tanto o existencialismo quanto a literatura moderna como materialização de um sistema de ideias de uma época. A epifania joyceana, como um procedimento estético, torna-se existencial enquanto expressão de uma subjetividade e, ao mesmo tempo, moderno, uma vez que esse mesmo subjetivismo é característica arraigada à modernidade literária.

A seguir, no subcapítulo “O Espaço Existencial”, o conceito de espaço é reformulado em observância ao existencialismo. A partir disso, utiliza-se o termo adotado por Walter Benjamin, *espaço existencial*, a fim de figurar o resultado do contraponto da categoria com a filosofia.

A mesma modulação se busca ao observar-se o tempo narrativo sob o foco existencialista. Nessa perspectiva, o termo temporalidade acaba tomando parte do subcapítulo “Narrativa e Temporalidade”. Essa nova categoria, ao passo que integra a terminologia do existencialismo, adequa-se à pesquisa uma vez que abarca a categoria tempo como originariamente subjetiva.

O estudo do narrador e do foco narrativa, no subcapítulo “Narrador, Consciência e Linguagem”, pode parecer, nesta pesquisa, redundante, pois as análises anteriormente realizadas inevitavelmente modularam a apreensão desses elementos da enunciação. Isso se dá visto que constituintes da enunciação narrativa são indissociáveis. Entretanto, de Benjamin e Adorno a Rosenfeld, o narrador e o foco narrativo sofreram transformações emblemáticas

---

<sup>3</sup> O primeiro romance de Clarice, *Perto do Coração Selvagem*, possui como epígrafe e o nome originários de um momento epifânico de *Retrato do Artista Quando Jovem*, de Joyce: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida” (JOYCE apud LISPECTOR, 1998c, p. 7).

da modernidade literária e do século XX. Nessa perspectiva, o conceito sartriano de consciência, o de narrador e o de foco são interligados, assim como o conceito de escritura é inserido nessa modulação existencial de categorias constituintes do romance.

E, finalmente, no capítulo “A Paixão Segundo o Existencialismo”, a obra de Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G. H.*, é objeto de análise. É possível estranhar por que o objeto focado encontra-se como última etapa da dissertação. Em um primeiro momento, viu-se como imperativa a necessidade de criação de instrumentos: ferramentas como o espaço existencial e a temporalidade narrativa, e procedimentos como o da epifania e da escritura auxiliam no trabalho de aprofundamento através dos estratos que constituem o objeto visado.

Por outro lado, esta pesquisa visa menos a traçar um perfil literário da escritora do que a observar a obra *A Paixão Segundo G. H.* como *corpus* cuja constituição se dá embebida em ideologias de sua época, nesse caso, no existencialismo. Isso não significa que outras obras da escritora não são citadas e não integram a pesquisa: o que seria impossível devido à riqueza de temas e de novas estruturas contida na obra de Lispector. Entretanto, as análises efetuadas objetivam unicamente visualizar o *modus operandi* que a escritora emprega em sua pesquisa existencial e ontológica, e como esse processo interfere em constituintes da enunciação narrativa.

O capítulo inicia com um apanhado da fortuna crítica da escritora, passando a focar o que foi abordado de sua relação com o existencialismo. Em seguida, resume-se o romance e algumas abordagens críticas sobre a obra são visitadas – destacam-se as análises de Benedito Nunes e de Olga de Sá.

No subcapítulo “A Consciência G. H. e o Espaço Existencial”, a categoria espaço no romance é analisada a partir da nova ferramenta teórica *espaço existencial*: o recuo introspectivo de G. H. é marcado espacialmente no romance.

A barata e os procedimentos estéticos que a circundam são os focos de análise no subcapítulo “O Em-si, a Epifania: uma Barata”. O Em-si sartriano, mais que um elemento onipresente à temática do romance, mostra-se como imerso na sua estrutura e agente nas construções estético-epifânicas. Assim, novamente a obra de Joyce é abordada, só que, dessa vez, em contraponto direto com a de Clarice: as congruências e as discrepâncias na insurgência da epifania no texto.

E no último subcapítulo, “A Temporalidade de G. H.”, o tempo e a linguagem enquanto objetos de pesquisa de Clarice Lispector tomam o sentido de temporalidade. Nesse estudo, os conceitos de escritura e de epifania mesclam-se a fim de configurar a busca existencial da narradora: seu aprofundamento ôntico-ontológico em um Ser-em-si atemporal.

## 2 EXISTENCIALISMO E LITERATURA

Visto que grande parte do conteúdo literário moderno tem primado pela subjetivação, pelo experimentalismo e pela inter-relação entre diversos gêneros textuais, a interdisciplinaridade, no que concerne ao seu estudo, faz-se indispensável. Entretanto, muito mais que uma abordagem meramente interdisciplinar, as relações entre Filosofia e Literatura, no panorama do século XX, apresentam-se amalgamadas: ambas existem contanto sínteses de uma dialética em que, como tese e antítese, participam atuantes históricos ligados intrinsecamente às liberdades individuais. Com isso, tanto os regimes ditatoriais e as guerras quanto os movimentos de contracultura, fatos que marcaram esse século, compõem uma equação de cujos fatores fazem parte as liberdades individuais e seus limites, bem como o sujeito concreto e seu papel no mundo – focos da filosofia existencialista.

Um princípio para essa liberdade se deu na filosofia do dinamarquês Soren Kierkegaard (1813 – 1855), considerado, pelo escritor lusitano Vergílio Ferreira, “o pai ou o avô” (FERREIRA, 1981, p. 173) dos existencialistas. Para Kierkegaard, a liberdade é atributo do ser: elemento constitutivo do indivíduo e o que o distingue dos demais seres. Nesse sentido, o dinamarquês primordialmente tornou-se um existencialista por, na onda moderna de rupturas com ideologias hegemônicas, contrapor-se precisamente à filosofia sistemática do alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831), e atribuir seu foco de estudo ao indivíduo concreto. João da Penha, em *O que É Existencialismo*, esclarece essa questão, sintetizando parte da filosofia hegeliana:

Inicialmente empolgado, como a maioria de seus contemporâneos, pelas idéias<sup>4</sup> de Hegel, Kierkegaard logo depois se oporia energicamente ao intento hegeliano de condensar a realidade num sistema. Mediante um sistema, pretende-se explicar tudo, abarcar tudo, de modo a estabelecer uma visão total da realidade, em seus mínimos aspectos, a partir de determinados princípios que se interligam ordenadamente. A ambição de Hegel foi justamente a de integrar, no que denominou Ideia Absoluta, toda a realidade do mundo. No processo que conduz a essa culminância, o indivíduo nada mais é do que uma de suas fases (PENHA, 1983, p. 20).

Penha destaca que, indo de encontro ao sistema hegeliano, Kierkegaard põe o indivíduo enquanto ponto de partida de sua análise: “O erro de Hegel, sentencia Kierkegaard, foi ter ignorado a existência concreta do indivíduo” (PENHA, 1983, p. 20). Jean-Paul Sartre,

---

<sup>4</sup> As citações estão de acordo com as grafias vigentes na ortografia brasileira e portuguesa na época de edição das obras.

em *Questão de Método*, busca esclarecer em que aspectos há distinções entre as metodologias de Hegel e de Kierkegaard:

Para Kierkegaard, pouco importa que Hegel fale de “liberdade para morrer” ou que descreva corretamente alguns aspectos da fé, o que ele critica no hegelianismo é o fato de negligenciar a insuperável opacidade da experiência vivida. Não é somente, nem sobretudo, no nível dos conceitos que está o desacordo, mas antes no da crítica do saber e da delimitação de seu alcance (SARTRE, 1966, p. 13-14).

Walter Kaufmann, na obra *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, aponta para uma estreita relação entre o filósofo dinamarquês e o escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881). Kaufmann define esse existencialismo primordial de ambos como um movimento de afronta aos cânones filosóficos e literários proeminentes até o início do século XIX. Ele destaca o escritor Dostoiévski como uma das grandes vozes representativas dessa filosofia na literatura. Kaufmann aponta a obra *Notas do Subsolo*, publicada, pela primeira vez, em 1864, como um marco da filosofia existencialista, visto que realiza a ruptura dos paradigmas da época. Conforme o filósofo, essa obra é o retrato de um “uncompromising concentration on the dark side of man’s inner life”<sup>5</sup> (KAUFMANN, 1960, p. 13): característica essa classificada, por ele, como existencialista por, principalmente, aplicar-se ao indivíduo e ao seu íntimo, e se opor às idealizações românticas e religiosas, e aos determinismos científicos da segunda metade do século XIX.

Kaufmann, a seguir, destaca o dinamarquês como outro existencialista atuante, muito embora o termo existencialismo ainda não existisse e, mais tarde, muitos dos, hoje, classificados como tais terem negado o título. Segundo Kaufmann, apesar de Kierkegaard ter falecido nove anos antes da primeira publicação de *Notas do Subsolo*, a atuação do filósofo no que concerne à sistematização do existencialismo não seria completa sem a presença da obra de Dostoiévski. Para Walter Kaufmann, o literato e o filósofo complementam o sentido primário daquilo que mais tarde chamar-se-ia existencialismo: “Kierkegaard confronts us as an individual while Dostoevsky offers us a world. Both are infinitely disturbing, but there is an overwhelming vastness about Dostoevsky and a strident narrowness about Kierkegaard”<sup>6</sup> (KAUFMANN, 1960, p. 14).

A fenomenologia, estudo iniciado por Franz Brentano (1838 – 1917) e, mais tarde, aprofundado por Edmund Husserl (1859 – 1939) e Martin Heidegger (1889 – 1976), integra

<sup>5</sup> “uma inflexível concentração no lado escuro da vida interior do homem” (tradução nossa).

<sup>6</sup> “Kierkegaard confronta-nos como um indivíduo enquanto Dostoiévski nos oferece um mundo. Ambos são infinitamente perturbadores, mas existe uma impressionante vastidão em Dostoiévski e uma desconfortável estreiteza em Kierkegaard” (tradução nossa).

uma gama de princípios e de conceitos que se articulam com os princípios da filosofia existencialista. Sartre a colocou como cerne de seus estudos, uma vez que, conforme o filósofo, a fenomenologia está, como método, além do materialismo e do idealismo filosóficos, representados, respectivamente, por Marx e Hegel. Para o existencialista, a filosofia de Husserl é válida enquanto estabelece uma análise visando não a uma projeção de seu objeto de estudo, mas sim ao objeto concreto e sua relação com a consciência humana:

Husserl não é realista: essa árvore colocada num pedaço de terra gretada não constitui um absoluto que entraria mais tarde em comunicação conosco. A consciência e o mundo surgem simultaneamente: exterior por essência, o mundo é por essência relativo a ela (SARTRE, 1947, p. 29).

Nesse contexto, Sartre apreende a fenomenologia e o próprio conceito de fenômeno como basilares do existencialismo, pois, além de tratar da consciência em sua relação direta com o mundo concreto, ao arremesso do sistema hegeliano, postula a realidade como estritamente humana e, com isso, estabelece na subjetividade seu princípio de pesquisa.

De todo modo, a fenomenologia é o estudo dos fenômenos – não dos fatos. E por fenômeno convém entender “o que denuncia a si mesmo”, aquilo cuja realidade é precisamente a aparência. “E essa ‘denúncia de si’ não é uma denúncia qualquer... o ser do existente não é algo ‘atrás do qual’ há ainda alguma coisa que não aparece”. De fato, existir, para a realidade-humana, é, segundo Heidegger, assumir seu próprio ser num modo existencial de compreensão; *existir*, para a consciência, é *aparecer a si mesma*, segundo Husserl (SARTRE, 2007, p. 24).

Vergílio Ferreira, escritor português atuante em meados do século XX e disseminador do existencialismo, definiu, na conferência “Existencialismo e Literatura” (1963), essa filosofia como “corrente de pensamento que, regressada ao existente humano, a ele privilegia e dele parte para todo o ulterior questionar” (FERREIRA, 1976, p. 48). A seguir, ele a funcionaliza, enquanto um movimento de contraponto às ideologias hegemônicas do século XX.

Finalmente gostaria de frisar, embora sumariamente, qual o significado digamos útil do Existencialismo. Num tempo em que tudo, desde a Técnica à Política, tende a absorver o homem, se não mesmo a suprimi-lo [...] num tempo em que a vida nada conta, e em que é quase irresistível perdermo-nos de nós entre as pedras e o ruído, o Existencialismo ergue seu protesto, afirmando que o homem é pessoalmente, individualmente, um valor; que a sua liberdade (em todas as suas dimensões e não apenas em algumas) é uma riqueza, uma necessidade estrutural de que não poderá abdicar; que a sua vida profunda, a sua autenticidade, o seu mundo interior não deve perder-se entre a trituração do dia a dia; e finalmente, que, fixado o homem nos seus estreitos limites, só por distração ou imbecilidade ou por crime se não vê ou não deixa ver que ao mesmo homem impende a tarefa ingente e grandiosa de se

restabelecer em harmonia com o mundo, para que em harmonia a sua vida lucidamente se realize desde o nascer ao morrer (FERREIRA, 1976, p. 49).

As questões que fazem, segundo Vergílio, do existencialismo uma filosofia pertinente à modernidade, influenciaram, concomitantemente, a produção literária posterior ao neorrealismo. Com isso, em meados do século XX, na onda do *nouveau roman*, surgiram obras em que predominaram a subjetivação e a conseqüente insurgência de questões ligadas à existência do indivíduo. Vergílio lista escritores portugueses que absorveram a temática existencialista:

[...] lembrarei da presença nítida da transcendência indizível e da visão absurda ou pouco significativa da vida – desde o título do seu livro de contos – num Herberto Helder; a angustiada procura e o mesmo acesso da transcendência num Almeida Faria; a interrogação de um mundo problemático e não harmônico numa Fernanda Botelho; a angústia perante a morte no *Domingo à Tarde* de Fernando Namora; o problema da comunicabilidade, o halo de mistério, de interrogação numa Bessa Luís; ainda o problema da comunhão ou da solidão humanas numa Maria Judite de Carvalho e num Urbano Tavares Rodrigues. E num Rogério de Freitas confinará com o Existencialismo pela interrogação a si própria da Juventude no encruzilhada moderna (FERREIRA, 1976, p. 52-53).

Mais que uma lista de escritores existencialistas, ou influenciados pela filosofia da existência, percebe-se um rol de temáticas que, segundo Vergílio, mostram-se como emblemáticas nesse segmento literário: a transcendência, a angústia, a morte, a comunicabilidade, a solidão e o próprio questionar-se sobre essas problemáticas no mundo.

Nesse sentido, é incontestável o fato de o existencialismo não ser sustentado apenas pelo seu conteúdo filosófico. Além da presença de temáticas na literatura, filósofos declaradamente existencialistas produziram, concomitantes aos seus tratados, obras literárias. Tanto Jean-Paul Sartre quanto Albert Camus realizaram feitos que os deixaram impressos na história da literatura mundial. Sartre, em 1964, recusou o prêmio Nobel de Literatura concedido a ele por sua trilogia *Os caminhos da liberdade* (1947). E Camus foi laureado pelo prêmio Nobel em 1957, três anos após sua morte, pelas obras *A queda* e *O exílio e o reino*.

No artigo *A Literatura e o Existencialismo*, de Sidinei Eduardo Batista e Adalberto de Oliveira Souza, outros literatos considerados existencialistas são citados. Embora os autores do artigo se aprofundem nas obras de Sartre e de Camus, ao concluir, eles não deixam de destacar escritores como Simone de Beauvoir, Violette Leduc, Marguerite Duras, Marcel Mouloudji e Jean Cau: literatos que tiveram suas obras produzidas sob a influência da filosofia da existência.

[...] após a guerra as narrações desse gênero [existencialista] se multiplicam, engendram no público um modo e uma escola existencialistas. Termo inexato às vezes, na medida onde não havia de escola um senso estrito da palavra, mas um desejo de propor as obras significantes mais que significativas (BATISTA; SOUZA, 2007, p. 973).

Observando esses eventos, percebe-se que o existencialismo, bem como uma literatura “existencialista”, surgiu como resultante de aspectos históricos próprios do século XX. Muito embora a modernidade, como um todo, apresenta-se como terreno fértil para questões próprias do existencialismo, não é o objetivo desta pesquisa elencar os fatos e os fatores históricos que fizeram desses eventos filosóficos e literários constituintes dessa época.

Entretanto, no cenário posterior à Segunda Guerra Mundial, o existencialismo, representado pelo filósofo francês Jean-Paul Sartre, tomou ares ideológicos<sup>7</sup>, isto é, a filosofia expandiu-se além das fronteiras do academicismo e da mera expressão de temáticas afins. Conquanto jamais Kierkegaard ou o filósofo alemão Martin Heidegger tenham se declarado existencialistas – e tenham sido precursores da filosofia –, em Sartre, o existencialismo tornou-se base de um conjunto ideológico que buscava aliar todos os campos do pensamento. Nesse sentido, muito mais que um filósofo, Sartre atuou como um ideólogo do existencialismo, apreendendo sua filosofia, primeiramente, como uma ideologia condizente às demandas do panorama pós-guerra.

É afirmando que “o existencialismo é uma ideologia” (SARTRE, 1986, p. 43) que o existencialista francês busca ligar sua filosofia ao marxismo, em voga nesse período. Segundo ele, a filosofia existencialista deveria colocar-se além do âmbito teórico e, com isso, tornar-se base de atuação social, logo, uma ideologia:

Direi, pois, neste sentido, que Lênin não pode ser considerado um filósofo, mas um ideólogo. É assim também que, na minha opinião, os assim chamados filósofos da existência deveriam, de preferência, ser denominados ideólogos da existência, pois representam um certo número de indivíduos, um grupo, um tendência que busca valorizar e desenvolver algumas terras não exploradas pelo marxismo (SARTRE, 1986b, p. 45).

---

<sup>7</sup> Cabe destacar que daqui para frente, será utilizado o conceito a partir da formulação do próprio Sartre: “Digo que o existencialismo é uma ideologia, mas tomo a palavra *ideologia* não no sentido em que Marx a toma, mas numa acepção um pouco particular. A ideologia, como Marx a entende, é um simples produto passivo de uma situação. Uma ideologia de classe, por exemplo, exprime pura e simplesmente essa classe” (SARTRE, 1986, p. 43). Assim, ele continua, definindo sua ideologia: “Da minha parte, chamo de ideologia simplesmente ao fato de que, no interior da filosofia reinante – no interior, pois, do marxismo –, outros trabalhadores surgem depois do desaparecimento dos primeiros grandes filósofos e estão obrigados a ir adaptando perpetuamente o pensamento às mudanças quotidianos, dando um balanço nos acontecimentos na medida mesma em que se processam” (SARTRE, 1986b, p. 45).

É fato que, ao término da década de 40, a Europa ainda sofria com as marcas deixadas pela Segunda Guerra Mundial. A população parisiense, assim como a de muitas cidades europeias, estava tomada por um sentimento de apreensão e de inconformismo perante as consequências da guerra. A Europa inteira havia dado início a um processo de reconstrução. Com isso, frente às atrocidades presenciadas, o imaginário social se tornara campo fértil para o surgimento de novas ideias.

Ao final da guerra, em 1945, no esforço de reconstrução da Europa, surge a moda existencialista. Não é difícil compreender que uma geração que acabava de conhecer os horrores da guerra fosse naturalmente pessimista e, ao mesmo tempo, inconformada (MOUTINHO, 1995, p. 11).

O existencialismo sartriano surgiu, então, como mais que uma filosofia: como uma postura a ser adotada. De acordo com Luiz Damon S. Moutinho, em *Sartre: Existencialismo e Liberdade*, o existencialismo, no panorama pós-guerra, surgiu como uma moda mais tarde relacionada a movimentos de mudança de comportamento, como o *beat* dos anos 50 e o *hippie* dos anos 60. Ser existencialista, atitude na época adotada principalmente pela juventude parisiense, era ser, de certo modo, um contraventor:

Declarar-se existencialista implicava um não-sei-quê de provocação, de escândalo. Um pouco como uma rebeldia, uma indisciplina. Sartre narra o episódio em que uma senhora, tendo deixado escapar, por nervosismo, uma palavra vulgar, se desculpou dizendo: “Acho que estou ficando existencialista...” (MOUTINHO, 1995, p.11).

O próprio Sartre, em 1945, na conferência que o tornou célebre – *O Existencialismo é um Humanismo* –, afirmou que

a maioria das pessoas que utiliza esse termo [existencialismo] ficaria bastante embaraçada se tivesse de justificá-lo: tendo-se tornado hoje uma moda, é fácil declarar-se de um músico ou de um pintor que é existencialista [...]. No fim das contas, essa palavra assumiu atualmente uma tal amplitude e extensão que já não significa rigorosamente nada (SARTRE, 1978, p.4).

Ainda assim, há quem diga que a “vulgarização” dessa corrente filosófica se deu pelo fato de Sartre não se ter restringido a uma área do conhecimento. Muito embora seja possível citar outros filósofos também existencialistas contemporâneos a Sartre, nenhum outro atuou em tantos diferentes tipos e gêneros textuais: romances, peças de teatro, roteiros de cinema, textos de intervenção política, tratados filosóficos. Arthur C. Danto, no prefácio da obra *As Idéias de Sartre*, afirma que

ter escrito tanto é uma façanha, sem levar em conta que grande parte dessa obra é de qualidade boa ou mesmo excelente. Difícil pensar num *corpus* que lhe seja comparável. Bastariam as peças de teatro para assegurar-lhe um lugar na história do teatro (DANTO, 1975, p.7).

O existencialismo não se fez somente a partir da figura de Sartre; entretanto, foi o filósofo que garantiu à sua filosofia um *status* de ideologia atuante na primeira metade do século XX. Sartre disseminou suas ideias a ponto de ganhar antipatia por parte de pensadores contemporâneos. Em seu livro *O Breviário da Decomposição*, o primeiro publicado em francês, o filósofo romeno E. M. Cioran dedica o capítulo “Sobre um Empresário de Idéias” a Sartre:

Ele abarca tudo, e tem êxito em tudo: não há nada de que não seja contemporâneo. Tanto vigor nos artifícios do intelecto, tanto desembaraço em abordar todos os setores do espírito e da moda – desde a metafísica até o cinema – deslumbra, deve deslumbrar. Nenhum problema lhe resiste, não há fenômeno que o seja estranho, nenhuma tentação o deixa indiferente (CIORAN, 1995, p. 168-169).

Com sua particular ironia, Cioran expõe a representatividade de Sartre para seu tempo, bem como o próprio desejo do filósofo francês de atuar amplamente no pensamento ocidental: “Pensador sem destino, infinitamente vazio e maravilhosamente amplo, explora seu pensamento, deseja-o em todos os lábios” (CIORAN, 1995, p. 169).

O próprio Vergílio Ferreira, ao falar do existencialismo, refere-se à conferência de Sartre, *O Existencialismo é um Humanismo*, como um texto de vulgarização: “um texto de vulgarização como *L’Existentialisme est un Humanisme*, não só não exprime o seu autor na continuidade do seu anterior pensamento, como muito menos nos dá um resumo do existencialismo em geral” (FERREIRA, 1976, p. 29).

Sob essa ótica, em detrimento de Kierkegaard e Heidegger integrarem as raízes teóricas dessa filosofia, que, a seguir, formará pensadores como Merleau-Ponty, Karl Jaspers e Albert Camus, é em Sartre que o existencialismo tornou-se integrante das dialéticas que, de fato, constituem o ideário moderno pós-Segunda Guerra no mundo e no Brasil.

## 2.1 SARTRE E A LITERATURA

Jean-Paul Sartre, além de filósofo, atuou como escritor, dramaturgo e ensaísta. Esse fato o fez dono de uma vasta produção filosófica, teatral e literária, e, conseqüentemente, tornou-o celebridade no círculo intelectual francês e mundial. Além disso, observando sua

extensa obra, é possível perceber que, a despeito da diversidade de gêneros, Sartre manteve-se, na medida do possível, coerente em relação à filosofia presente em seu primeiro e complexo tratado filosófico, *O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica* (1943).

Moutinho elencou as principais obras literárias sartrianas: *A náusea* (1938), *O muro* (1939) e a trilogia *Os caminhos da liberdade* composta por *A idade da razão* (1945), *Sursis* (1945) e *Com a morte na alma* (1949). Conforme ele, é, principalmente, devido à sua ligação com a dramaturgia e com a literatura que Sartre tornou-se célebre, já que a publicação de *O Ser e o Nada* passou despercebida, embora sendo sua obra filosófica mais importante.

[...] dizer-se existencialista não passava tanto por conhecer as intrincadas frases de *O ser e o nada*, mas por saber de cor algumas falas de Orestes em *As moscas*, a célebre frase “o inferno são os outros”, de *Huis Clos*, os descaminhos de Mathieu e Marcelle em *A idade da razão*, o desespero de Antoine Roquentin em *A náusea*, o fracasso de Daniel em *Sursis* (MOUTINHO, 1995, p. 16).

Por isso, não é surpresa que, como literato atuante, Sartre também tenha escrito ensaios abordando os mais variados temas relativos também à literatura. Seu ensaio literário mais célebre foi *São Genet, comediante e mártir*, lançado em 1952, no qual disserta sobre a obra do escritor francês Jean Genet, à luz de conceitos psicanalítico-existencialistas.

No entanto, em 1946, o filósofo iniciou a publicação de uma série de artigos sobre literatura intitulado *Situações*. Segundo Moutinho, “trata-se de uma série que preservará o mesmo espírito até o fim (em 1975 é lançado *Situações X*, o último da série): conforme o título já indica, são artigos sobre fatos contemporâneos” (MOUTINHO, 1995, p. 18). É em um conjunto de artigos presentes na obra *Situações II*, reunidos sob o título *O que é literatura?*, que Sartre busca definir os parâmetros do que ele classifica como *literatura engajada*. Nesse tomo, são estabelecidos, para o filósofo, os padrões para a construção do romance da segunda metade do século XX.

Nesse ensaio, em um primeiro momento, ele procura diferir a poesia do romance. De acordo com o filósofo, os gêneros são distintos, porque, enquanto o romance está ligado às ideias, a poesia, basicamente, liga-se à forma. Sartre apreende o poeta tal como um pintor ou um escultor, já que, para ambos, seu objeto de trabalho estabelece seu fim em si mesmo. Segundo ele, o “fazer poesia” não está estritamente ligado às significações das palavras, mas sim ao seu conjunto formal e estrutural: “o poeta retirou-se com decisão da linguagem-instrumento; escolheu definitivamente a atitude poética, considerando as palavras como coisas e não como sinais” (SARTRE, 1948, p. 62). Logo, conforme Sartre, para o poeta, as palavras,

como forma, são o seu próprio *fim*, isto é, se, nos demais gêneros, a palavra é meio comunicativo, na poesia, a comunicação não é o instrumento fundamental.

Originalmente, a poesia cria o *mito* do homem, enquanto o prosador traça o seu retrato. Na realidade, o acto humano, comandado pelas necessidades, solicitado pela utilidade, é em certo sentido *meio*. [...] A poesia inverte a relação: o mundo e as coisas passam ao não essencial, transformam-se em pretexto do acto que passa a ser o seu próprio fim<sup>8</sup> (SARTRE, 1948, p. 81).

Partindo da ideia de que a comunicação projeta-se para um fim, o filósofo não só estabelece os parâmetros de construção poética, mas também procura traçar as diretrizes da prosa. Para ele, ao contrário da poesia, a prosa projeta-se para um fim. Ela é produto da liberdade e da responsabilidade humanas, por isso, deve ser ligada a um ato comunicativo comprometido com as situações que cercam o escritor. “O escritor ‘comprometido’ sabe que a palavra é acção: sabe que revelar é modificar e que só se pode revelar quando se pretende modificar” (SARTRE, 1948, p. 70).

Com isso, Sartre defende a conceito de *literatura engajada* calcado na ideia de que o processo comunicativo é intencional e, portanto, visa a um fim: “[o escritor] pode calar-se, mas, uma vez que preferiu disparar, é preciso que o faça como um homem, visando os alvos, e não como uma criança, ao acaso, fechando os olhos e apenas pelo prazer de ouvir as detonações” (SARTRE, 1948, p. 71).

Esse conceito de literatura engajada vai ao encontro do preceito da filosofia existencialista de que o ser humano é livre, porém, sua liberdade se dá em situação, pois não há como optar por não o ser. O escritor, uma vez consciente de sua liberdade, deve apreender-se como engajado, isto é, responsável pela humanidade e responsável por tornar a humanidade responsável por si própria. Portanto, o escritor não só é engajado em sua liberdade, mas também na liberdade dos outros:

[...] a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e ninguém se possa dizer inocente. E como se comprometeu uma vez com o universo da linguagem, nunca mais pode fingir que não sabe falar: se entrar no universo das significações, já não há nada a fazer para sair; deixe-se as palavras organizarem-se

---

<sup>8</sup> Esta é uma das inúmeras polêmicas de Sartre, contra as quais muitos pensadores da época se puseram. Contudo, percebe-se que, em vista da conjuntura dos meios de comunicação e da política da época, o filósofo projetava para a literatura o título de instrumento de comunicação massiva, pois, uma vez que ele não acreditava na imparcialidade dos demais meios de comunicação, observava o romance como um instrumento democrático de difusão de ideias. Por outro lado, destituiu a poesia do papel social: o próprio Vergílio Ferreira ressalta a ausência de poetas existencialistas: “Realismo e Existencialismo não parecem entusiasmar-se pela poesia” (FERREIRA, 1976, p. 27). Nesse sentido, talvez as questões políticas e sociais, ênfases do existencialismo sartriano, para o filósofo, não dizem respeito ao poeta, sim ao romancista.

com liberdade; farão frases, e cada frase contém a linguagem na totalidade e remete para o universo inteiro (SARTRE, 1948, p. 71-72).

As obras literárias de Sartre foram, ao longo dos anos, objeto de vários estudos realizados pela crítica especializada. Seu primeiro romance, *A Náusea*, é considerado um marco para a nova literatura francesa e um símbolo da filosofia sartriana. O escritor e filósofo Albert Camus, em ensaio sobre *A Náusea*, publicado em 1938, mesmo ano de lançamento da obra sartriana, afirma que

Um romance nunca passa de uma filosofia posta em imagens. Em um bom romance, toda a filosofia passou pelas imagens. Mas basta que ela ultrapasse as personagens e a ação, que apareça como uma etiqueta sobre a obra, para que a intriga perca sua autenticidade e o romance, sua vida (CAMUS, 1998, p. 133).

Tal como Camus introduziu sua resenha, esse romance, de fato, não traz apenas consigo os preceitos do existencialismo, mas é a filosofia propriamente dita. Basicamente, em se tratando da sua estrutura, a saber, a construção dos personagens, do espaço e do enredo, o primeiro romance de Sartre é resultado especular da filosofia de *O Ser e o Nada*, publicado somente alguns anos mais tarde.

O romance é o relato fictício, sob forma de diário, do historiador Antoine Roquentin. Logo no início da trama, Roquentin fixa-se na cidade de Bouville a fim de escrever a biografia do marquês de Rollebon, personagem excêntrico, o qual vivera nessa cidade no século XVII. Entretanto, ao aprofundar-se na vida dessa figura histórica e se integrar à sociedade local, Roquentin depara-se com o desencanto e com a aversão perante o ser humano e sua condição existencial. Consequentemente, o personagem abandona seu trabalho e é tomado por uma náusea profunda: somatização do absurdo frente à ilogicidade da sua existência.

*A Náusea* é um *romance de personagem*<sup>9</sup>, que conta a saga de um homem vítima da revelação de sua liberdade: Roquentin é o ser livre angustiado por descobrir-se livre – angústia que o lança para o nada de sua existência e, com isso, para a náusea.

Benedito Nunes, filósofo e crítico literário, descreve a experiência da personagem:

A princípio se debatendo – estranheza em relação ao que o cerca, sentimento de inutilidade de seu interesse pelo passado como historiador, sensação de tédio, de vazio – Roquentin vai chegar, de inquietação a inquietação, ao grande abalo que será

---

<sup>9</sup> De acordo com a classificação de Wolfgang Kayser, o romance de personagem é “caracterizado pela existência de uma única personagem central, que o autor desenha e estuda demoradamente e à qual obedece todo o desenvolvimento do romance” (KAYSER apud AGUIAR E SILVA, 1979, p. 684)

a descoberta da existência. É uma experiência que se alarga e se aprofunda, ora na surpresa com que percebe a densidade de seus sentimentos, a presença de seu corpo, o gosto de sua saliva, ou a repugnância pelo existir insistente de tudo (NUNES, 1989, p. 116-117).

A náusea, conforme Nunes, é produto da percepção do vazio na consciência, do nada que envolve o ser dentro e fora, e, com isso, a revelação da contingência e da gratuidade do existir. Roquentin, enquanto ser humano, é condenado à liberdade e se vê no vazio de sua essência. O personagem, entretanto, choca-se com a existência além das significações humanas e, por conseguinte, com a aleatoriedade de seu devir: “iluminada desse modo pela própria coisa, a consciência experimenta, ao mesmo tempo, a sua contingência, a sua superfluidade e o caráter irredutível e injustificável do fato de existir” (NUNES, 1989, p. 118).

## 2.2 O EXISTENCIALISMO SARTRIANO NO BRASIL

O governo brasileiro das décadas de 50 e 60, mais precisamente de meados de cinquenta até antes do golpe militar de 64, pôs em prática um projeto nacional desenvolvimentista, que consistia, principalmente, no crescimento da indústria capitalista e, por conseguinte, na integração do litoral com o interior do país. Os avanços estruturais e tecnológicos, resultantes de um progresso econômico ligado ao desenvolvimento das oligarquias rurais e à internacionalização da indústria brasileira, acendiam um ideal de progresso urbano, já almejado e idealizado por governantes, críticos e alguns literatos durante a primeira metade do século XX. Nesse ínterim, a promessa de Kubitschek de “50 anos em 5”, slogan de seu mandato (1956 – 1961), não só resultou na construção de Brasília, a partir de então capital brasileira (1961), e no aprofundamento das relações internacionais do país, mas também na abertura para novas ideologias que estivessem, então, condizentes com o novo *status* que se formava.

Nesse panorama, o existencialismo, na figura de Sartre, surgiu menos como uma filosofia sistematicamente organizada e restrita a uma complexa metodologia filosófica, que como uma ideologia em concordância com as demandas sociais de um cenário mundial pós-guerra e de um país em iminente progresso.

Com isso, se, de um lado, é possível avaliar a atuação dessa ideologia como um *Zeitgeist*<sup>10</sup>, de outro, fazendo-se uso da terminologia de Franco Moretti, em “Conjecturas da Literatura Moderna”, essa filosofia mostrou-se atuante enquanto uma *onda*. Moretti esclarece esse conceito:

As árvores descrevem a passagem da unidade para a diversidade: uma árvore, com muitos ramos, do indo-europeu para dezenas de diferentes línguas. A onda é o oposto – observa uma uniformidade, abrangendo uma diversidade inicial, como os filmes de Hollywood, conquistando um mercado em seguida ao outro (ou o inglês, engolindo um idioma depois do outro) (MORETTI, 2001, p. 55).

O autor estabelece a distinção entre árvores e ondas: o estudo das ondas refere-se ao estudo de tendências mundiais. De acordo com o crítico, a abordagem do próprio romance se trata da abordagem de uma onda mundial. Por outro lado, as árvores são metáforas de uma literatura nacional, visto que, frente a uma onda mundial, as produções nacionais ramificam-se, adquirindo características híbridas, ora referentes internos, ora externos.

Pense no romance moderno, certamente uma onda (e na verdade eu mesmo o chamei de onda algumas vezes), mas uma onda que corre em direção aos ramos das tradições locais, e é sempre significativamente transformada por eles (MORETTI, 2001, p. 56).

Como já observado, é fato que o existencialismo mostrou-se como uma onda, isto é, a filosofia integrou-se aos meios de expressão cultural e, portanto, à literatura.

Em Portugal, Vergílio Ferreira iniciou suas atividades literárias na década de 40 sob a influência da escola neorrealista; em seguida, no entanto, inovou esteticamente, adotando em suas obras uma temática existencial. Muito embora ele não tenha adotado o título existencialista,

[...] dizer-me existencialista não me agrada, por mil razões, entre elas a de que tal denominação pode englobar alguns aspectos que não me dizem respeito. Fundamentalmente, o que no existencialismo me interessa é o meu interesse pelo homem-problema e o que num domínio profundo se exprime pela interrogação. Confessarei assim que um Sartre, sendo dos autores que muito *admiro*, não é dos que mais me *impressionam* (FERREIRA, 1981, p. 172).

---

<sup>10</sup> Palavra alemã a qual é traduzida pela expressão *Espírito da Época*. De acordo com J. Ferrater Mora, em *Dicionário de Filosofia*, a circulação desse termo se deve principalmente ao filósofo Hegel, e foi adotada e elaborada por vários autores românticos. *Zeitgeist* refere-se ao “espírito da época e o modo de ser ou de agir (ou o conjunto de modos de ser ou de agir) que expressa o que há de mais essencial em um período histórico” (MORA, 2001, p. 885).

observa-se que as ideias sartrianas não custaram a transpor as fronteiras da França, e se tornaram, a despeito do neorrealismo literário vigente, influência direta para esse literato lusitano.

Já, no Brasil, a atuação dessa filosofia se deu; porém, ela não possuiu um representante em potencial que se dedicasse à disseminação desse ideário. Em 1960, Jean-Paul Sartre e a também filósofa Simone de Beauvoir realizaram um ciclo de palestras em universidades do Nordeste e do Sudeste brasileiros. Atendendo ao convite de intelectuais brasileiros – escritores, filósofos, acadêmicos e estudantes – e tendo o escritor baiano Jorge Amado como cicerone, Sartre visitou o país, a fim de promover debates acerca das relações do existencialismo com a literatura e com questões, na época, em voga, tais como a revolução cubana e o marxismo.

É nesse sentido que, além de uma onda, o existencialismo apresenta-se, no Brasil, como uma ideologia ou mesmo apenas como uma moda, uma vez que uma de suas características foi não se aderir incólume às produções culturais brasileiras das décadas de 50 e 60, atuando como coadjuvante no projeto desenvolvimentista brasileiro. Essa afirmação se dá visto que, muito embora os círculos intelectuais brasileiros estivessem cientes da projeção da filosofia existencialista sobre o pensamento ocidental, muito pouco se aprofundou nos complexos conceitos presentes em *O Ser e o Nada*. Por outro lado, essa filosofia atuou como síntese dos muitos movimentos que, no país, mostraram-se contra ou a favor das ideologias pregadas por Sartre.

Em sua visita ao Brasil, Sartre não compareceu à Universidade de São Paulo (USP), a mais importante instituição universitária do país; além disso, o único pronunciamento em que suas questões filosóficas foram foco de debate realizou-se na Universidade do Espírito Santo, na Faculdade de Filosofia e Letras, em Araraquara, instituição, no momento, sem grande relevância na formação do pensamento intelectual brasileiro<sup>11</sup>.

E, apesar do entusiasmo dos intelectuais brasileiros frente à presença do filósofo no Brasil, houve quem criticasse o pensador francês. Luís Antônio Contatori Romano, em *A Passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*, destaca que a imprensa local teceu críticas tanto positivas quanto negativas às ideias do filósofo.

---

<sup>11</sup> Contatori Romano relata o incômodo causado por Sartre ter aceito o convite do filósofo Fausto Castilho, jovem professor da recém fundada faculdade de Araraquara: “Entretanto, a reação generosa de Sartre parece ter despertado descontentamento entre os presentes: afinal, tão jovem professor merecer tamanha deferência de tão importante filósofo, que se dispõe a proferir conferência numa recém criada faculdade! Mais grave: Sartre não vai à USP, a mais importante instituição universitária do país, não faz caso do movimento realizado através da imprensa de São Paulo para que permanecesse na cidade e formasse uma geração universitária” (ROMANO, 2002, p. 200).

Na imprensa de Araraquara, Dorian Jorge Freira comenta a passagem de Sartre pela cidade, apresentando uma visão um tanto quanto ambivalente do filósofo. Inicia o artigo criticando a doutrina existencialista que não seria fácil de aceitar porque “é incompatível com a alegria, a esperança, a felicidade...”, enfim, “com o sorriso das crianças...”. Pois, para Sartre “não há Deus e”, portanto, “não há recompensa, não há nem mesmo sentido objetivo, claro, para a existência” (ROMANO, 2002, p. 203).

Anos antes da visita de Sartre, o filósofo Euríalo Canabrava, pouco tempo após a publicação de *O Ser e o Nada*, tornou-se aquele que críticos como Wilson Martins e Alceu Amoroso consideraram o primeiro a publicar textos sérios sobre o existencialismo no Brasil. Seus comentários sobre a filosofia estão presentes na obra *Seis Temas do Espírito Moderno*:

O que há de mais característico nesse método da filosofia existencial é a sua vitalidade, isto é, o fato de ela nos pôr em contato com o fundo humano dos problemas especulativos, e de nos obrigar a viver as questões abstratas da metafísica e da ontologia sob o ponto de vista da sua realidade concreta e imediata. Para os pensadores mais representativos dessa corrente, a única maneira de resolver os problemas é vivê-los, e fazer com que participem de nossa própria substância (CANABRAVA, 1941, p. 160).

Para Canabrava, o existencialismo representava, no Brasil, o início de uma era de ações, na qual os indivíduos exerceriam sua liberdade, refletindo sobre os problemas da nação a partir de um engajamento para com ela. O filósofo relacionou o pensamento sartriano aos novos ideários que surgiam no Brasil devido à necessidade de a filosofia colocar-se no âmbito da reflexão e, por conseguinte, da ação. Nesse sentido, a filosofia de Sartre, de fato, iria ao encontro dos novos desígnios progressistas, que em breve integrariam o ideário brasileiro.

Haroldo de Campos, em seu artigo “Evolução das Formas: Poesia Concreta”, utiliza-se das ideias de Sartre sobre poesia presentes em *O que é Literatura?*. A fim de ratificar o papel da poesia concreta nas conjunturas de um país em desenvolvimento, Campos faz uso do preceito sartriano de que “o poeta retirou-se com decisão da linguagem-instrumento; escolheu definitivamente a atitude poética, considerando as palavras como coisas e não como sinais” (SARTRE, 1948, p. 62). Nesse sentido, Campos afirma que

Dizemos que a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação-signo, mas à comunicação de formas. A presentificação do objeto verbal, direta, sem biombo de subjetivismos encantatórios ou de efeito. Não há cartão de visitas para o poema: há o poema (CAMPOS, 1975, p. 50)

Campos, assim, insere Sartre em um rol de pensadores modernos – Schklóvski, Mukarovsky, Fenollosa, Pound e Kandinsky – criadores, segundo ele, dos alicerces do movimento de vanguarda que se formava no Brasil na metade do século.

Tal como Haroldo de Campos, o escritor Carlos Heitor Cony afirmou-se como influenciado pelo filósofo francês. Seu primeiro romance *O Ventre*, com sua primeira edição em 1955, foi construído, de acordo com o escritor e parte da crítica, imerso em um “sentimento de náusea advindo da ‘incluência’ existencialista dos anos 50 que se espalhou entre nós” (HOHLFELDT, 2001, p. 91). O crítico Antônio Hohlfeldt se utiliza do neologismo “incluência” a fim de sugerir particularidades no intercâmbio de ideias: substituir *influir* por *incluir* aparentemente denota uma ação deliberada, logo, um papel mais ativo por parte dos que absorvem a um determinado ideário. Cony, em entrevista, revela ter sua primeira obra influenciada pela literatura sartriana:

É verdade, fomos muito influenciados pelo existencialismo. Quando eu deixei o seminário, o filósofo que prevalecia era Sartre. *O Ventre* é essencialmente influenciado por ele. Mas eu deixei de aceitar Sartre quando ele assumiu aquelas posições engajadas, quando ele se esquerdizou demais e começou a entrar numa luta muito concreta (CONY, 2001, p. 46).

A seguir, o escritor expõe sua opção por incluir Sartre enquanto sua primeira influência direta: “Agora, existem influências escolhidas e outras não. No meu caso, Sartre foi escolhido e Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida e Lima Barreto, três cariocas, não” (CONY, 2001, p. 46).

Cony, juntamente com o poeta Ferreira Gullar, mais tarde, irá de encontro à defesa de Sartre por uma literatura popularmente engajada no Brasil. Em sua série de conferências no Brasil, em 1960, o filósofo existencialista defendeu o comprometimento do romancista e, por conseguinte, pôs em debate a busca por uma nova estética literária, baseada na literatura popular. Segundo Romano, Sartre, embora não tenha de fato aprofundado seu posicionamento, argumenta que essa nova estética deveria suprir questões de estilo e enfatizar a linguagem popular brasileira. Romano esclarece essa questão do filósofo, afirmando que

No Brasil, Sartre apenas esboça o que seria a forma de uma literatura popular: deveria representar a totalidade de nossa realidade contraditória, nossas extremas diferenças regionais, numa dimensão histórica, buscando os determinantes em nosso passado, e, ao mesmo tempo, projetando a perspectiva de um futuro redentor (ROMANO, 2002, p. 266).

Tanto Gullar quanto Cony se pronunciaram censurando o filósofo por “tal proposta conduzir ao juízo de que seria preferível o mau romance com boa mensagem ao bom romance apenas

preocupado em falar do homem” (ROMANO, 2002, p. 288). Além disso, ambos os literatos discordam das ideias sartrianas por elas não levarem em conta os contrastes sociais da realidade brasileira: para eles, seria impossível produzir uma literatura exclusivamente popular, pois “se grande parte do país vive em condições de miséria, outra parte dialoga com a cultura contemporânea e está integrada à vida moderna” (ROMANO, 2002, p. 288).

Se, por um lado, a filosofia sartriana surgia como influente e incluída nos ideários brasileiros; por outro, ela mostrou-se controversa, para determinado público brasileiro, ao afirmar-se calcada no ateísmo. Alceu Amoroso Lima, em *O Existencialismo e Outros Mitos de Nosso Tempo*, não ignorava o fato de que a filosofia existencialista, de certa forma, condizia com os desígnios dos novos tempos no Brasil: estabilidade e desenvolvimento iminentes, dado o início do mandato de Juscelino Kubitschek e da construção de Brasília. Contudo, Amoroso Lima não vê com bons olhos o ateísmo sartriano e, sob a influência de filósofos como Kierkegaard e Gabriel Marcel, defende o que chamaria, a seguir, de “existencialismo cristão”.

Sartre viu muito bem que, uma vez supressa a existência de Deus, a existência do homem perde toda a sua consistência. Do homem, como de todas as coisas. Se não existe um Deus para as conceber, tirando-as do não-ser, tudo o mais passa a ser um simples acaso, uma simples sucessão de objetos indeterminados, jogados no tempo (LIMA, 1956, p. 20).

Contadori Romano explica como Amoroso Lima ligou o pensamento sartriano ao cristianismo:

Ambas as vertentes tomam como princípio geral a precedência da existência sobre a essência e, nesse sentido, Amoroso Lima entende que o Existencialismo estaria na linha da afirmação religiosa, pois, de acordo com seu ponto de vista, o mundo supõe a precedência de uma Existência primeira e absoluta – Deus –, da qual todas as existências e essências criadas derivam (ROMANO, 2002, p. 44).

De acordo com Romano, apesar de sua crítica, Amoroso Lima não nega a difusão do existencialismo no ideário brasileiro:

Amoroso Lima acredita que isso ocorreu não porque essa filosofia correspondesse a uma natureza própria do homem brasileiro, como parece acreditar Canabrava, mas por vir ao encontro das propostas estéticas do nosso “post-modernismo” – como ele chama a geração modernista pós 1945 (ROMANO, 2002, p. 38).

Não apenas através dos manifestos da poesia concreta é que, sob o viés das vanguardas formais e temáticas, essa filosofia colocar-se-ia de fato presente. Ela se deu como

um resultante dialético dos novos paradoxos que compunham o país: o indivíduo e o coletivo, o urbano e o rural, o progresso e a tradição. Nesse contexto, segundo Romano, foi em autores como Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa e Clarice Lispector que a filosofia existencialista se pôs como influência direta.

A ideia de personificação dos problemas especulativos e de um contato íntimo deles com o fluxo vital, que aproximam a literatura da filosofia, seria o ponto de contato entre o Existencialismo e escritores brasileiros como o poeta Carlos Drummond de Andrade e ficcionistas como Clarice Lispector e Guimarães Rosa (ROMANO, 2002, p. 38).

Romano acrescenta que os personagens presentes nas obras de Lispector e Rosa possuem aguçada capacidade de reflexão, a qual é motivada por situações aparentemente banais, integrantes do cotidiano. Partindo desse “banal”, os personagens chegam a questionamentos relativos a “temas maiores”, como a necessidade de conviver com os outros, a compreensão da própria mortalidade, da própria identidade e do estar no mundo.

Buscando elucidar a afirmação de Amoroso Lima de que a literatura pós-45 é reflexo de ideais existencialistas, Romano aborda o crítico Benedito Nunes, um dos principais estudiosos da literatura e da filosofia contemporâneas. Para tanto, é destacado o volume *Leitura de Clarice Lispector*, lançado em 1973, no qual Nunes dedica parte do estudo a analisar a obra lispectoriana com base na temática existencial. Conforme Romano, Nunes identifica referências na obra da escritora que vão ao encontro dos conceitos claramente explicitados em *O Ser e o Nada*:

Autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o eu e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, humanidade e animalidade, tais são os pontos de referência do horizonte de pensamento que se descortina na ficção de Clarice Lispector (NUNES apud ROMANO, 2002, p. 39).

A obra de Clarice Lispector, segundo Romano, é moldada a partir da problemática existencialista, pois implica a compreensão do ser, por parte de uma consciência reflexiva, como princípio de busca e ponto de partida para questionamentos ulteriores relativos à subjetividade e à objetividade do mundo.

Como na obra de Sartre, também em Clarice Lispector as personagens vivem a inquietação do espelho: quanto mais elas mergulham na consciência reflexiva, aprofundam-se em seu autoconhecimento, mais elas se afastam da autenticidade que buscam (ROMANO, 2002, p. 39).

De fato, percebe-se que, pelo menos durante a segunda metade do século XX, houve o advento de uma tendência literária intimista ligada à filosofia existencial. Essa ligação ocorreu sob a luz da busca de novos conceitos estéticos e em face da urbanização e, conseqüentemente, dos novos ideários que compunham a sociedade brasileira. Os preceitos do neorrealismo literário não mais sustentavam as exigências desse novo panorama, em que o escritor, em face dos paradoxos sociais e, logo, ideológicos, viu-se obrigado a percorrer caminho inverso: ao invés de partir para o coletivo e sistematizar as ações do homem com base no todo, procurou por investigar o subjetivo e problematizar as relações do homem consigo, o indivíduo concreto, atribuindo novos significados à existência e às ações.

Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, destaca a inovação estética presente nas obras de Clarice Lispector, bem como nas de Guimarães Rosa:

A experiência estética de Guimarães Rosa e, em parte, a de Clarice Lispector, entendem renovar por dentro o ato de escrever ficção. [...] estas [tendências] situam o processo literário antes na transposição da realidade social e psíquica do que na construção de uma outra realidade (BOSI, 1987, p. 444).

E não seria exagero afirmar que é na obra de Lispector que o existencialismo pode integrar as inovações estéticas da literatura contemporânea, principalmente, em se tratando da estrutura narrativa e da linguagem, uma vez que essa filosofia, como princípio, atribuiu à subjetividade território de problematização e de análise.

Benedito Nunes dedica grande parte de sua coletânea de ensaios *O Dorso do Tigre*, publicada originalmente em 1969, para a análise da obra da escritora. Nunes inova no sentido de que, em sua crítica, há um método filosófico de análise. No ensaio intitulado “A Náusea”, o crítico relaciona diretamente a obra homônima de Sartre, *A Náusea*, à produção literária de Lispector.

A despeito da afirmação de Clarice Lispector de que não há relação da náusea sartriana com a náusea presente em sua produção literária<sup>12</sup>, Benedito Nunes ligou ambos os escritores ao traduzir o estado de nauseado como “sinal de fascínio da consciência por aquilo que lhe é estranho e oposto” (NUNES, 1989, p. 118). Sob essa leitura, para Nunes, as reações nauseantes equivalem-se: “Em Sartre como em Clarice Lispector, a náusea, que neutraliza o poder dos símbolos, é o ponto de ruptura do sujeito com a praticidade diária” (NUNES, 1989, p. 121).

---

<sup>12</sup> “Minha náusea inclusive é diferente da náusea de Sartre, porque quando eu era pequena não suportava leite, e quase vomitava o que tinha que beber. Quer dizer, eu sei o que é a náusea no corpo todo, na alma toda. Não é sartriana.” (LISPECTOR apud MOSER, 2009, p. 205)

Benedito Nunes aponta alguns momentos, em contos lispectorianos, nos quais a reação nauseante se faz presente – conforme o crítico, tal como sofrida pelo personagem Antoine Roquentin:

Sofia sente o estômago se encher de uma água de náusea ao ver de perto a cara de seu professor (“Os desastres de Sofia”). Diante de uma casa antiga, descolorida e vazia, que lhes diz algo inexprimível, o rapaz e a moça de “A mensagem” sufocam de angústia, “verdes e nauseados”. Contemplando de sua mesa, da sala de um restaurante, um velho idoso, “em plena glória do jantar, mastigando de boca aberta”, a personagem de outro conto (“O jantar”) é tomada “pelo êxtase arfante da náusea” (NUNES, 1989, p. 118).

Na obra *Laços de Família*, de Clarice Lispector, com primeira publicação em 1960, a unidade presente no livro está ligada a um procedimento construtivo e temático dos contos, em que predomina um processo reflexivo por parte dos personagens – processo esse que reflete nos demais elementos constitutivos da narrativa. Segundo Affonso Romano Sant’Anna, em *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, a literatura de Lispector não é realista: os elementos históricos e geográficos são referidos acidentalmente; para ele, “o texto [de Clarice] é o instaurador de seus próprios referentes e não se interessa em refletir o mundo exterior de um trabalho mimético” (SANT’ANNA, 1984, p. 186).

Dessarte, a obra de Lispector é, por muitos, classificada como “intimista”, ou mesmo hermética; porque, por parte das personagens, predomina nela um procedimento de imersão identitária e de íntima ressignificação do mundo: “Quanto mais sabem de si menos vivem, e mais se exteriorizam. E tudo o que finalmente conhecem de si mesmas já é a imagem de um ser outro com que se defrontam” (NUNES apud ROMANO, 2002, p. 39).

Entretanto, muito embora Affonso Romano de Santana tenha destacado o desinteresse da obra da escritora em “refletir o mundo exterior de um trabalho mimético”, Clarice mostrou-se engajada enquanto literata, pois suas obras aderiram, coerentemente, à temática existencialista em seu cerne, ou melhor, aderiram a um método existencial narrativo:

O conflito interior das personagens de Clarice Lispector se desdobra em conflito com o mundo. A inconstância dos sentimentos, dos gestos, da relação com o outro contrastam, no universo de Clarice como no de Sartre, com a segura permanência das coisas (ROMANO, 2002, p. 39).

Sartre e Clarice, além disso, assim como muitos escritores contemporâneos seus, além de presenciarem a construção e a fundação de Brasília (de 1956 a 1960), expressaram direta ou indiretamente seu descontentamento para com um progresso não condizente com a realidade brasileira.

Em seu livro de memórias *Sob o signo da história*, a filósofa e companheira de Sartre, Simone de Beauvoir, relata suas impressões da viagem sua e do filósofo à capital Brasília, durante sua passagem no Brasil em 1960. Para ela, Brasília se tratava de uma “maqueta em tamanho natural”. Conforme Contatori Romano,

Se André Malraux chamou Brasília de Capital da Esperança, quando a visitou em 1959 [...], a Simone de Beauvoir não agradou a obra arquitetônica de Niemeyer. A cidade foi descrita, pela escritora, como uma “maqueta em tamanho natural” de arquitetura discriminatória, criação de arquitetos socialistas para um país que, de modo selvagem, ingressava na realidade capitalista (ROMANO, 2002, p. 232).

Em sua crônica intitulada “Brasília”, publicada em *Legião Estrangeira*, em 1964, na seção final do livro, denominada “Fundo de Gaveta” – mais tarde reeditada sob o título de *Para não esquecer* –, Clarice escreve:

Todo um lado de frieza humana que eu tenho, encontro em mim aqui em Brasília, e floresce gélido, potente, força gelada da Natureza. Aqui é o lugar onde os meus crimes (não os piores, mas os que não entenderei em mim), onde os meus crimes não seriam de amor (LISPECTOR, 1985, p. 82).

Há pontos de vista compatíveis, não apenas entre os filósofos e a escritora, mas também entre um grupo de intelectuais que questionavam a onda progressista brasileira. Brasília, de alguma forma, representava tanto o progresso quanto uma artificialidade incompatível com a realidade do país e, como Clarice sugere, incompatível com a realidade humana:

– Se tirassem meu retrato em pé em Brasília, quando revelassem a fotografia só sairia a paisagem. – Cadê as girafas de Brasília? – Certa crispação minha, certos silêncios, fazem meu filho dizer: puxa vida, os adultos são de morte. – É urgente. Se não for povoada, ou melhor, superpovoada, será tarde demais: não haverá lugar para pessoas. Elas se sentirão tacitamente expulsas. – A alma aqui não faz sombra no chão. – Nos primeiros dias fiquei sem fome. Tudo me parecia que ia ser comida de avião (LISPECTOR, 1982, p. 82-83).

Mas Benedito Nunes estabelece relações mais profundas entre temáticas da obra da escritora e conceitos do filósofo. Em “Amor”, conto de Lispector presente em *Laços de Família*, mas que teve sua primeira publicação em *Alguns Contos*, em 1952, a náusea existencial é presente e, inclusive, apontada na análise de Benedito Nunes:

Em “Amor”, a náusea é a crise que suspende a vida cotidiana da personagem. A lembrança dos filhos, a presença do marido, ainda têm força para reter Ana à beira do perigo de viver, que diante dela se abre como um abismo sem fundo (NUNES, 1976, p.101).

É no sentido de íntima evasão identitária que o conto baseia-se: a personagem, ao avistar um cego mascando chicles, teve sua realidade reestruturada, isto é, ela entrou em contato com o absurdo existencial que toma conta da realidade e a libertou de seu mundo humanamente domesticado.

Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada. Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. Ah! Era mais ser um santo que uma pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração as águas mais profundas? Mas era uma piedade de leão (LISPECTOR, 1998a, p. 27).

A seguir, no Jardim Botânico, já ciente da desordem primordial do mundo, Ana visualizou um espaço transmutado:

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida ou abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas (LISPECTOR, 1998a, p. 25).

Por conseguinte, as aparições, atribuídas pelo senso objetivo como belas e aprazíveis, recompuseram-se no espaço como integrantes de um mundo íntimo hostil e indiferente à medida que, para a personagem, seu ser era todo acometido pela hostilidade e pela indiferença do mundo.

Nunes, assim, disserta sobre o papel da Natureza na obra de Clarice e para o existencialismo:

A Natureza não é grave nem luxuriante. A glória que a coroa, halo mágico circundando cada coisa, e que concilia luz e sombra, claridade e treva, é o puro fato de ser, a existência mesma. Isso nos faz pensar nas afinidades existentes entre o modo de ser das coisas no mundo de Clarice Lispector e a natureza maciça, compacta, do Em-si sartriano, idêntico em si mesmo, como o Ser esférico de Parmênides (NUNES, 1976, p. 124).

Com isso, tal como o existencialista, as relações ser e mundo se dão a partir do instante concreto, da realização de ser no mundo – segundo Heidegger, pelo *Dasein*. A personagem aprofunda-se a ponto de perder-se enquanto identidade, a partir da desagregação para com o ôntico, isto é, para com a realidade imediata e humana. Assim, ela efetua a busca de um sentido existencial ontológico, interligado ao ser natural do mundo.

Este trabalho se fará partindo do princípio de que, no Brasil, o existencialismo atuou indiretamente como onda, bem como uma ideologia ou uma moda. Contudo, essa filosofia apresentou-se como síntese entre grupos distintos que participaram do projeto progressista brasileiro das décadas de 50 e 60. Nesse sentido, o existencialismo aderiu-se menos a um engajamento que a um método de abordagem temática, o qual se reflete na estrutura narrativa. Se, de um lado, ele *incluiu-se* ao ideário brasileiro como força ideológica, de outro, enquanto método e preceito, ele *incrustou-se* no *modus operandi* do narrar. Nesse sentido, Lispector não se engajou à proposta de Sartre; contudo, enquanto agente cultural, sua obras, uma vez que imersas nessa ideologia, refletiram na forma e na temática narrativa os aspectos da onda existencialista que tomava o Ocidente.

Com isso, as obras de Lispector são representativas do existencialismo e do projeto desenvolvimentista brasileiro à medida que representam indivíduos dissociados desse conceito de progresso. Tanto o despojo identitário quanto o resgate ontológico revelado pela trama da personagem de “Amor”, Ana, além de ratificarem a filosofia existencialista enquanto influência temático-formal, representam indivíduos em desacordo com as demandas de um desenvolvimento anacrônico e excludente. Nessa perspectiva, esses elementos integram a dialética formadora do ideário brasileiro pós-Segunda Guerra Mundial e do período anterior ao Golpe Militar de 64.

### 3 ALGUNS CONCEITOS EXISTENCIALISTAS

É importantíssimo novamente salientar que o existencialismo não se deteve à obra sartriana. Muito embora Jean-Paul Sartre tenha se colocado como seu disseminador e lhe deu status de ideologia, conceitos da filosofia da existência integram o meio filosófico-acadêmico desde meados do século XIX.

Basicamente, em Kierkegaard, essa filosofia encontrou seu primeiro esboço: além de refutar o sistema hegeliano ao atribuir seu foco de análise no indivíduo concreto, o filósofo estabeleceu conceitos que estariam presentes no arcabouço teórico de Sartre. No entanto, de fato, enquanto processo dialético que culminara no existencialismo sartriano, o impasse entre Hegel e Kierkegaard mostrou-se como formador.

Vergílio Ferreira, em um primeiro momento, realiza uma aproximação entre Hegel e os existencialistas:

Hegel não só inspira a estrutura formal da dialética materialista e histórica, como está presente em larga medida no Existencialismo, nomeadamente em Jean-Paul Sartre que à *Fenomenologia do Espírito* vai buscar não apenas alguma terminologia (como o *pour-soi* que é a consciência, e o *en-soi* que é a coisa) mas também muitas e muitas das suas concepções como por exemplo o que ele chama a consciência “não tética” ou seja, não explícita, de nós quando temos consciência de algo (FERREIRA, 1976, p. 29).

Contudo, ressalta os pontos em que o existencialismo vai de encontro não apenas ao idealismo de Hegel, mas também ao materialismo filosófico. De acordo com Vergílio, ao se tratar do *Espírito*, Hegel não se refere a um elemento isolado, mas sim “à consciência universalizada de todos os indivíduos, ou seja ainda à unidade das consciências, ou seja finalmente, como ele diz, a ‘um Eu que é um Nós e um Nós que é um Eu’” (FERREIRA, 1976, p. 33-34). É nesta ótica que Hegel e os existencialistas, de fato, divergem<sup>13</sup>: o literato lusitano destaca a observação de Kierkegaard de que “um ‘eu’ não cabe num sistema”, e prossegue:

---

<sup>13</sup> Buscando aliar o existencialismo ao marxismo, na sua obra *Questão de Método*, Sartre valida tanto Hegel quanto Kierkegaard como formadores do pensamento moderno ocidental: “Seria muito fácil rejeitar esta obra [a de Kierkegaard] sob a acusação de subjetivismo: o que antes é preciso notar, colocamo-nos no quadro da época, é que Kierkegaard tem razão contra Hegel tanto quanto Hegel tem razão contra Kierkegaard. Hegel tem razão: em lugar de obstinar-se como o ideólogo dinamarquês em paradoxos cristalizados e pobres que reenviam finalmente a uma subjetividade vazia, é o concreto verdadeiro que o filósofo de Iena visa por seus conceitos e a mediação apresenta-se sempre como um enriquecimento. Kierkegaard tem razão: a dor, a necessidade, a paixão, o sofrimento dos homens são realidades brutas que não podem ser superadas nem modificadas pelo saber; é certo que seu subjetivismo religioso pode passar com razão pelo cúmulo do idealismo, mas em relação a Hegel êle marca um processo em direção ao realismo já que insiste, antes de tudo, na irredutibilidade de um certo real ao pensamento e no seu primado” (SARTRE, 1966, p. 15-16).

Sem dúvida, eu posso comunicar a outrem que  $2 + 2$  são 4. Mas o nosso mundo interior não se reduz a uma Aritmética. Há pois em nós dois mundos: um, que é os das verdades genéricas, das verdades abstratas, das puras idéias – e este, realmente, pode comunicar-se e fixar-se em sistema; outro, que é o das verdades vividas, da intimidade de nós, do inefável – e esse é estritamente pessoal (FERREIRA, 1976, p. 34).

Sartre, em *O Existencialismo é um Humanismo*, distingue as filosofias da existência do materialismo filosófico contemporâneo:

Todo materialismo tem como efeito tratar todos os homens, inclusive a si mesmo, como objetos, isto é, como um conjunto de reações determinadas que em nada se distinguem do conjunto de qualidades e fenômenos que constituem uma mesa, uma cadeira ou uma pedra. Nós queremos, precisamente, constituir o reino humano como um conjunto de valores distintos do reino material (SARTRE, 2012, p. 34).

Uma análise do *reino humano* estabelecido por Sartre, no existencialismo, projeta-se a partir do indivíduo e da sua subjetividade:

Há dois sentidos no termo subjetivismo e nossos adversários se aproveitam desse duplo sentido. Por um lado, subjetivismo expressa a escolha do sujeito individual por ele mesmo e, por outro, significa a impossibilidade humana de ultrapassar essa subjetividade. É o segundo sentido que é o sentido profundo do existencialismo. (SARTRE, 2012, p. 20).

É nesse contexto que os conceitos de angústia e liberdade são primeiramente utilizados por Kierkegaard e integram as bases da ideologia existencialista sartriana. Apesar de o filósofo dinamarquês ser representante maior do existencialismo cristão, bem como termos e situações bíblicas povoarem seus tratados filosóficos<sup>14</sup>, Sartre não abriu mão, em sua filosofia ateia, de dar a Kierkegaard o título de primeiro ideólogo existencialista.

Na obra *O Conceito de Angústia*, Kierkegaard utiliza-se do *Gênesis* bíblico a fim de estabelecer relações entre o pecado, a angústia e a liberdade. Conforme o autor, a realização do pecado original, por Adão, sentenciou ao homem um eterno sentimento de culpa e de consequente liberdade. Assim, o homem se faz como indivíduo angustiado frente a sua liberdade:

---

<sup>14</sup> O filósofo Álvaro L. M. Valls, no posfácio da obra *O Conceito de Angústia*, busca dar às citações bíblicas em Kierkegaard sentido como metáforas de um *a priori* humano: “Kierkegaard diz, desde o início, que ‘o primeiro’ é o que dá qualidade. O primeiro amor é o amor, o primeiro pecado é o pecado, o primeiro homem é o homem. Assim, falar o tempo todo de Adão é apenas adotar um termo conhecido para refletir sobre o homem, em seus fundamentos” (VALLS apud KIERKEGAARD, 2011, p. 179).

Angústia pode-se comparar com vertigem. Aquele, cujos olhos se debruçam a mirar uma profundidade escancarada, sente tontura. Mas qual é a razão? Está tanto no olho quanto no abismo. Não tivesse ele encarado a fundura!... Deste modo, a angústia é a vertigem da liberdade, que surge quando o espírito quer estabelecer a síntese, e a liberdade olha para baixo, para sua própria possibilidade, e então agarra a finitude para nela firmar-se (KIERKEGAARD, 2011, p. 67).

Em Kierkegaard, o ser humano revela-se enquanto síntese entre o finito e o infinito, o possível e o impossível, portanto, desesperado; e livre, contudo, ciente do pecado original que hereditariamente carrega: portanto, angustiado. Entrementes, a angústia apresenta-se como residual dessas dialéticas; logo, como marcas constitutivas do ser, contanto que reveladas a partir de uma compreensão de um estado de liberdade, segundo o filósofo, um estado de perda da inocência.

Em Jean-Paul Sartre, esses conceitos são revistos. Nesse ínterim, além da primordial relação com a fenomenologia de Husserl, o filósofo francês revisita o *cogito* cartesiano e, conforme Gerd Bornheim, interliga-o ao pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger. Nesse processo, Bornheim efetua uma análise da obra *A Náusea*, tratando-a, particularmente, não como uma obra literária, mas como um tratado filosófico: um prefácio de *O Ser e o Nada*, publicado cinco anos antes.

Segundo Gerd A. Bornheim, em *Sartre*, o filósofo francês inspira-se no também francês René Descartes (1596-1650) ao afirmar, em *O Existencialismo é um Humanismo*, que

Não é possível existir outra verdade, como ponto de partida, do que essa: penso, logo existo, é a verdade absoluta da consciência que apreende a si mesma. Toda teoria que assume o homem fora desse momento em que ele apreende a si mesmo é, antes de qualquer coisa, uma teoria que suprime a verdade, pois fora desse *cogito* cartesiano todos os objetos são apenas prováveis, e uma doutrina de probabilidades, que não é elevada a uma verdade afunda no nada; para definir o provável é preciso possuir o verdadeiro (SARTRE, 2012, p. 33-34).

Bornheim destaca que a influência de Descartes na filosofia sartriana dá-se a partir de que “a ideia de que o pensamento filosófico deva proceder de um primeiro princípio metafísico, subjetivamente determinado, é aceita como uma evidência inelutável” (BORNHEIM, 1984, p. 14). Assim, toma-se por aspecto basilar do existencialismo sartriano a subjetividade, ou melhor, o *cogito* cartesiano<sup>15</sup>. Por outro lado, se Descartes atribui ao *cogito*

<sup>15</sup> O *cogito*, integrante da máxima cartesiana *cogito ergo sum* – penso, logo existo –, para a filosofia moderna mostrou-se como princípio do método cartesiano, fonte de todo o racionalismo filosófico o qual reformulou à filosofia clássica. Descartes, na obra *Discurso do Método*, antes de aceitar a existência do mundo, propõe a revisão do método de análise, estabelecendo como única verdade o *penso (cogito)* enquanto início de qualquer análise: “quando quis assim pensar que tudo era falso, era preciso necessariamente que eu, que o pensava, fosse alguma coisa. E, observando que esta verdade, *penso, logo existo*, era tão firme e tão segura que as mais extravagantes suposições dos cétricos eram incapazes de a abalar, julguei que podia admiti-lo sem escrúpulo

o princípio de análise do mundo, Sartre, a partir desse preceito, estabelece uma dualidade: “a afirmação da subjetividade acarreta o repúdio de uma possível pretensão metafísica do materialismo e, ao mesmo tempo, instaura a dicotomia de dois reinos originais; o reino humano e o reino da matéria são irreduzíveis, absolutamente distintos” (BORNHEIM, 1984, p. 15). Ou melhor, para Sartre, uma análise existencial dá-se a menos que se dê como análise desse reino estritamente humano.

Assim, conforme Bornheim, “O que Descartes realiza num ensaio como o *Discurso do Método*, Sartre o faz através de um romance, *A Náusea*” (BORNHEIM, 1984, p. 16).

Digamos que Roquentin encarna o método. Pois através de suas andanças revela-se-lhe, progressivamente, a clareza de uma verdade última. Para Sartre, não se trata de alcançar apenas um primeiro princípio intelectual, mas um primeiro princípio existencial que, além de permitir o acesso à verdade do reino humano, deverá ser aceito também como instaurador de todo um programa de vida (BORNHEIM, 1984, p. 16).

O crítico salienta que, no romance, a personagem principal Antoine Roquentin sofre um processo de gradual desvelamento do sentido da existência humana “posta em jogo em sua facticidade, em sua verdade mais fundamental, e, nessa trama, o fio que o conduz reside na experiência privilegiada da náusea” (BORNHEIM, 1984, p. 16).

Entretanto, as relações entre Descartes e Sartre dão-se até esse ponto, visto que, segundo Bornheim, o estado de náusea seja improvável ao *cogito* cartesiano: “Numa filosofia como a de Descartes, parece óbvio que a náusea não possa ter sentido: o *cogito* é qualquer coisa de fechado em si, pensamento puro que vive de sua suficiência, *ergo sum res cogitans*” (BORNHEIM, 1984, p. 18). Conforme o crítico, a incongruência entre ambos os filósofos ocorre à medida que, em Sartre, as questões detêm-se no pensamento e na análise do indivíduo concreto e isolado. Nesse sentido, Bornheim afirma que “nesse ponto o seu principal inspirador é Heidegger, ao definir o homem como um ser-no-mundo” (BORNHEIM, 1984, p. 18).

Sobre a obra de Sartre *O Ser e o Nada*, Martin Heidegger (1889-1976), filósofo alemão autor de *Ser e Tempo*, declarou: “Pela primeira vez deparo com um pensador independente que demonstra a fundo uma compreensão imediata de minha filosofia, de uma forma como nunca havia testemunhado antes” (HEIDEGGER apud SARTRE, 2008, contracapa). No entanto, Heidegger, ao contrário de Sartre, não se definiu como

---

como o primeiro princípio da filosofia que eu buscava” (DESCARTES, 2008, p. 70). A seguir, o filósofo acrescenta: “compreendi assim que eu era uma substância cuja essência ou natureza consistem apenas em pensar” (DESCARTES, 2008, p. 70).

existencialista e, a fim de repudiar qualquer tentativa de tal classificação, escreveu uma pequena obra chamada *Carta sobre o Humanismo*, em que busca definir sua obra *Ser e Tempo* como uma analítica existencial.

João da Penha explica as diferenças entre o existencialismo sartriano e a analítica existencial de Heidegger:

O existencialismo [...] é uma filosofia que trata diretamente da existência humana. Sua reflexão está concentrada na análise do homem particular, individual, concreto. A analítica existencial, por sua vez, nenhum interesse demonstra pela existência pessoal e os problemas dela oriundos. Em *Ser e Tempo*, seguindo a recomendação husserliana, o propósito de Heidegger é discutir o Ser, é estabelecer uma ontologia geral, descrevendo os fenômenos que o caracterizam tais como se apresentam à consciência. Trata-se, enfim, de elaborar uma teoria do Ser (PENHA, 1983, p. 34).

Todavia, as filosofias de ambos não são completamente distintas: enquanto Heidegger deteve-se ao estudo do Ser, Sartre utiliza-se de uma análise do homem particular, individual e concreto a fim de chegar a uma apreensão do Ser. Muito embora caminhos distintos, ambos os filósofos realizam um método ontológico de análise, de apreensão do Ser imediato.

Esse foi o procedimento de análise reformulado pelo filósofo alemão. Na filosofia pré-heideggeriana, haviam cessado os questionamentos sobre o Ser; a tradição filosófica acreditou que o Ser era algo por si só evidente e que, por isso, não necessitava ser definido. Mas Heidegger reiterou as questões ontológicas ligadas ao Ser, aprofundando-as.

De acordo com Benedito Nunes, no ensaio “Os Círculos de Heidegger”, da coletânea *O Dorso do Tigre*, Heidegger propõe um novo começo, reatualizando uma ontologia de resgate do Ser. Conforme Nunes, o filósofo efetua a destruição de conceitos que foram mascarados por uma tradição histórica. Enquanto isso, ele sintetiza o conceito de Ser presente na filosofia clássica:

Platão deteve-se no pressuposto das *idéias*, que se oferecem como o verdadeiro Ser, intemporal e imóvel aos olhos do espírito. Sacrificou o tempo, colocando-o à retaguarda do Ser, e neutralizando a um e a outro na imagem movente da eternidade, que procede do mundo estante das *Idéias*, para acompanhar a descida da alma à multiplicidade da matéria, sujeita à forma e ao movimento. Aristóteles pressupõe um princípio de estabilidade e de mudança, a *substância*, unidade orgânica da matéria e da forma, por sua vez dependente de uma primeira forma como ato puro, também substância, da qual se origina o movimento, de que o tempo é a medida. O problema do Ser cingia-se, para ele, ao problema da substância (NUNES, 1976, p. 81).

Após expor as abordagens do Ser realizadas pela tradição filosófica, Nunes declara que Heidegger reatualiza sentidos encobertos pela história filosófica: a obscuridade em

relação às indagações sobre o Ser partia de pressupostos históricos que, segundo o filósofo alemão, deveriam ser desmascarados e destruídos. Nessa perspectiva, Nunes afirma:

É a reatualização da ontologia fundamental, mascarada nos pressupostos históricos, e que historicamente se tornaram conceitos efetivos, que a destruição propugnada por Heidegger tem por fim conseguir. Assim, como esclarece o filósofo, a destruição da ontologia nega a validade imediata do pensamento transportado pela História. Nega, portanto, a tradição, demolindo-a enquanto veículo interpretativo, que veio do passado ao presente. Mas “não quer sepultar o passado no Nada; ela tem um alvo positivo; sua função negativa é indireta e tácita”. Ela visa a destroçar a vigência doutrinária, teórica, de todas as interpretações que bloquearam a possibilidade atual de se propor, com toda a amplitude necessária, a indagação sobre o Ser (NUNES, 1976, p. 81-82).

É dessa reiteração das indagações sobre o Ser<sup>16</sup> que Sartre faz uso. Bornheim destaca que o filósofo alemão influenciou o francês na medida em que ambos possuem enquanto princípio uma reconfiguração de um procedimento ontológico. Conforme o crítico, nesse sentido, Sartre afasta-se de Descartes e se aproxima de Heidegger ao tomar como ponto de partida o ser-no-mundo: “O concreto é o homem no mundo com esta união específica do homem ao mundo que Heidegger, por exemplo, chama de ser-no-mundo” (SARTRE apud BORNHEIM, 1984, p. 18-19).

Em sua analítica existencial, o filósofo, ao se referir ao ser-no-mundo, procura estabelecer um critério para a abordagem do Ser. Segundo ele, o termo *Sein* é o ser em geral, já o *Dasein* é ser-aí, o próprio ser-no-mundo: o ser humano em estado de indagação frente ao Ser. George Steiner, em *As idéias de Heidegger*, destaca que

Dasein é “ser-aí” (da-sein) e “aí” é o mundo: o mundo concreto, literal, real e cotidiano. Ser humano é estar imerso, implantado, enraizado na terra, na trivialidade cotidiana do mundo (“húmus” contém em si húmus, o latim para terra). Uma filosofia que abstrai, que procura elevar-se acima da cotidianidade do cotidiano, é vazia. [...] O mundo é – um fato que é, evidentemente, o espanto primordial e a origem de toda a indagação ontológica. É aqui e agora, e em toda a parte a nossa volta. Estamos nele. Totalmente (STEINER, 1982, p. 73).

Nessa perspectiva, as indagações sobre o Ser apresentam-se sempre em dois planos: o ôntico, em que o *Dasein* situa-se temporal e geograficamente; e o ontológico, em que o *Sein* apresenta-se ao *Dasein* enquanto foco de análise. De acordo com João da Penha,

---

<sup>16</sup> Segundo João da Penha, “Heidegger não concebe o Ser como um ser particular, tampouco como o conjunto de todos os seres particulares com os quais lidamos em nossa experiência cotidiana. Limita-se a afirmar que o Ser é aquilo que faz com que o mundo seja – e que assim apareça ao homem. Busca, dessa forma, investigar o fundamento de tudo que existe” (PENHA, 1983, p. 36).

É a partir dessas considerações que Heidegger estabelece a diferença entre “estar-no-mundo” e “estar-no-mundo-do-homem”, expressa em linguagem filosófica, pela distinção [...] entre o ôntico e o ontológico. Seu propósito é mostrar que o homem embora diretamente presente no mundo, sem possibilidade nenhuma de isolar-se em alguma outra região, está, apesar disto, acima das coisas materiais que o cercam – e com elas não se confunde. O homem está no mundo, sim, mas distintamente dos objetos. O homem existe, é uma presença no mundo: ele é o *Dasein* (PENHA, 1983, p. 42-43).

Em Jean-Paul Sartre, as relações ônticas e ontológicas norteiam as análises e conceitos, muito embora ele busque reformular a terminologia e o foco da pesquisa de Heidegger. Pode-se afirmar que o filósofo alemão deteve-se em sua análise do *Sein* e do *Dasein* em vista de um conceito de autenticidade, e Sartre, por sua vez, buscou estabelecer sua ontologia culminando nos conceitos de liberdade e responsabilidade. Contudo, em se tratando de princípios, se Heidegger foi discípulo de Husserl e de sua fenomenologia, para o filósofo francês, a filosofia husserliana mostrou-se como esteio de suas análises em *O Ser e o Nada*, uma vez que nela está o conceito de fenômeno e de intencionalidade.

### 3.1 O FENÔMENO E A CONSCIÊNCIA

Com a publicação da obra *O Ser e o Nada: Ensaio de uma Ontologia Fenomenológica*, em 1943, os principais princípios da filosofia de Sartre foram delimitados. Essa obra é um marco para o pensamento existencialista sartriano, e não seria exagero algum afirmar que todas as publicações do filósofo se relacionam direta e indiretamente a ela. Seja no teatro e nos romances, seja em seus textos políticos, é possível encontrar, subliminarmente, personagens, conjecturas e conceitos tal como estão presentes nesse tratado filosófico.

A fim de se dar início a uma síntese de conceitos existencialistas, enquanto um conteúdo sistematizado, é necessário que se busque o cerne de seu método de análise: o fenômeno.

Jean-Paul Sartre, em um primeiro momento, baseou todos os seus estudos na fenomenologia husserliana. Foi a partir dessa teoria que escreveu a obra *Esboço para uma teoria das emoções*, publicada em 1939. Em sua primeira obra filosófica, Sartre buscou refutar o método de análise das emoções adotado pela psicologia, calcado na observação de fatos e de situações. O filósofo francês propôs um novo padrão de pesquisa das emoções, baseado nos princípios da fenomenologia.

Introduzindo a obra *O Ser e o Nada*, Sartre, apoiando-se nas teorias desses filósofos, procura primeiramente romper com a ideia clássica de que os fenômenos – tudo o que pode

ser percebido pelos sentidos ou pela consciência humana – obedecem a um dualismo: o exterior e o interior, portanto, que as próprias aparições escondem uma essência. Seguindo a linha de pesquisa presente em sua primeira obra, ele defende que o fenômeno se estabelece a partir do pressuposto de que esse dualismo não existe e de que, conseqüentemente, as próprias aparições presenciadas pelo ser se equivalem no âmbito interior e exterior, isto é, elas não estabelecem duas formas de existência, mas sim apenas uma forma de aparição. De acordo com Sartre, o fenômeno não esconde um significado, ele, em sua totalidade, é um significado. Com isso, o filósofo o classifica como o produto de um aparecimento cuja significação depende unicamente da intencionalidade presente na consciência: “Por isso, enfim, podemos rechaçar igualmente o dualismo da aparência e da essência. A aparência não oculta a essência, mas a revela: ela é a essência. A essência de um existente não é uma virtude enraizada dentro dele” (SARTRE, 2008, p. 12).

Conforme Sartre, o fenômeno se estabelece a partir de sua manifestação; ele, em si, é essência. No entanto, Gerd A. Bornheim, na obra *Sartre: Metafísica e Existencialismo*, no capítulo “O Ser do Fenômeno”, afirma que, embora Sartre tenha suprimido de sua filosofia o dualismo clássico no qual as aparições apresentam um significado interno e externo, ele responsabilizou-se pela criação de outra dicotomia: “a supressão daqueles dualismos não alcança desvencilhar-se de uma dicotomia radical, pois se o fenômeno é o que aparece, há aquilo que aparece e há aquele a quem o fenômeno aparece” (BORNHEIM, 1971, p. 27).

E é baseado nesse novo dualismo que a teoria sartriana estabelece sua ideia de *intencionalidade*. Segundo ele, o fenômeno, em sua aparição, possui significado imanente, mas inacessível; sua significação humana se encontra no *para-quem* do fenômeno. Esse *para-quem*, conforme Sartre, é sempre uma consciência intencional ou, como diz Luiz Damon S. Moutinho, “é uma intenção dirigida ao mundo” (MOUTINHO, 2003, p. 32).

As percepções não dão conta da totalidade de um fenômeno; nem o fenômeno, como essência revelada frente à *consciência*, projeta-se como significado. Bornheim destaca que o fenômeno é ação, por isso ele “é ‘absolutamente indicativo de si mesmo’, é um absoluto. Desse modo, cai por terra também a distinção entre potência e ato. ‘Tudo está em ato. Atrás do ato não há potência’” (BORNHEIM, 1971, p.28).

O fenômeno é ação, mas é ação em si. De acordo com o filósofo francês, é uma consciência intencional que parte em direção das aparições, e é ela que atribui ao fenômeno significados e sensações.

Portanto, a objetividade do fenômeno, para Jean-Paul Sartre, possui um âmago subjetivo, pois, antes de se ter conhecimento de uma realidade, é necessário que se esteja

consciente dessa consciência. Por isso, o filósofo estabelece, como princípio de sua ontologia, a apreensão da realidade alicerçada por uma percepção autônoma e consciente dos fenômenos que a compõem. Conforme Danto,

uma condição necessária e suficiente para a consciência ser conhecimento nesse sentido é a de que “esteja consciente de si própria como sendo esse conhecimento”. Em resumo, conhecer x é saber que se conhece x: perceber é perceber que se percebe (DANTO, 1975, p. 46).

É essa *consciência-consciente-de-si* que Sartre caracteriza como atributo estritamente humano. Visto que a consciência intencional se projeta e se expande no mundo que a cerca, estar para um determinado fenômeno também é, *a priori* e subliminarmente, estar consciente de si.

Na obra *A Imaginação*, Sartre se contrapõe a conceitos até o momento abordados pela psicologia, declarando que a consciência não é como uma “caixa” em que situações e emoções são armazenadas: ela é ação para fora, ação que “se joga” em direção ao objeto.

A consciência não é inerte, não possui parte, nem é espacial. Segundo o filósofo, “toda a consciência é posicional na medida em que se transcende para alcançar um objeto [...]” (SARTRE, 2008, p. 22). Ela é fluxo para fora, um fluxo intencional para o mundo. Com isso, o que se tem é um elemento ativo que não pode ser classificado como coisa, mas sim como ação intencional para fora de si e, por isso, ter consciência sempre é ter consciência de algo.

Partindo da afirmação de que “a consciência não tem conteúdo” (SARTRE, 2008, p. 22), Sartre a define como ação sobre o mundo, um fluxo direcionado aos fenômenos.

Uma mesa não está na consciência, sequer a título de representação. Uma mesa está no espaço, junto à janela etc. A existência da mesa, de fato, é um centro de opacidade para a consciência; seria necessário um processo infinito para inventariar o conteúdo total de uma coisa (SARTRE, 2008, p. 22).

Com isso, de acordo com o filósofo, toda consciência representa uma intenção voltada para o mundo: intenção que parte de um posicionamento e visa às aparições, isto é, aos fenômenos: “todas as minhas atividades judicativas e práticas, toda a minha afetividade do momento, transcendem-se, visam a mesa e nela se absorvem” (SARTRE, 2008, p. 22). A partir disso, é definida a consciência intencional, na qual os objetos são apenas suportes, a saber, a consciência é fluxo para fora, direcionado ao fenômeno, movido pela intencionalidade. Portanto, a consciência está longe de ser uma “caixa”, tampouco a imagem uma coisa, visto que a consciência, sendo fluxo, será sempre consciência de um fenômeno, e

esse, por sua vez, tratar-se-á de uma aparição; conforme a definição de Bornheim, um absoluto indicativo de si mesmo. A consciência não contém o objeto, nem o fotografa, pois, nela, seria impossível inventariar todas as características das coisas existentes no mundo.

Todavia, sendo a consciência ação para fora, de onde ela parte? Quais são os sustentáculos da consciência?

Para solucionar essas questões, Sartre define a consciência como translúcida: ela não possui conteúdos e é consciente de si mesma. Ela visa ao objeto e é consciente disso. Moutinho esclarece o conceito sartriano expondo o seguinte exemplo:

Se eu conto os cigarros que estão na minha carteira, é correto dizer que eu não me conheço contando (para tal precisaria refletir). Minha consciência está inteiramente voltada para os cigarros. Entretanto, sou consciente de contar (e não apenas consciente dos cigarros) (MOUTINHO, 1995, p. 48).

Dessa forma, Sartre mostra que a única maneira de existir para uma consciência é ter consciência de si mesma: “existe um *cogito* pré-reflexivo que é condição do *cogito* cartesiano” (SARTRE, 2008, p. 24). Dessarte, ele problematiza e aprofunda a máxima cartesiana. E fazendo uso do exemplo da “mesa-percebida”, explica que

se minha consciência não fosse consciência de ser consciência de mesa, seria consciência desta mesa sem ser consciente de sê-lo, ou, se preferirmos, uma consciência ignorante de si, uma consciência inconsciente – o que é absurdo (SARTRE, 2008, p. 23).

Por outro lado, o filósofo salienta que é impossível entender essa autoconsciência como outra consciência simultaneamente presente. Toda consciência existe como consciência de existir. Faz parte de sua natureza ser translúcida, sendo essa sua única forma de existência. Logo, não há duas consciências, mas diferentes posicionamentos: o tético e o não-tético. Sartre define o posicionamento tético da consciência como aquele movido pela intencionalidade, visando às aparições; e o não-tético como o que visa à própria consciência, tornando-a consciente de si. Entenda-se que esses são atributos da consciência, elementos contidos em sua natureza, pois, para que a consciência se faça intencional, é imprescindível que seja consciência de si.

A consciência é ação voltada para o mundo. É um fluxo de várias consciências motivadas pela intencionalidade. Uma consciência motiva a outra e, com isso, observa-se que ser consciente é “ser consciente de”. Por conta disso, ela é relacional, intimamente ligada ao fenômeno – utilizando o termo sartriano, ao *percipi* (percebido).

Além de ser relacional e consciente de si, a consciência é espontânea e sua temporalidade não se dá através de um conjunto de instantes. Conforme Moutinho, há uma ligação interna estabelecida a partir das relações e das intenções que motivam o fluxo da consciência.

[...] as consciências que se sucedem, tais como tranquilidade, irritação, cólera, são ligadas internamente. De fato: a temporalidade não se faz por espasmos, por momentos isolados, simplesmente pelo fato de que ela é *duração* (MOUTINHO, 1995, p. 47).

Para Moutinho, a *duração* se dá porque é da natureza da consciência aparecer e dar lugar à outra – inúmeras consciências interligadas. É um fluxo infinito, sem pausas ou espaços vazios.

Nesse ínterim, onde estão as essências? Já que a consciência é um contínuo devir relacional, intencional e consciente de si, onde está seu *Ser*? Delegando à consciência e ao fenômeno a condição de ato, em que momento ambos representam estados e características constitutivas do Ser?

### 3.2 O SER E O NADA

Partindo do princípio de que a consciência é um fluxo, um ato dirigido aos fenômenos, é inevitável buscar o Ser dessas aparições. Porém, segundo Sartre, “a consciência nada tem de substancial, é pura ‘aparência’, no sentido que só existe na medida em que aparece” (SARTRE, 2008, p. 28). Portanto, visto que a consciência é ato, e é vazia – o mundo inteiro se encontra fora dela –, pressupõe-se que o *esse*, termo latino usado por Sartre para se referir ao Ser das “coisas”, está nos fenômenos, e que a consciência lança-se sobre esses fenômenos.

Entretanto, o filósofo afirma que “a aparição [o fenômeno] não é sustentada por nenhum existente diferente dela: tem o seu *ser* próprio” (SARTRE, 2008, p.18). A partir disso, destaca-se que o fenômeno é ser e não mais que isso - é absoluto. O Ser do fenômeno não está nele, nem fora dele: é a aparição em sua totalidade.

[...] o objeto não mascara o ser, mas tampouco o desvela: não mascara porque seria inútil tentar apartar certas qualidades do existente para encontrar o ser atrás delas, e porque o ser é o ser de todas igualmente; não o desvela, pois seria inútil dirigir-se ao objeto para apreender seu ser (SARTRE, 2008, p. 19).

Por outro lado, sendo o fenômeno reduzido ao *esse* momentâneo da aparição, é necessário supor que, uma vez que seja impossível inventariar na consciência as características do que é percebido – o *percipi* –, é preciso de que haja um Ser além do percebido: “na medida que o conhecido não pode ser absorvido pelo conhecimento, é preciso que lhe seja reconhecido um ser” (SARTRE, 2008, p. 30). Logo, é necessária a existência de um ser além da aparição e, por isso, de um Ser além da consciência.

Para essa questão, Sartre salienta que o Ser do que é percebido está frente à consciência: “ela não pode alcançá-lo, ele não pode penetrá-la e, como está apartado dela, existe apartado de sua própria existência” (SARTRE, 2008, p. 32).

O Ser da consciência e do fenômeno são elementos que não se colocam como estados para a consciência, mas sim como fluxo, como ação. Enquanto o fenômeno possui como característica ser aparição, ou melhor, ser enquanto aparece, Sartre classifica a consciência como “um ser para o qual, em seu próprio ser, está em questão o seu ser enquanto este implica outro ser que não si mesmo” (SARTRE, 2008, p. 35).

Uma vez que o sentido do Ser não foi, até o momento, relacionado a um estado, ou melhor, a um conjunto de qualidades cristalizadas que garantiriam sua existência, mas sim a um conjunto de ações que visam à existência, o filósofo, levantando questões relativas à busca do Ser, atribuiu à consciência a capacidade de *transcendência*.

Luiz Damon S. Moutinho, a fim de esclarecer a transcendência, buscou outros dois conceitos sartrianos: a *reflexão pura* e a *reflexão impura*. Conforme Moutinho, a reflexão pura é a ação da consciência e, portanto, ela é fluxo e se relaciona com o fenômeno em seu ato de aparição, é imanência. É constitutivo da consciência efetuar a reflexão pura.

Todavia, a ação transcendente está presente na reflexão impura. Na obra *La transcendence de l'ego*, Sartre exemplifica sua teoria usando a experiência de repulsa. Conforme ele, ao ter uma experiência de repulsa, a consciência estará obedecendo a seu processo natural, a sua reflexão pura, pois se trata de uma ação efêmera, produto de um fluxo. No entanto, quando essa experiência se repete e ganha forma representativa de uma série de várias reflexões puras – nesse caso, uma experiência de repulsa passa ser um estado de repulsa –, há um processo que não é mais integrante da consciência, isto é, não está em sua natureza. Nesse caso, houve a reflexão impura: a consciência transcendeu o Ser aparente e efêmero do *percipi*. A reflexão impura ultrapassa o fluxo natural da consciência, transcende-a, formando estados que, contudo, não fazem parte da consciência, mas são a síntese de um conjunto determinado de aparições.

[...] o ódio não é da consciência. Ele ultrapassa a instantaneidade da consciência e não se dobra à lei absoluta da consciência, pela qual não há distinção possível entre a aparência e o ser. O ódio é pois um objeto transcendente (SARTRE, 1988, p. 45).

O ser-da-consciência é, de acordo com Sartre, transcendente. Ele não está presente no fluxo natural da consciência; ele é uma projeção transcendente desse fluxo. É reflexão impura; portanto, está além do fenômeno. E é a unificação das ações da consciência, a saber, o ser transcendente é estado resultante de uma série determinada de ações da consciência dirigidas a um fenômeno específico: “O ódio é uma crença para uma infinidade de consciências coléricas ou repugnadas, no passado e no futuro. Ela [a crença] é a unidade transcendente dessa infinidade de consciências” (SARTRE, 1988, p. 45).

Indo ao encontro desse pressuposto, afirma-se que o Ser é elemento não contido na consciência, sim transcendente, está além dela. Não há Ser na consciência: ele é produto de uma síntese de determinadas aparições – síntese essa efetuada autonomamente pela consciência em *busca do ser*.

Por isso, é possível afirmar que a consciência possui como característica a busca do Ser: “a consciência exige apenas que o ser do que aparece não exista enquanto aparece” (SARTRE, 2008, p. 35). E o que comprova essa exigência é o não-ser. Conforme Sartre, o não-ser é como que um imperativo da consciência, fonte de toda sua intencionalidade. Ele é a negação e a interrogação: ações que ratificam o fluxo da consciência – ações essas que surgem do não-ser da consciência, do nada.

A possibilidade permanente do não-ser, fora de nós e em nós, condiciona nossas perguntas sobre o ser. E é ainda o não ser que vai circunscrever a resposta: aquilo que o ser será vai se recortar necessariamente sobre o fundo daquilo que não é (SARTRE, 2008, p. 46).

Assim, toda reflexão pura ou impura parte do nada e direciona-se ao nada, como se a consciência fosse uma fissura dirigida às lacunas no mundo, procurando preenchê-las, buscando os seres que integram a realidade objetiva.

Retomando: a consciência é vazia e se lança para o mundo em um fluxo contínuo e ininterrupto, partindo do não-ser em busca do ser. Concomitante, o fenômeno é a aparição constitutiva da consciência, em seu ser, não há algo além dela: “a aparência não esconde a essência, mas a revela: ela é a essência” (SARTRE, 2008, p. 16). Todavia, para a consciência, o Ser como essência é um imperativo e, para tanto, ela transcende: “a essência não está no objeto, mas é o sentido do objeto, a razão da série de aparições que o revelam” (SARTRE, 2008, p. 19).

No entanto, o Ser, quando produto transcendente da consciência, é, de fato, o Ser do existente? A razão da série de aparições que revelam o Ser do fenômeno revela o *esse* objetivo do mundo?

Sartre, levantando questões relativas à apreensão do Ser pela consciência, destaca que “a consciência sempre pode ultrapassar o existente, não em direção a seu ser, mas ao *sentido* desse ser” (SARTRE, 2008, p. 35). O sentido, com isso, é a síntese efetuada no ato de transcendência da consciência. Por conseguinte, fenômeno do Ser não é o Ser; indica-o, porém, e o exige, transcendendo a aparição e indo ao encontro de um sentido, não de um ser.

Mas, na medida em que o ser do fenômeno é sentido para a consciência, há um Ser que o fundamenta como tal. Esse Ser, Sartre denomina o *Ser-em-si*. De acordo com Sartre, aquém do fenômeno e da transfenomenalidade do Ser, há um Ser que suporta e fundamenta o sentido, tanto da aparência quanto da transcendência, mas que não é significado e, por isso, é em si. É um ser alheio à consciência e, logo, alheio aos sentidos possíveis. Para o filósofo, “o ser [em-si] não é relação a si – ele é si” (SARTRE, 2008, p. 38).

O Ser-em-si está além do alcance da consciência. É plena positividade: conforme Sartre, a base da consciência é o não-ser, ou seja, a negatividade do Ser; portanto, o Ser-em-si está além da consciência, pois é “imanência que não pode se realizar, afirmação que não pode se afirmar, atividade que não pode agir, por estar pleno de si mesmo” (SARTRE, 2008, p. 38).

[o Ser-em-si] É o que é; isso significa que, por isso mesmo, sequer poderia não ser o que é; vimos, como efeito, que não implicava nenhuma negação. É plena positividade (SARTRE, 2008, p. 39).

Ele é pleno de si e isolado. Não mantém relação com o não-ser. O Ser-em-si apenas sustenta os sentidos da consciência, mas não interage com seu fluxo. Ele “não tem segredo: é maciço” (SARTRE, 2008, p. 39).

Para o filósofo, “O ser é. O ser é em si. O ser é o que é” (SARTRE, 2008, p. 40). Entretanto, é difícil estabelecer o sentido do Ser-em-si sem colocá-lo em contraponto com o ser próprio da consciência: o *Ser-para-si*.

Ao contrário do Em-si, o Ser-para-si possui relação direta com a consciência. Ele é fruto da transcendência da consciência, é resultado da reflexão impura. *Grosso modo*, o Para-si é o sentido ao qual a consciência chega quando impelida pelo não-ser.

A consciência, por se tratar de fluxo para além dela, não pode estabelecer seu Ser diretamente a si, apenas como presença a si. Ela, como Ser, não o é: ela parte em direção a seu Ser – Ser esse que não é o Ser-em-si, mas outro fundamentado em seu sentido.

É uma obrigação para o Para-si existir somente sob a forma de um em-outro-lugar com relação a si mesmo, existir como um ser que se afeta perpetuamente de uma inconsistência de ser. (SARTRE, 2008, p. 127)

Com isso, o Ser-para-si é o ser possível, é o ser relativo, ou seja, é ter o não-ser também como possível e relativo: “a condição necessária para que seja possível dizer *não* é que o não-ser seja presença perpétua, em nós e fora de nós. É que o nada *infeste* o ser” (SARTRE, 2008, p. 52). Logo, o nada não estabelece relação alguma com o Ser-em-si, no entanto, é constitutivo do Ser-para-si, pois se encontra dentro e fora do *esse* como imperativo de busca de algo que não seja o próprio nada.

A fim de esclarecer questões do Ser Em-si e do Para-si, Sartre refere-se a determinados conjuntos de fenômenos que surgem e que levam a consciência a transcender para o sentido *destruição*. Segundo o filósofo, “o homem é o único ser pelo qual pode realizar-se uma destruição” (SARTRE, 2008, p. 48). Para o Ser-em-si, uma *destruição* é apenas a modificação dos elementos que o compõem. Uma vez que ele é maciço e inteira positividade, o Em-si não atribui significado à temporalidade e à negatividade presentes na destruição. Esse sentido só é possível através do Para-si: no Em-si “falta um testemunho capaz de reter de alguma maneira o passado e compará-lo ao presente sob a forma de já *não*” (SARTRE, 2008, p. 48).

Para haver destruição, é necessário primeiramente uma relação entre o homem e o ser, quer dizer, uma transcendência; e, nos limites desta relação, que o homem apreenda um ser como destrutível (SARTRE, 2008, p. 49).

A transcendência é Para-si, visto que, para a consciência, é presença a si: é fluxo da consciência para além do fenômeno. Para o Em-si, “Depois da tempestade, não há *menos* que antes: há *outra* coisa” (SARTRE, 2008, p. 48). Em contrapartida,

é necessário reconhecer que a destruição é essencialmente humana e é o homem que destrói suas cidades por meio de sismos ou diretamente, destrói suas embarcações por meio dos ciclones ou diretamente (SARTRE, 2008, p. 49).

O Ser-para-si é essencialmente humano; não está, porém, presente na consciência. Ele, para ela, é presença além de si. Da mesma forma que a consciência transcende para alcançar o sentido *destruição*, ela deverá transcender para chegar a seu próprio sentido. Logo, o Para-si é fruto de transcendência: o *esse* da consciência é Ser-para-si. “O ser da consciência, enquanto

consciência, consiste em existir à *distância de si* como presença a si, e essa distância nula que o ser traz em seu ser é o Nada” (SARTRE, 2008, p. 127).

Não há como desvencilhar o Ser-para-si do nada. De acordo com Jean-Paul Sartre, o nada é onipresente na consciência. Ele é o seu princípio e o seu fim, pois é o não-ser latente que motiva seu fluxo na busca do ser. Além disso, frente aos fenômenos, tudo que os rodeia é nada, isto é, a intencionalidade da consciência revela que, como princípio, o fluxo imana ou transcende estabelecendo escolhas, e escolher é negar: “a condição para a realidade humana negar o mundo, no todo ou em parte, é que carregue em si o nada como o que separa seu presente de todo seu passado” (SARTRE, 2008, p. 71). Conforme Sartre, as escolhas, recortes limitativos de um ser no ser, são um ato de nadificação: “o ser considerado é isso e, fora disso, *nada*” (SARTRE, 2008, p. 49). O filósofo afirma que as opções nadificam, pois o fluxo da consciência, quando opta por determinado fenômeno, nadifica a miríade de fenômenos que o rodeia. Portanto, o nada está no princípio e no fim da consciência, por ser o que motiva uma consciência intencional consciente de si.

### 3.3 A LIBERDADE

A consciência é intencional e consciente de si: essas são características impressas em sua natureza. Ela é um nada que, em fluxo, parte em direção a um fim. Pode ser tido, como fim, o fenômeno, cujo Ser, segundo Sartre, é pura aparência espontânea e efêmera. Conforme o filósofo, o fenômeno é ação revelada, isto é, ele não esconde sua essência, pois sua essência é se revelar e não mais que isso.

Contudo, se, por um lado, o Ser do fenômeno é pura aparência efêmera, por outro, a consciência exige que haja um Ser além do Ser fenomenal, aparente e momentâneo. Para tanto, ela transcende seu fluxo, estabelecendo significados “cristalizados”, resultado de uma síntese de uma série de fenômenos específicos. A partir do princípio da transcendência, vai-se ao encontro do Ser da consciência.

No fluxo da consciência, não há Ser; é seu imperativo, porém, apreender os seres no mundo, inclusive o seu próprio Ser. Entretanto, a consciência é fluxo intencional para fora, é ação visada para o mundo, e é vazia. Seu Ser e os seres no mundo estão além dela. São produtos de transcendência.

Com isso, pode-se afirmar que o Ser da consciência está a sua frente, é Ser-para-si. Por outro lado, Sartre afirma haver um Ser que sustenta o Para-si. Partindo desse princípio, ele delimita o Ser-para-si a partir do nada, a saber, o projetar-se da consciência é resultado de

lacunas no Ser, as quais geram a negação e a interrogação. Segundo o filósofo, a consciência é intenção que parte do nada para o nada, na busca do Ser, ou melhor, de significado. Se o Para-si é, constitutivamente, pura negatividade, Sartre afirma que ele é fundamentado por outro Ser, que é inteira positividade: o Ser-em-si.

O Em-si é inacessível à consciência. Ele fundamenta os seres do Para-si; no entanto, não comporta significado algum, pois é plena positividade, e não estabelece relação alguma com o nada. Não há no Em-si questionamentos ou negatividades: ele é pleno para si próprio, e não se relaciona com outro ser:

[o Ser-em-si] Desconhece, pois, a alteridade; não se coloca jamais como outro a não ser si mesmo; não pode manter relação alguma com o outro. É indefinidamente si mesmo e se esgota em sê-lo (SARTRE, 2008, p. 39).

Foram retomados alguns conceitos a fim de levantar o mais emblemático da filosofia sartriana: a *Liberdade*. Contudo, não há como compreender esse conceito sem elucidar a ideia de temporalidade presente no Existencialismo.

Conforme Sartre, não há temporalidade no Em-si; ela é atributo único do Ser-para-si. Bornheim classifica o Para-si sartriano como temporalizante; entretanto, ele destaca o estatuto da temporalidade, o qual se distingue da questão do tempo. Segundo Sartre, “a questão do tempo permanece em seu núcleo inacessível, e a metafísica do tempo cede o seu lugar a uma ontologia da temporalidade do para-si compreendido como temporalizante” (BORNHEIM, 1984, p. 66). Nessa perspectiva, a temporalidade do Para-si dá-se somente enquanto se relaciona ao ser presente do Para-si.

Moutinho esclarece que “as coisas, nelas mesmas, não são temporais, e que apenas para mim há *passagem* de tempo” (MOUTINHO, 1995, p. 66). Para o Em-si, existe apenas um presente perpétuo.

O Ser-para-si é temporalizante, principalmente, por, além de transcender em significados, procurar estabelecer relações. No entanto, Sartre, em sua filosofia, busca refutar o que o senso comum estabelece como relação de causa e consequência, ou melhor, relação de passado e futuro. Para o senso comum, o presente e o futuro são resultados do passado.

O senso comum faz isso porque tem a relação causal como base (uma bola de bilhar, chocando-se com outra, põe esta em movimento). Nessa relação, o evento atual é causado por um antecedente: primeiro o antecedente, depois o consequente, ou seja, do ponto de vista do senso comum, primeiro o passado, depois o presente (MOUTINHO, 1995, p. 66).

Indo de encontro a essa teoria, Merleau-Ponty, filósofo existencialista contemporâneo de Sartre, faz uso da já antiga metáfora do rio. A abordagem clássica dessa teoria é a de que o tempo escoia como as águas de um rio, e que o presente é consequência do passado, e o futuro consequência do presente, tal como as águas, que vêm da fonte (do passado) e seguem para o mar (para o futuro).

Tanto Merleau-Ponty quanto Sartre discordam dessa analogia:

[...] as massas de águas que passam agora diante de mim e vão para o mar não vão em direção ao futuro, como ingenuamente supõe a metáfora; ao contrário, elas desaparecem no passado (MOUTINHO, 1995, p.65).

De acordo com os filósofos, o tempo flui de forma inversa: a fonte do rio representaria o futuro, e a sua água iria em direção ao passado. O tempo, segundo o existencialismo, vem do futuro e vai para o passado.

É importante destacar que essa compreensão sobre a temporalidade só é possível para o Ser-para-si, pois ele estabelece alteridade e é relacional. Com isso, vê-se que, para o Em-si, o presente é eterno.

A partir dessa releitura da metáfora do rio, o futuro é dado como fim para o Ser-para-si, e, portanto, para a humanidade. Já o passado é um conjunto de fatos inteiramente relacionados ao presente e ao futuro: “O passado é ligado ao presente e a um certo futuro, ele não está isolado, encerrado, sem relação, pois ele é passado *deste* presente” (MOUTINHO, 1995, p. 66).

O filósofo esclarece que, concomitantemente, o presente também não se dá como um instante isolado, pois ele se transcende, ultrapassando seus limites de instantaneidade e indo em direção do passado e do futuro. Com isso, Sartre afirma que o passado, o presente e o futuro não são instantes isolados, separados por um breve intervalo. Conforme ele, “o curso do tempo é passagem do presente para o passado, do futuro para o presente” (MOUTINHO, 1995, p. 67). Além disso, é um atributo do Ser-para-si, logo, também da consciência, ser “passagem” de tempo. A fim de elucidar essa questão, Moutinho exemplifica: “Pode-se comparar tal fenômeno com o de um jato de água: a água muda, mas o jato permanece, e permanece porque a forma (que é de escoamento) se conserva” (MOUTINHO, 1995, p. 68).

Portanto, a temporalidade indivisível é condição do Ser-para-si. Ele contém não apenas o presente, mas o passado e o futuro, como integrantes de seu Ser.

Contudo, como observado na metáfora do rio, o futuro é o fim do Para-si. Para esclarecer essa afirmação, é necessário observar que a consciência, como princípio do Para-si, é sempre consciência de algo, é fluxo para além de si e, portanto, para o futuro.

De acordo com Sartre, “a temporalidade designa o modo de ser da consciência, que é um ser-fora-de-si” (MOUTINHO, 1995, p. 69). Por isso, o ser fora da consciência está no futuro. Segundo o filósofo, é o futuro como fim, o qual delimita a transcendência geradora do Ser-para-si.

[...] a consciência é um ser cujo complemento está à distância de si: o homem é um ser-fora-de-si, um ser-possível que está sob o signo permanente do “ainda não”. Ele jamais se encontra realizado (MOUTINHO, 1995, p. 69).

Logo, se se pode afirmar que a consciência é intencional, conclui-se que o futuro é a intenção da consciência, seu fim. O ser humano é um ser, em sua natureza, incompleto; por isso, visa ao futuro como projeto, como um *tenho-de-ser*: “O futuro é o que *tenho-de-ser* na medida em que não posso sê-lo” (SARTRE, 2008, p. 179). Com isso, é o futuro que ratifica a ação, pois ela “é sempre um ultrapassamento do dado em direção a um fim” (MOUTINHO, 1995, p. 71).

Conforme Sartre, o fim efetiva as ações e, principalmente, os motivos. Para ele, não são os motivos que mobilizam a realidade humana, mas sim os motivos à luz de um fim.

[...] agir é modificar a *figura* do mundo, é dispor de meios com vistas a um fim, é produzir um complexo instrumental e organizado de tal ordem que, por uma série de encadeamentos e conexões, a modificação efetuada em um dos elos, produza um resultado previsto (SARTRE, 2008, p. 536).

Por isso, o ato está para o futuro, pois “uma ação é por princípio intencional” (SARTRE, 2008, p.536). A intencionalidade, como atributo da consciência, estende-se ao ato, motivando-o, tendo em vista um fim ainda não realizado. A consciência parte do nada e vai ao encontro de um Ser possível no futuro. A ação é executada à luz de uma permanente possibilidade vindoura. Na obra *Sartre no Brasil – Conferência de Araraquara*, o filósofo esclarece essa questão:

Se os senhores tirarem o paletó por causa do calor [...] terão negado uma situação dada e a negaram em função, de um lado, de um estado que tinham de mal-estar e, de outro, de um estado que conhecem que é de menos calor e que não existe (SARTRE, 1986, p. 75-76).

Com isso, o filósofo conclui que “é o ato que decide seus fins e móveis, e o ato é expressão da liberdade” (SARTRE, 2008, p. 541). Nesse bojo, Sartre afirma que o motivo só pode ser compreendido a partir de um fim, ou seja, pelo não-existente. Logo, aquilo que mobiliza, o *móvil*, é uma ausência, uma negatividade, um nada: “...o móbil ensina o que ele é por seres que ‘não são’, por existências ideais e pelo devir” (SARTRE, 2008, p. 541).

A partir da observação da relação do ser humano com seu fim, Sartre estabelece o conceito de liberdade. Segundo ele, a liberdade não possui essência, mas

é fundamento de todas as essências, posto que o homem desvela as essências intramundanas ao transcender o mundo rumo às suas possibilidades próprias (SARTRE, 2008, p. 542).

A liberdade não é uma característica do ser humano, mas sim o fundamento de seus atos e, logo, de sua presença no mundo. O homem age por ser livre, e sua liberdade está baseada no fato de que sempre está para um fim, ou seja, para um ser possível, um não ser ainda não concretizado: um ser idealizado no futuro.

Estou condenado a existir para sempre para-além de minha essência, para além dos móveis e motivos de meu ato: estou condenado a ser livre. Significa que não se poderia encontrar outros limites à minha liberdade além da própria liberdade, ou, se preferirmos, que não somos livres para deixar de ser livres (SARTRE, 2008, p. 544).

Conforme Sartre, o homem é condenado a *nadificar*, a saber, em vista do nada futuro, ele escolhe e, posteriormente, age, obedecendo à natureza intencional da consciência. Ao escolher e agir, o ser humano transforma em nada – *nadifica* – uma miríade de existentes em prol de sentidos vindouros e, por isso, não existentes: “[...] fazer um ato é necessariamente negar algo que existe em função de algo que não existe” (SARTRE, 1987, p. 75).

Portanto, a liberdade é atributo do Ser-para-si, e ele se faz a partir do princípio da nadificação, ou melhor, da opção. Ao optar, o homem nega e se lança em direção a um futuro, isto é, a um ainda não existente. Ser livre é optar, é obedecer à intencionalidade do fluxo da consciência. Logo, visto que a liberdade é atributo inerente ao ser, o homem é obrigado a optar.

A realidade-humana é livre porque não é o bastante, porque está perpetuamente desprendida de si mesmo, e porque aquilo que foi está separado por um nada daquilo que é e daquilo que será (SARTRE, 2008, p. 545).

É optando que o ser humano estabelece sua essência, pois ela não está nele, está para além dele: a essência humana é Para-si.

[...] para a realidade-humana, ser é escolher-se: nada lhe vem de fora, ou tampouco de dentro, que ela possa receber ou aceitar. Está inteiramente abandonada, sem qualquer ajuda de nenhuma espécie, à insustentável necessidade de fazer-se ser até o mínimo detalhe (SARTRE, 2008, p. 545).

Com isso, a liberdade se dá a partir do momento em que o ser humano opta e se direciona às possibilidades futuras. De acordo com Sartre, nesse contexto, o homem é livre por fluir para além do nada de seu existir e, assim, estabelecer sua essência – essência essa que não está nele, mas sim para ele.

No entanto, como o ser humano pode ser livre frente aos seus condicionamentos e às adversidades do mundo? Sartre responde a essa questão destacando que o senso comum possui um conceito idealizado da liberdade. Segundo o filósofo, o senso comum afirma que

Bem mais do que parece “fazer-se”, o homem parece “ser feito” pelo clima e a terra, a raça e a classe, a língua, a história da coletividade a qual participa, a hereditariedade, as circunstâncias individuais de sua infância, os hábitos adquiridos, os grandes e pequenos acontecimentos de sua vida (SARTRE, 2008, p. 593).

Conforme o senso comum, as adversidades revelam um ser impotente perante o mundo e vão de encontro ao conceito sartriano de liberdade.

A fim de refutar a ideia do senso comum, Sartre exemplifica: “Determinado rochedo, que demonstra profunda resistência se pretendo removê-lo, será, ao contrário, preciosa ajuda se quero escalá-lo para contemplar a paisagem” (SARTRE, 2008, p. 593). A saber, o rochedo representa uma adversidade, ou não, sempre à luz de um fim, e o lançar-se até esse fim é condição do homem livre.

Ao contrário do senso comum, o filósofo afirma que as adversidades ratificam o conceito de liberdade por ele defendido. Também fazendo uso do exemplo do rochedo, Moutinho esclarece:

[...] é a rocha nela mesma que permite o surgimento da liberdade. Pois, se o ser livre é aquele que pode realizar seus projetos, é preciso que haja distinção entre a projeção de um fim e a realização desse fim (MOUTINHO, 1995, p. 72).

São as adversidades que estabelecem a distinção entre o possível e o real. O homem é livre por ser condicionado a projetar um possível e buscar trazê-lo ao real. Sem um mundo resistente, o conceito de liberdade perderia seu sentido, pois “aparecendo desde o momento

em que é simplesmente concebido, o objeto não seria nem escolhido nem desejado” (Sartre, 2008, p. 594). Logo, a liberdade se dá apenas em um mundo adverso porque o homem é livre, pois escolhe um não existente em face do mundo. Caso contrário, não haveria uma distinção entre escolha e realização, não haveria ato e, tampouco, liberdade.

[...] para que o ato possa comportar uma *realização*, é preciso que a simples projeção de um fim possível se distinga *a priori* da realização deste fim. Se bastasse conceber para realizar, estaria eu mergulhado em um mundo semelhante ao do sonho, no qual o possível não se distingue de forma alguma do real (SARTRE, 2008, p. 594).

As adversidades permitem que a liberdade surja como tal, pois o fim é um não existente, e está além do Para-si. E são os existentes adversos, ou não adversos, do mundo real que fazem os atos de optar, agir e realizar surgirem como liberdade, não como sonho. “Só pode haver Para-si livre enquanto comprometido em um mundo resistente. Fora deste comprometimento, as noções de liberdade, determinismo e necessidade perdem inclusive seu sentido” (SARTRE, 2008, p. 595).

Entretanto, Sartre também leva em conta o fato de que há situações que podem impedir por completo a realização de um fim e, logo, comprometer seu conceito de liberdade. Para tanto, ele usou o exemplo de um prisioneiro, que não é livre para sair da prisão. Contudo, segundo o filósofo, mesmo não sendo livre para sair da prisão, ele é livre para planejar sua fuga: “... [o prisioneiro] é sempre livre para tentar escapar (ou fazer-se libertar) – ou seja, qualquer que seja sua condição, ele pode projetar sua evasão e descobrir o valor de seu projeto por um começo de ação” (SARTRE, 2008, p. 595).

Sob essa ótica, Sartre dá uma definição mais clara à liberdade: autonomia de escolha. Em contraponto ao senso comum, que define “ser livre” como “obter o que se quer”, a liberdade, conforme o filósofo, surge no momento em que o homem é livre para determinar-se por si mesmo a querer. Porém, ele não é livre para querer não ser livre: “De fato, somos uma liberdade que escolhe, mas não escolhemos ser livres: estamos condenados à liberdade” (SARTRE, 2008, p. 597). Assim,

Somos inteiramente livres para pôr fins, mas não para deixar de pô-los: a liberdade é um constrangimento. Não somos constrangidos –frise-se bem isso – pela situação, pelas coisas, pelo mundo, pois o sentido deles depende de nossa liberdade. Mas somos constrangidos a ser livres, a pôr fins, pois não podemos desvincular-nos da necessidade de ser em situação (MOUTINHO, 1995, p. 75).

Moutinho destaca que a liberdade é condição da existência humana como tal; no entanto, ele também revela que há um limite para essa liberdade. Conforme Moutinho, a liberdade é limitada por não poder se escolher; dessarte, a ela se dará sempre em situação. E “essa impossibilidade de escolha prévia significa que estamos sempre engajados, em situação, impedidos de recuar a um ponto de vista fora do mundo: essa necessidade de ser em situação é portanto o limite da liberdade” (MOUTINHO, 1995, p. 75).

A liberdade se faz em situação, pois não há como ela se escolher, ou melhor, o homem possui a faculdade da escolha, salvo não lhe seja dada a possibilidade de optar por não optar. A liberdade é um condicionamento na medida em que o ser humano não pode optar por não ser livre. Assim, essa faculdade humana se faz somente em situação, embebida em circunstâncias – a saber, situações históricas, geográficas, sociais –, isto é, o homem é livre, mas dotado de uma liberdade engajada no mundo.

Finalizando esse breve apanhado de conceitos da filosofia sartriana, destacar-se-á aquele que também foi objeto de estudo de Kierkegaard: a *angústia*.

A liberdade é, principalmente, definida como *autonomia do querer*: o homem é livre para querer, independentemente da situação em que se encontra. Logo, o homem é livre em situação, e é a situação que limita a sua liberdade – visto que o ser humano é unicamente limitado pelo fato de não poder se escolher livre, sua liberdade é uma condição.

Todavia, a situação não só limita a liberdade humana, mas também faz com que o homem não se conscientize de sua liberdade. Uma vez que o ser humano está em situação e, com isso, envolto das demandas do mundo, ele não se percebe como autônomo em suas escolhas.

A angústia surge quando, em um plano reflexivo, o homem se coloca para além de sua situação e se compreende como livre. Segundo Sartre, a angústia é o ser humano frente a sua liberdade, ou melhor, frente ao nada do Para-si: “a liberdade que se revela na angústia pode caracterizar-se pela existência do nada que se insinua entre os motivos e o ato” (SARTRE, 2008, p. 78).

A partir do momento em que o ser humano se lança em seus fins, sua angústia surge quando ele se percebe como agente capaz de não só realizá-los, mas também de não os pôr em prática. A angústia é produto de reflexão na qual o homem se vê frente à contingência futura. O ser humano angustia-se por saber que seus projetos não são determinados por lei alguma, são puramente nada. Portanto, ele se angustia por descobrir-se como livre.

[...] não sou agora o que serei depois. Primeiro, não o sou pois o tempo me separa do que serei. Segundo, porque o que sou não fundamenta o que serei. Por fim, porque nenhum existente atual pode determinar rigorosamente o que hei de ser (SARTRE, 2008, p.75).

É em face do “nada futuro” que surge a angústia. Sartre também a define como vertigem e afirma que ela é, basicamente, consciência de liberdade.

Assim, o *eu* que sou depende em si mesmo do *eu* que ainda não sou, na medida exata em que o *eu* que ainda não sou independe do *eu* que sou. E a vertigem surge como captação dessa dependência (SARTRE, 2008, p. 76).

A fim de aprofundar essa questão, o filósofo estabelece a distinção entre a angústia e o medo. Ele especifica essa distinção afirmando que um homem, à beira de um precipício, pode ser acometido por ambos os estados – de medo e de angústia. No entanto, o medo surge quando essa consciência transcende e revela as questões que podem se apresentar como uma ameaça. O medo é originário da relação do homem com esse ambiente inóspito. Por outro lado, em situação semelhante, a angústia se revela se essa consciência, por um momento, se tornasse ciente de sua liberdade e, com isso, percebesse que haveria a possibilidade de lançar-se autonomamente no precipício.

O medo é resultante de uma relação transcendente, na qual a consciência, irrefletidamente, compreende-se como destrutível em face dos fenômenos que a cercam. Já a vertigem é produto da captação da consciência como livre. “Neste sentido, medo e angústia são mutuamente excludentes, já que o medo é apreensão irrefletida do transcendente e angústia apreensão reflexiva de si” (SARTRE, 2008, p. 73).

É importante ressaltar que, de acordo com Moutinho, a angústia só pode acontecer no plano da reflexão. Para tanto, ele faz uso de um exemplo de Sartre em que um escritor reflete sobre os móveis que o levam à realização de sua obra. Ele angustia-se no momento em que é estabelecida a relação de seu *eu* presente com seu *eu* futuro. Nisso, o escritor se vê sozinho perante o nada de seu Ser futuro.

[...] enquanto o escritor permanece no plano do ato, do mundo em sua urgência, engajado nele, não se apreenderá como livre em relação àquilo que será, não se verá só e nu e fonte verdadeira do que, irrefletidamente, lhe parece como exigência do mundo (MOUTINHO, 1995, p. 77).

Os conceitos apresentados neste capítulo são basilares da filosofia sartriana, e serão instrumentos para as análises que serão realizadas nos capítulos a seguir. Entretanto, há outro conceito de suma importância para a compreensão do Existencialismo: o Ser-para-outro. Essa

nova faceta do Ser em Sartre, tal como outros temas já tratados neste trabalho, leva consigo uma série de outros subtemas, tais como o *Corpo*, o *Amor* e a *Linguagem*.

Todavia, o Ser-para-outro não será estudado e aprofundado, pois não haverá o foco em questões ligadas à alteridade e à passividade do ser. Os estudos nesta pesquisa enfatizam relações do fluxo da consciência com o Ser-para-si e com o Em-si. Logo, as relações do indivíduo para consigo e para com o mundo foram levantadas, visto que esses são os pontos a ser analisados e aprofundados posteriormente.

#### 4 POR UMA ANÁLISE EXISTENCIAL DA NARRATIVA

Os caminhos tomados pela narrativa moderna relacionam-se com as temáticas próprias de segmentos artísticos e filosóficos contemporâneos. Nesse sentido, o século XX é marcado por um movimento de confronto ao determinismo predominante do século anterior: o subjetivismo tornou-se parte da constituição da obra de arte, bem como de princípios de novas filosofias que tomavam o lugar da postura totalizante, visada pelo racionalismo filosófico.

Anatol Rosenfeld, em “Reflexões do Romance Moderno”, busca os pontos que distinguem o romance moderno de sua tradição, ou melhor, dos paradigmas românticos e realistas latentes no século XIX. Nesse sentido, ele destaca a desrealização proeminente na *nova* estrutura romanesca – comparável, segundo o crítico, aos preceitos da vanguarda da pintura expressionista. Por outro lado, o crítico aponta esse processo não apenas como um fenômeno próprio das artes; muito embora nelas se detenha em sua análise, também cita outros segmentos científicos e filosóficos que tenderam a essa desrealização.

Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. Revelando tempo e espaço – e com isso o mundo empírico dos sentidos – como relativos ou mesmo aparentes, a arte moderna nada fêz senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e filosofia. Duvidando da posição absoluta da “consciência central”, ela repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente (ROSENFELD, 1969, p. 79).

Contudo, Rosenfeld se aprofunda na relação entre a pintura e a literatura. Assim, conforme ele, o expressionismo e, por conseguinte, a literatura moderna foram responsáveis pela ruptura de uma “ilusão de absoluto” presente na perspectiva da pintura clássica e na estrutura da narrativa moderna. Segundo ele, a arte moderna nega o mundo empírico das aparências e estabelece o distanciamento do artista com o mundo temporal e espacial – posto como real e absoluto pelo realismo clássico.

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão de espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (ROSENFELD, 1969, p. 78).

O crítico aponta para uma nova ordem vigente na produção artística moderna: a consciência humana como ponto de partida. De acordo com o crítico, somente na consciência,

encontrar-se-iam todos os elementos constitutivos da obra de arte. A fim de ilustrar suas afirmações, ele cita o filósofo Emanuel Kant: “já não é o mundo que prescreve as leis à nossa consciência, mas é esta que prescreve as leis ao mundo” (KANT *apud* ROSENFELD, 1969, p. 76).

Além disso, Rosenfeld atribui isso à nova perspectiva de olhar contida nas obras modernas. Sob essa ótica, a imprecisão temporal, como produto de representação da consciência, é colocada como principal aspecto dessa arte: “A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores” (ROSENFELD, 1969, p. 80).

Em vista das acepções do crítico, a relativização temporal e, portanto, a ruptura com a lei de causa e consequência fazem com que a obra literária se torne mimética enquanto representação de um *modus operandi* de apreensão da realidade pela consciência:

o narrador, no afã de apresentar a “realidade como tal” e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, submerso na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição quem lhe parece menos fictícia que as tradicionais e “ilusionistas” (ROSENFELD, 1969, p. 82).

Theodor W. Adorno, no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, destaca o subjetivismo como característica predominante da literatura moderna. Tal como Rosenfeld, ele estabelece uma relação entre demais formas artísticas, a pintura, que sofreram essa subjetivação; no entanto, busca ir além e atribui essa transformação a um movimento de contraponto às tecnologias e aos meios de comunicação em massa, a saber, a fotografia e o cinema.

Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo que não é possível dar conta por meio do relato (ADORNO, 2003, p. 56).

Sob essa ótica, Adorno destaca o processo de relativização da estrutura e, precisamente, a instabilidade do foco narrativo como questões emblemáticas da modernidade literária. O filósofo atribui esses fenômenos à incapacidade da visão realista de abarcar o mundo empírico, como uma totalidade de fato: a modernidade histórica tornou-se espaço de uma alienação massiva cujos agentes estariam encobertos pelos próprios preceitos deterministas; por isso, seriam nas vicissitudes do romance moderno em que estariam os meios de revelar uma reificação já arraigada pelas relações humanas.

*Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo. A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte (ADORNO, 2003, p. 57).*

Por conseguinte, Adorno destaca que, enquanto meio de expressão de um desencantamento para com o mundo, o romance transcendeu seus paradigmas estéticos tradicionais. Com isso, as rupturas formais integram um processo maior de rompimento da ilusão de absoluto preservada pelo realismo. O narrador volta-se a si, questionando sua perspectiva e, conseqüentemente, a própria estrutura romanesca:

*A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como atento comentador, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido (ADORNO, 2003, p. 60)*

Sob essa ótica, o tema e o enredo encontram seu princípio e seu fim na forma, isto é, uma representação do mundo é válida a menos que o conteúdo e a forma amalgamem-se a ponto de a realidade fazer seu princípio na subjetividade, na relatividade, na perspectivação e, com isso, no procedimento estético.

Michel Foucault, em *A História da Sexualidade I – A Vontade de Saber*, aponta para um aspecto relevante da produção literária moderna:

*Tanto a ternura mais desarmada quanto os mais sangrentos poderes têm a necessidade de confissões. O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente. Daí, sem dúvida, a metamorfose na literatura: de um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heróica ou maravilhosa das ‘provas’ de bravura ou de santidade, passou-se a uma literatura ordenada em função de uma tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma de confissão acena como o inacessível (FOUCAULT, 1980, p. 59).*

Foucault, além de ressaltar essa busca pela verdade das palavras incapaz de ser encontrada entre as palavras, como característica da literatura moderna, estabelece esse como sendo o ponto de distinção entre a modernidade literária e o que a antecedeu. Nesse sentido, as questões de forma, para a literatura moderna, passam a interessar enquanto instrumentos e produtos dialéticos, representações interligadas as temáticas e em contato sistemático com ideologias e idiosincrasias de sua época.

O crítico e filólogo Erich Auerbach, na obra *Mimesis*, precisamente no ensaio “A Meia Marrom”, durante sua análise do peculiar tratamento do tempo narrativo e dos muitos estratos de narração no romance *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, destaca que

Tentou-se, especialmente, relacionar os fenômenos pertinentes com as doutrinas ou correntes filosóficas contemporâneas; sem dúvida, isto foi feito com razão e com benefício para a compreensão do que existe de comum nos interesses e nos propósitos da atividade de muitos de nossos contemporâneos (AUERBACH, 2013, p. 484).

Nesse bojo, tanto os novos procedimentos estéticos quanto os ideários ideológicos e filosóficos mostram-se como representativos da modernidade. Com isso, pensar no subjetivismo como um procedimento filosófico e literário é um convite à análise dos pontos nos quais ambos se encontram ou mesmo interagem enquanto resultantes ou agentes dialéticos.

O conceito de moderno, na literatura, surgiu, no final do século XIX, através do poeta francês Charles Baudelaire (1821 – 1867). Para o poeta, o principal preceito moderno está na desvinculação entre a arte e a ciência ou a verdade. Dino del Pino, em *Introdução ao Estudo da Literatura*, afirma que, a partir de então, segundo Baudelaire, “A arte, conforme a concepção moderna, consistirá em criar uma magia sugestiva que contenha, ao mesmo tempo, o objeto e o sujeito, o mundo exterior do artista e o mesmo artista” (PINO, 1976, p. 155).

Baseada na sugestão e na amálgama entre mundo e artista, a modernidade literária apresenta-se como um complexo arcabouço de ideias de sua época. Nesse contexto, o subjetivismo e as conseqüentes transformações formais do romance vão ao encontro das questões filosóficas que se fortaleciam e que também efetuavam rupturas para com visões totalizadoras e deterministas.

Não é à toa que Walter Kaufmann, em *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, estabeleceu como embrião do existencialismo moderno a atuação de Kierkegaard e Dostoiévski. Para ele, muito embora não tenha tido acesso um à obra de outro, eles se mostram complementares no que concerne à representação das questões existenciais que representavam o indivíduo concreto, bem como se contrapunham ao sistema hegeliano de representação e análise da realidade.

Kaufmann sugere que Kierkegaard identificar-se-ia com o personagem da obra *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski: “How strange Kierkegaard is when he speaks of

himself, and how similar to Dostoevsky's underground man in contents, style, and sensibility!”<sup>17</sup> (KAUFMANN, 1960, p. 15).

Adorno também aponta a obra do escritor russo como um marco não diretamente existencialista, mas divisor estético e temático e, com isso, primórdio de um movimento de resgate da essência. Para ele, Dostoiévski está aquém de uma relação psicologicamente empírica para com o mundo: o literato revela um conteúdo *a priori* que nem o realismo tradicional, nem a psicologia do século XIX mais comportavam.

[...] o romance psicológico teve seus objetos surrupiados diante de seu próprio nariz: com razão observou-se que, numa época em que os jornalistas se embriagavam sem parar com os feitos psicológicos de Dostoiévski, a ciência, sobretudo a psicanálise freudiana, há muito tinha deixado para trás aqueles achados do romancista. Aliás, este louvor repleto de frases feitas acabou não atingindo o que de fato havia em Dostoiévski: se porventura existe psicologia em suas obras, ela é uma psicologia de caráter inteligível, da essência, não do ser empírico, dos homens que andam por aí. E exatamente nisso Dostoiévski é avançado (ADORNO, 2003, p. 57).

Na obra *O foco narrativo*, Ligia Chiappini Moraes Leite elenca historicamente as abordagens teóricas sobre o ponto de vista do narrador. Entrementes, ela destaca a teoria das visões, criada por Jean Pouillon, na obra *O tempo no romance*, e reelaborada por Maurice-Jean Lefebve, no seu livro *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. A autora salienta que Pouillon, nesse estudo, busca adaptar sua teoria a uma visão fenomenológica do mundo baseada em Sartre, em *O Ser e o Nada*. Por conseguinte, Leite sintetiza os conceitos do autor: “Para ele, haveria três possibilidades na relação narrador-personagem: a VISÃO COM, a VISÃO POR TRÁS e a VISÃO POR FORA” (LEITE, 2007, p. 19). Basicamente, sintetizam-se os conceitos ao fato de que na *visão com*, há um narrador em primeira pessoa ou “colado” às percepções de um personagem; logo, o foco se reduz às percepções e aos sentimentos do narrador ou de um personagem. Por outro lado, a *visão por trás* e a *visão por fora* se tratam de narradores externos: o primeiro é um demiurgo, onisciente e onipresente em relação aos atos e pensamentos dos personagens; já o segundo elabora seu relato limitando-se a descrever os acontecimentos, sem adentrar nos pensamentos, emoções, intenções ou interpretações dos personagens.

Expôs-se essa terminologia a fim de destacar que, para Pouillon, há um foco privilegiado ou, ao menos, mais de acordo com os desígnios modernos, uma vez que o que

---

<sup>17</sup> “Quão estranho Kierkegaard é quando ele fala de si mesmo, e quão similar ao homem subterrâneo de Dostoiévski em conteúdo, estilo e sensibilidade” (tradução minha).

está em jogo são as liberdades implícitas no romance. Leite salienta que, segundo o autor, na *visão com*

Renunciando à visão de um Deus que tudo sabe e tudo vê (e a quem, fatalisticamente, se submete o destino dos seres ficcionais, como o destino dos seres reais para a visão cristã), assume-se aqui a plena liberdade da criatura jogada no mundo, capaz de, *sartrianamente*, assumir o nada do ser (LEITE, 2007, p. 20, grifo meu).

A seguir, Leite destaca Lefebve, que atribui a predominância de um foco a outro a uma intrínseca relação ideológica, isto é, os pontos de vista enquanto resultantes de motivações históricas:

Alongando-se um pouco mais sobre as motivações históricas dos tipos de visão, explica a convenção da VISÃO COM como típica do século XVIII, na forma do ROMANCE epistolar ou do ROMANCE que invocava outros documentos (manuscritos encontrados e publicados por um suposto editor fiel ao texto original), ambos sendo expressão de uma vontade de realismo empírico, bem ao gosto do enciclopedismo. Já a VISÃO POR TRÁS traduziria a confiança burguesa na objetividade, na possibilidade de explicação racional e exaustiva dos fatos psicológicos e sociais. Enquanto a VISÃO DE FORA e mesmo a VISÃO COM do romance moderno, em primeira pessoa, seriam duas maneiras, quase polares, de expressar a desconfiança do homem moderno na sua capacidade de apreender um mundo caótico e fragmentado, em que não consegue situar-se com clareza (LEITE, 2007, p. 22).

É no sentido de que não apenas o foco é um resultante de motivações históricas, mas outros elementos constitutivos do romance: abordar as transformações nas formas é direta ou indiretamente trazer à tona as ideias que compunham sua época. Com isso, a seguir, propõe-se a relação entre constituintes e procedimentos estruturais do romance, em observância com aspectos da modernidade literária, e conceitos próprios do existencialismo sartriano, contidos em *O Ser e o Nada*.

#### 4.1 EPIFANIA E EXISTENCIALISMO

Há uma variedade de procedimentos estéticos que interferem e subjetivam elementos da estrutura narrativa outrora cristalizados no corpo do romance: um deles é a epifania – cabe enfatizar que, conforme esta análise, uma vez integrante do rol de vicissitudes estéticas da modernidade, esse procedimento mostra-se como passível de análise existencial.

O termo *epifania* tem sua origem no grego: *epi*, sobre; e *phaino*, aparecer, brilhar. De acordo com Affonso Romano de Sant'Anna, em *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*,

“Epifania (*epiphaneia*) pode ser compreendida num sentido místico-religioso e num sentido literário” (SANT’ANNA, 1984, p. 189). Conforme o crítico, enquanto manifestação místico-religiosa, ela se trata do aparecimento de uma divindade, ou de uma manifestação espiritual: “é neste sentido que a palavra surge descrevendo a aparição de Cristo aos gentios” (SANT’ANNA, 1984, p. 189).

Ainda enquanto manifestação religiosa, segundo o *Dicionário de Teologia Bíblica*, de Johannes Bauer, epifania é um conceito representativo de religiões originalmente hebraicas:

Por epifania se entende 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 rapidamente (BAUER apud SÁ, 1979, p. 133).

Muito embora predominantemente hebraico, conforme o verbete, “nas religiões pagãs existem epifanias indiretas, isto é, teofanias: divindades que se manifestam por meio de sinais” (SÁ, 1979, p. 133).

Olga de Sá esclarece o termo em sua acepção místico-religiosa:

A epifania constitui, portanto, uma realidade complexa, perceptível aos sentidos, sobretudo aos olhos (visões), ouvidos (vozes) e até o tato. O Antigo Testamento destaca o *ouvir*, o Novo Testamento, o *ver*, como nas provas da Ressurreição de Cristo (SÁ, 1979, p. 133).

Sob essa perspectiva, a crítica ressalta que “não existem epifanias mudas”: essa manifestação se coloca enquanto aparição e revelação a um “portador da palavra”, que está no centro dessa manifestação divina. Com isso, vê-se que o procedimento epifânico é sempre “mediado”, ou melhor, *narrado*: ele se faz enquanto ação narrativo-discursiva. Nesse sentido, o conceito de epifania, por sua vez, místico-religioso, pode ser apreendido como uma construção estética.

Muito embora Sant’anna estabeleça uma distinção entre o místico-religioso e o literário no que diz respeito ao esse procedimento: “Aplicado à literatura o termo [epifania] significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação” (SANT’ANNA, 1984, p. 189); quando contrapostos, ambos os conceitos apresentam mais similaridades que diferenças, principalmente, quando ele é observado na obra de Joyce, *Retrato do Artista Quando Jovem*. Em Joyce, o procedimento epifânico ganhou espaço na construção estética do romance e como representação do procedimento estético moderno. No entanto, como se verá adiante, as

construções dos momentos epifânicos se dão como que em um estágio de transição do religioso para o estético: o escritor irlandês inseriu em sua narrativa a epifania tanto como fenômeno integrante da dialética arte e religião quanto como aspecto estético inovador.

*Retrato do Artista Quando Jovem* (1916), apesar de ser representante de uma primeira fase de Joyce, correspondente aos primeiros vinte anos de vida do autor, vividos na Irlanda, não é sua primeira obra. De acordo com o crítico Harry Lewin, há anteriores: “*Música de Câmara, Stephen, o Herói e Dublinenses*, bem como sua peça de teatro *Desterrados*, que estão intimamente ligados pelo tema e pela estrutura, à primeira fase” (SÁ, 1979, p. 134). *Stephen Hero* (1944) foi publicado postumamente, mas produzido dez anos antes da primeira edição de *Retrato do Artista Quando Jovem*. Aquela é narrada com foco no olhar de um personagem homônimo ao desta, Stephen. Além dessa similaridade, a obra possui os mesmos tom autobiográfico e a tensão no que se refere ao papel do artista e do religioso na sociedade moderna. Críticos afirmam que *Stephen Hero*, apesar de não se tratar de um rascunho de *Retrato do Artista Quando Jovem*, é o embrião das ideias e da estética joyceana dessa fase. Conforme Sá,

Existe uma diferença muito grande entre *Stephen Hero* e o *Retrato*, que foi publicado cerca de dez anos mais tarde. Personagens e incidentes, que aparecem no primeiro, foram suprimidos no segundo. A evolução espiritual de Stephen é descrita de modo mais direto nesta obra, como nos diz Theodore Spencer, na introdução à edição inglesa. Embora Joyce tenha abandonado o manuscrito de *Stephen Hero* e o tenha considerado como “elucubrações de um estudante”, o livro tem especial interesse para nós. O termo epifania que aí aparece é eliminado no *Retrato* (SÁ, 1979, p. 162).

Como visto, em *Stephen Hero*, a epifania é conceituada e esquematizada no decorrer da trajetória do personagem. A primeira construção do conceito surge quando o personagem observa uma situação, aparentemente, trivial: um diálogo entre dois jovens<sup>18</sup>. A partir da apreensão desse momento, ele se vê impelido a recolher situações dessa natureza e realizar uma coletânea de epifanias. Para tanto, além de conceituar o procedimento, ele estabelece a função da epifania enquanto um evento registrado por um “homem de letras”, ou melhor, por um artista:

<sup>18</sup> “Uma jovem estava de pé na escada de uma dessas casas de tijolo escuro, que parecem a encarnação perfeita da paralisia da Irlanda. Um moço apoiava-se na grade enferrujada do pátio. Stephen colheu, ao passar, migalhas do seguinte diálogo, e guardou delas uma viva impressão, que feriu profundamente sua sensibilidade.

Dizia a jovem (com uma voz secretamente lânguida):

- Ah sim... eu estava... na... ca... pela.

Diz o jovem (inaudível): - Eu... (sempre inaudível): Eu...

A jovem (com doçura): - Ah... mas... você é... muito... mal... doso” (JOYCE apud SÁ, 1979, p. 135).

Por epifania, ele entendia uma súbita manifestação espiritual, que surgia tanto em um 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 (JOYCE apud SÁ, 1979, p. 135).

Olga de Sá continua, destacando o momento em que Stephen, conversando com seu amigo Cranly, declara que o relógio do Bureau Leste seria um objeto suscetível de uma apreensão epifânica.

- ... quantas vezes passo diante dele, faço-lhe alusões, falo dele, olho-o de relance. Não passa de um artigo no cadastro patrimonial das ruas de Dublin. De repente, um belo dia olho-o e vejo-o tal como é: uma epifania.

[...]

- Imagine meus olhares sobre o relógio como experiências de um olho espiritual, tentando fixar a própria mirada através de um preciso foco de luz. No momento em que o foco é ajustado, o objeto é epifanizado. Ora, é nesta epifania que reside para mim a terceira qualidade, a qualidade suprema do belo (JOYCE apud SÁ, 1979, p. 135-136).

A crítica ainda ressalta que, tal como em *Retrato do Artista Quando Jovem*, o personagem Stephen, a fim de conceituar e apreender uma percepção sobre o belo, aprofunda-se no pensamento do filósofo medieval São Tomás de Aquino. Ao penetrar em sua filosofia, ele toma conhecimento de três requisitos tomistas para o belo: *integritas*, *proportio* e *claritas*, os quais Stephen traduz por *integridade*, *harmonia* e *radiância*<sup>19</sup>. A partir desses requisitos, ele sistematiza o procedimento de apreensão epifânica:

É esse instante que chamo epifania. Constatamos primeiro que o objeto é uma coisa íntegra [integridade]; em seguida, que apresenta uma estrutura compósita e organizada, que é efetivamente uma coisa [harmonia]; enfim, quando as relações entre as partes estão bem estabelecidas, os pormenores estão conformes à intenção particular, constatamos que esse objeto é o que é. Sua alma, sua quiddidade, de súbito se desprende, diante de nós, do revestimento da aparência. A alma do objeto, seja ele o mais comum, cuja estrutura é assim demarcada, assume um brilho especial a nossos olhos [radiância]. O objeto realiza sua epifania (JOYCE apud SÁ, 1979, p. 136).

Contudo, além de o procedimento epifânico como possível de ser observado a partir destes conceitos: integridade, harmonia e radiância, em *Retrato do Artista Quando Jovem*, pode-se afirmar que a epifania apresenta-se não só como um procedimento resultante dessa tríade, mas também como o resultado de um processo que demanda outros elementos estruturais do romance. Segundo Olga de Sá,

<sup>19</sup> Wholeness, Harmony and Radiance.

No *Stephen Hero*, a epifania é ainda um modo de ver o mundo e, portanto, um tipo de experiência intelectual e emotiva. No *Retrato*, ela se transforma num processo de criar um universo por meio da palavra poética. A epifania, “de modo emotivo que a palavra artística serviria no máximo para rememorar, torna-se um momento operativo da arte, que funda e institui não um modo de experimentar a vida, mas de formá-la” (SÁ, 1979, p. 138).

Assim, Sá busca revelar as razões para o termo *epifania* ter desaparecido da narrativa de *Retrato do Artista Quando Jovem*. Aprofundando-se nessa questão, ela faz uso dos estudos sobre Joyce realizados por Umberto Eco. Conforme o pensador italiano, em *Le Poetiche di Joyce*, o termo passou a não interessar mais ao escritor, pois se referia mais ao um momento de visão que ao que, de fato, deu-se em *Retrato do Artista Quando Jovem*: “o ato do artista que revela alguma coisa, por meio de uma elaboração estratégica da imagem” (ECO apud SÁ, 1979, p. 138). Assim, Sá sintetiza a análise de Eco: “Epifania pode ser arte e pode ser vida. Como no *Retrato* só a arte interessa, o termo desaparece” (SÁ, 1979, p. 138).

Além do posicionamento de Eco, é interessante a aceção de Harry Lewin. Conforme Sá, em Lewin, os papéis do artista e do místico se equivalem: “O artista, tal como o místico, há de ser sensível às coisas simples, que tecem uma complexa rede de associações. O que, para outros, pode ser trivial, para o artista, transforma-se em prodigiosos símbolos” (SÁ, 1979, p. 138).

A seguir, ela acrescenta, ratificando o posicionamento de Lewin:

Em Joyce, diz Harry Lewin, são análogos o papel do artista e do sacerdote; porém ao escritor moderno interessam a rotina cotidiana, os mecanismos da conduta humana, seu desejo é descobrir o modo mais econômico de apresentar uma imensa quantidade desse material (SÁ, 1979, p. 139).

Com isso, é visível que, tanto para Eco quanto para Lewin, há uma “incontestável evolução da epifania, nas obras de Joyce” (SÁ, 1979, p. 142). Nessa perspectiva, Sá destaca que os teóricos estudados admitem que “essa evolução passa de um modo de *ver* o real (emotivo), para um modo de *fazer ver*, um processo de criar (operativo, artístico)” (SÁ, 1979, p. 142).

A epifania, em *Retrato do Artista Quando Jovem*, apresenta-se não só como momento estético, mas também como resultante de um processo e de uma trajetória existencial. No romance, para Vitor Manuel de Aguiar e Silva, mesmo que se apresente em terceira pessoa, segundo o conceito proposto, trata-se de um narrador que

não está concretamente representado, fundindo-se a sua função com a do autor implícito, esse “segundo eu” do autor que está “escondido nos bastidores, na

qualidade de encenador, de titereiro, ou de um deus indiferente, limando silenciosamente as suas unhas” (BOOTH apud AGUIAR E SILVA, 1979, p. 267).

Ainda destacando o material teórico de Aguiar e Silva, classifica-se a obra como um romance de personagem, “caracterizado pela existência de uma única personagem central, que o autor desenha e estuda demoradamente, e à qual obedece todo o desenvolvimento do romance” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 262). Assim, levando em conta o papel de Stephen Dedalus, personagem central de *Retrato do Artista Quando Jovem*, há um *personagem fulcral*, conceito definido por Aguiar e Silva como “um indivíduo, um homem ou uma mulher de quem o romancista narra as aventuras, a formação, as experiências amorosas, os conflitos e as decepções, a vida e a morte” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 271).

O narrador, uma vez que atua onisciente das ações de Stephen Dedalus, mostra-se como que “colado” na personagem: na terminologia de Jean Pouillon, trata-se de uma *visão com*, uma vez que, muito embora se trate de um narrador heterodiegético, a distância entre o narrador e o personagem é mínima, a ponto de inexistir. Com isso, esse posicionamento proporciona a ocorrência de discursos indiretos livres e de analepses, uma vez que as relações de espaço e de tempo se mostram relativas ao “ser e estar no mundo” do personagem central.

Ia andando, descendo os estrados; e viu a porta em frente. Era impossível; não poderia. Lembrou-se da cabeça calva do prefeito dos estudos com aqueles olhos cruéis e sem cor que o fitavam, e ouviu aquela voz do prefeito dos estudos perguntando-lhe duas vezes como era o seu nome. Por que não se lembrava do nome, já que lho havia dito a primeira vez? Seria que a primeira vez não escutara, ou fora para fazer graça com o seu nome? Os grandes homens da história têm nomes assim! E ninguém os debochou por isso. Era do seu próprio nome, isso sim, que ele devia debicar, já que tinha vontade de debicar. Dolan: tal e qual o nome de uma lavadeira (JOYCE, 1998, p. 59).

Na trama, o trecho é o momento em que Dedalus dirigia-se ao reitor a fim de reclamar de uma injustiça sofrida. No excerto, há uma ruptura espaço-temporal: “Ia andando, descendo os estrados; e viu a porta em frente. Era impossível; não poderia [...]”. São dois planos: o plano narrativo, expresso somente na primeira frase, e discursivo, que discorre até o final do excerto. Enquanto é expresso, o plano discursivo é construído com analepses<sup>20</sup> e discursos

<sup>20</sup> De acordo com Aguiar e Silva, em Joyce, bem como no romance moderno, as analepses (*flash backs*) são aplicadas de maneira bastante peculiar: “[...] Joyce ou Faulkner não sinalizam as suas analepses, de modo a demarcarem cuidadosamente o término de um plano temporal e o início de outro. Nos seus romances, como no romance contemporâneo em geral, o discurso, abruptamente, passa a narrar acontecimentos diegéticos diferentes dos que vinha a narrar, entrecruzam-se vectores diversos da intriga, associam-se e confundem-se temporalidades distintas. Estas rupturas, descontinuidades, justaposições e interpenetrações cronológicas transformam com frequência o romance numa narrativa caótica, de leitura árdua e de compreensão problemática” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 298).

indiretos livres, a fim de que sejam sugeridos medo e insegurança por parte do personagem. Por outro lado, é visível que, nos momentos discursivos, o narrador imerge nos questionamentos de Dedalus, a ponto de fazê-los seus: “Por que não se lembrava do nome, já que lho havia dito a primeira vez? Seria que na primeira vez não escutara, ou fora para fazer graça com o seu nome? Os grandes homens da história têm nomes assim!”. Com isso, os questionamentos do personagem apresentam-se como digressões expressas à medida que o narrador eclode enquanto consciência de Stephen. Nesse sentido, é feito o uso do termo *consciência* como sartriano e, portanto, existencialista.

É perceptível o movimento de abertura da consciência diegética do narrador e de Stephen nos parágrafos finais do primeiro capítulo, após o personagem ser ovacionado pelos colegas devido ao seu feito: reclamar junto ao reitor a injustiça cometida por padre Dolan. Esse movimento de abertura se dá como expressão estética que expressa um momento emotivo da personagem.

Os vivos perderam-se no ar macio e cinzento. Stephen ficou sozinho. Estava feliz e livre: mas, ainda assim, não haveria de se mostrar orgulhoso com o padre Dolan. Havia de ser muito sossegado e obediente; e desejou poder fazer alguma coisa por ele a fim de demonstrar que não estava com soberbia.

O ar estava macio, cinzento e leve e a noite vinha chegando. Havia o cheiro da noite no ar, o cheiro dos campos donde arrancavam os nabos que depois eram descascados e comidos, quando iam ao passeio até a casa do major Barton, o cheiro que havia no pequeno bosque para lá do pavilhão onde estavam os troncos carunchosos.

Os alunos estavam praticando os lances, correndo e desviando-se uns dos outros. No silêncio macio e cinzento ele podia ouvir o estalo das bolas; e aqui e acolá, por entre o ar parado, o som do bastão de críquete: pic, pac, poc, puc: como gotas de água numa fonte, caindo agradavelmente num balde cheio até a borda (JOYCE, 1998, p. 62 – 63).

Os movimentos cíclicos imanentes e transcendentés, que vão, respectivamente, da relação de Stephen com o momento e com aspectos sensoriais do instante até ao que eles o remetem, significados que extrapolam o tempo e o espaço imediato, não só reproduzem o fluxo de uma consciência intencional, mas também o estar para um *ser linguístico*. Enquanto procedimento epifânico, muito além de uma abertura da consciência diegética, há um movimento de transmutação linguística; as ressignificações do mundo são, no plano formal, ressignificações linguísticas. No último parágrafo do excerto, “o silêncio macio e cinzento”, “o estalo das bolas”, “o som do bastão de críquete” e as “gotas de água” são resultantes da consciência de Stephen expandindo-se, apreendendo os fenômenos enquanto realizações

sensoriais e ressignificando-as: mais que um momento, trata-se de uma apreensão subjetiva e, logo, transmutada da *realidade*.

Em *Retrato do Artista Quando Jovem*, o narrador e o personagem amalgamam-se, atuam unívocos como consciência na medida em que se mostram sempre intenção dirigida ao mundo, expandindo-se sobre o espaço, imanando e transcendendo. Fazendo uso da terminologia sartriana, enquanto narração, há uma consciência não tética: consciente de si; por outro lado, como discurso, tem-se uma consciência tética, logo, frente aos fenômenos que compunham sua realidade, realizando suas reflexões puras e impuras.

No segundo capítulo, durante leve embate discursivo de Stephen com seu amigo Vincent Heron, percebe-se, por parte do narrador, novamente uma abertura da consciência diegética e, com isso, uma ressignificação subjetiva do mundo-linguagem no romance:

– Eu não fumo – respondeu Stephen.  
 – Dedalus não fuma. É um jovem modelo. Não fuma nem vai aos bazares; também não namora; está se lixando para tudo e para todos e não liga para coisa alguma.

Stephen abanou a cabeça e sorriu na direção da cara móvel a afogueada do seu rival, bicuda como a dum pássaro. Tinha muitas vezes pensado que estranho era que Vincent Heron tivesse cara e nome de pássaro. Um penacho de cabelo descorado jazia sobre sua testa como uma crista eriçada; a testa era estreita e ossuda, e um nariz adunco e fino apontava por entre os olhos muito próximos um do outro e como que saltados, olhos que eram luminosos mas inexpressivos (JOYCE, 1998, p. 81).

A despeito de ocorrer no plano do pensamento de Stephen, a transmutação do homem em pássaro, como produto diegético e de uma consciência transcendente, atua enquanto um *modus operandi* estrutural do romance: o narrador está retido nos limites da consciência de Stephen; logo, os processos de imanência e transcendência se realizam tal como se realizariam partindo de uma consciência intencional sobre o mundo.

Em *Retrato do Artista Quando Jovem*, à medida que o narrador imerge no fluxo psíquico de Stephen e torna-se mimético como representação de um modo de apreender a realidade, ele também se coaduna ao personagem enquanto procedimento estético epifânico. Nesse sentido, pode-se afirmar que, como epifania, a relação do narrador com a diegese dá-se através de uma consciência intencional aberta e, conseqüentemente, através da reestruturação linguística desse mundo ficcional: a apreensão de um novo mundo ou mesmo de novas perspectivas sobre um mesmo mundo realiza-se, *a priori*, com o esvaziamento de espaço entre narrador e personagem e conseqüente reformulação da linguagem.

Olga de Sá cita Jacques Aubert, em *Introduction à l'Esthétique de James Joyce*, a fim de apontar o papel do procedimento epifânico em *Retrato do Artista Quando Jovem*.

Conforme Aubert, em vistas que o termo epifania não esteja mais conceituado nesse romance, ele integra a totalidade da obra, atuando na construção de um mundo autônomo: “Ela [a arte] não é cópia da natureza, mas um novo ‘eidos’, uma nova forma que organiza o material dos sentidos à sua maneira e segundo suas leis” (SÁ, 1979, p. 141). Abordando o papel do procedimento epifânico nesse “novo *eidos*”, Sá continua, parafraseando o crítico:

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. 141).

Enquanto consciência de Dedalus, o narrador é elemento estrutural indispensável na construção ou desconstrução desse mundo autônomo. Há um princípio instaurado no ato de narrar: um movimento reflexivo, consciente de si, que, na medida em que se expressa como procedimento epifânico, excede os limites da linguagem e do Ser.

Abriu a geografia para estudar a lição; mas não conseguia aprender os nomes dos lugares da América. Ainda por cima todos eles eram lugares diferentes que tinham nomes diferentes. Estavam todos em diferentes países, os países estavam nos continentes, os continentes estavam no mundo e o mundo estava no universo. Virou a aba da geografia e olhou o que tinha escrito, ele próprio, do lado de dentro: o seu nome e onde estava:

“Stephen Dedalus  
Classe elementar  
Clonglowes Wood College  
Sallins  
Condado de Kildare  
Irlanda  
Europa  
Mundo  
Universo” (JOYCE, 1998, p. 16).

As questões que medeiam o narrador e o “estar no mundo” de Stephen, uma vez que operantes como consciência intencional, atuam reflexivamente. Esse movimento, entretanto, além promover um questionamento identitário, relativo ao *comum-pertencer*<sup>21</sup> do personagem, revela-se como um processo existencial de apreensão ontológica do seu ser.

Neste excerto: “Estavam todos em diferentes países, os países estavam nos continentes, os continentes estavam no mundo e o mundo estava no universo”, o processo

<sup>21</sup> Comum-pertencer (*Zusammengehörigkeit*) é um termo utilizado por Hegel e por Heidegger a fim de ilustrar questões relativas à formação individual do ser humano. Para ambos os filósofos, esse termo possui sutis diferenças, entretanto, *grosso modo*, refere-se a um estar para si e para o mundo enquanto ser e pensante, logo, único e possuidor de uma identidade: “Com essa expressão, quer-se acentuar: a) que ser e pensar estão imbricados numa reciprocidade; b) que, através deste recíproco pertencer-se, fazem parte de uma unidade, da identidade, do mesmo” (STEIN apud HEIDEGGER, 1991, p. 141).

cíclico de apreensão das unidades do mundo leva a consciência de Dedalus a problematizar sua parte nessa construção ontológica, logo, a problematizar seu ser – como se vê a seguir no excerto.

Em Joyce, a linguagem, existencialmente como instrumento de nadificação e produto de um Ser-para-si, além de mero instrumento, torna-se objeto de expressão formal: os elementos integrantes da forma da linguagem agem como expressão existencial do Ser do narrador. Nesse caso, a epifania surge como máxima expressão da forma, uma vez que seu procedimento surge enquanto zona limite do Ser, como estágio de transição entre dois seres, o Para-si e o Em-si sartrianos.

Nos momentos finais do quarto capítulo de *Retrato do Artista Quando Jovem*, ocorre a mais significativa epifania do romance. Stephen, após ter sido convidado a ingressar na ordem religiosa e embebido em questionamentos relativos a sua vocação religiosa e artística, visualiza uma mulher contemplando o mar: “Uma rapariga apareceu diante dele no meio da correnteza; sozinha e quieta, contemplando o mar. Era como se magicamente tivesse sido transformada na semelhança mesma duma estranha e linda ave marinha” (JOYCE, 1998, p. 180).

É importante, aquém do momento epifânico em si, destacar os movimentos estético-linguísticos que o precedem. Após conversa com o padre, que o instigou a entrar na vida religiosa, as intrusões do narrador e da consciência Dedalus atuam como que apreendendo, reapreendendo e transcendendo o espaço imanente diegético.

Escancarou a pesada porta e estendeu a mão como que já para um companheiro de vida espiritual. Stephen passou, indo sair na larga plataforma, degraus acima, e se deu conta da suave carícia do ar da noite. Para as bandas da igreja de Findlater um quarteto de jovens embarafustava de braços dados, agitando a cabeça e batendo os pés de acordo com a ágil melodia da concertina do seu chefe. A música entrava, imediatamente, com os primeiros compassos de qualquer música logo fazem por sobre a fantástica textura do seu espírito, dissolvendo-a sem dor e sem ruído como uma repentina onda dissolve as torres de areia construídas por crianças (JOYCE, 1998, p. 168-169).

Percebe-se que o espaço, gradualmente, integra-se ao ser de Dedalus. Por isso, resgatando os conceitos sartrianos, se estar para o mundo é estar para si, visto que o Stephen é Ser-para-si, qualquer transmutação de sua *essência* ocorre contanto que essa transmutação aconteça também no espaço, ou no modo de apreensão do espaço e, portanto, no espaço

diegético<sup>22</sup>. Nesse sentido, a linguagem mostra-se como elemento de expressão da amálgama entre o Ser e o espaço.

Ainda enquanto expressão do Ser-para-si, Dedalus cruzou uma ponte, seguiu uma ladeira e escancarou uma porta: esses constituintes espaciais sugerem um itinerário, uma via que, em vistas de uma leitura existencial, são representações de um trajeto de projeção do Ser de Stephen enquanto espaço diegético.

Atravessou a ponte sobre a torrente do Tolka e voltou os olhos, friamente, por uns instantes, para o nicho azul desbotado da Santa Virgem, que estava, à maneira dum pássaro, empoleirado sobre uma viga no meio dum acampamento de míseras cabanas. Depois, virando-se para a esquerda, seguiu a ladeira que conduzia à sua casa.

[...]

Escancarou a porta sem trâmela do alpendre e cruzou a soleira desconjuntada da cozinha. (JOYCE, 1998, p. 171).

Esse movimento de expressão do Ser enquanto espaço imanente e transcendente vai ao encontro de uma autonomia primordial da consciência. É nesse sentido que a obra surge como produto de liberdade, conceito chave do existencialismo sartriano. Se, para Sartre, a liberdade atua enquanto propriedade do Para-si, logo, como condição do ser:

Estou condenado a existir para sempre para-além de minha essência, para além dos móveis e motivos de meu ato: estou condenado a ser livre. Significa que não se poderia encontrar outros limites à minha liberdade além da própria liberdade, ou, se preferirmos, que não somos livres para deixar de ser livres (SARTRE, 2008, p. 544),

em Joyce, essa autonomia revela-se ao passo que a consciência de Dedalus transmuta o espaço via linguagem. Com isso, o procedimento epifânico, aquém de um conceito religioso ou da reconfiguração de uma situação, a princípio, trivial, mostra-se como expressão de liberdade existencial.

Assim, uma vez que, a partir dessa liberdade formadora do procedimento epifânico, a reconfiguração linguística se dá, é problematizado não apenas o ser da linguagem como Ser-para-si, mas também a linguagem desestrutura-se enquanto se aproxima do Em-si.

Essa aproximação ocorre à medida que Dedalus se integra ao procedimento epifânico:

Ele estava longe de tudo e de todos, sozinho. Ele estava desligado de tudo, feliz, rente ao coração selvagem da vida. Estava sozinho, e era jovem, cheio de vontade, e

<sup>22</sup> O espaço diegético, a saber, segundo Vitor Manuel de Aguiar e Silva, é o espaço que compõem a diegese do romance. Não somente em *Retrato do Artista Quando Jovem*, mas também em romances construídos a partir de um olhar perspectivado, o espaço diegético, mais que ao espaço em si, refere-se a um modo subjetivo de apreensão.

tinha em coração selvagem; estava sozinho no meio dum ermo de ar bravio, entre águas salobas, entre a colheita marítima e conchas, entre emaranhados e redemoinhos, entre claridades embaraçadas de cinzento, entre figuras de crianças e raparigas vestidas de alegria, e de luz, entre vozes infantis e joviais que enchem o ar (JOYCE, 1998, p. 180).

O trecho sugere que Dedalus está em iminente contato com o Em-si, pois revela um movimento de profunda reflexão em que o espaço diegético torna-se espaço existencial conforme os elementos que circundam a personagem integram-se à abertura da consciência. Nesse sentido, “estar rente ao coração selvagem da vida” ou ter um “coração selvagem” marcam uma relação com um ser aquém de sua consciência.

Continuando a análise, visto que estar para o Em-si é estar para um ser “desumanizado”, relativo a elementos essenciais da natureza e, portanto, indiferente ao ser humano, a consciência de Dedalus, nesse movimento pré-epifânico, expande-se para a apreensão dos sentidos primordiais da natureza; assim, o “ar bravio”, as “águas salobas”, a “colheita marítima e conchas” e os “emaranhados e redemoinhos” são síntese concreta de um Em-si inacessível à consciência.

Entretanto, o pináculo epifânico acontece quando a consciência de Dedalus volta-se, enquanto fluxo, a uma mulher que caminhava à beira mar. Imediatamente, o fluxo de consciência do personagem integra o *ente* humanizado àquele espaço existencial: a imagem da mulher é transmutada em ave marinha.

Suas longas pernas, esguias e nuas, eram delicadas como as de um grou, e eram claras até onde a esmeralda da água do mar as rodeava, marcando a sua carne. As coxas, rijas, duma coloração suave como a do marfim, estavam à mostra quase até os quadris, onde as alvas franjas do seu calção eram como penugem de alva e macia pluma (JOYCE, 1998, p. 180).

O iminente contato com o Em-si mostra-se como um transmutador da forma do discurso quando, além do uso de comparações (“eram delicadas como as de um grou”), metáforas (“eram claras até onde a esmeralda da água do mar”), metonímias (“marcando sua carne”) e oxímoros: “- Deus do céu! – exclamou a alma de Stephen, numa explosão de alegria profana”<sup>23</sup> (JOYCE, 1998, p. 181), as construções sintáticas formadas por períodos ligados por coordenação assindética sugerem não apenas um fluxo de consciência ininterrupto, mas

<sup>23</sup> Vale notar que Dedalus está em crise sob a perspectiva da carreira religiosa. Nessa epifania, há a percepção da natureza que se desloca para o olhar erótico da mulher. Há o olhar que se revela como desejo profano. Está aí a escolha (conceito fundamental para Sartre) que indica a passagem do plano teológico para o humano. Da revelação da transcendência passamos para uma compreensão da própria imanência (em que consciência, desejo e corpo são uma unidade).

também um procedimento natural da consciência, o de estar além de sua essência enquanto formadora de seu Ser-para-si:

A imagem dela entrara na sua alma para sempre, e palavra alguma tinha quebrado o silêncio sagrado do seu arrroubo. Os olhos dela tinham chamado, e a sua alma saltara a tal apelo. *Viver, errar, cair, triunfar, recriar a vida para além da vida!* Um anjo selvagem lhe tinha aparecido, o anjo da mocidade e da beleza mortal, um mensageiro das cortes esplêndidas da vida, para escancarar diante dele, num instante de deslumbramento, os portões de todos os caminhos do erro e da glória. *Seguir, seguir, seguir para diante, para diante!* (JOYCE, 1998, p. 181, grifo nosso).

Por conseguinte, no decorrer desse processo epifânico, o narrador expressa não o contato direto, mas a apreensão de seu Ser-para-si enquanto integrado a um ser fundamental e basilar, mas indiferente à consciência humana, o Em-si: “Sentia, bem por cima, a cúpula vasta e indiferente; e sentia a dinâmica dos corpos celestes; e a terra, debaixo dele, que tinha sido feita para ele, o havia tomado em seu seio” (JOYCE, 1998, p. 181).

A terminologia tomista adaptada por Stephen<sup>24</sup>, utilizando-se do existencialismo como chave de interpretação, ganha novo caráter. A *integritas*, enquanto apreensão da inteireza do objeto, revela-se como apreensão intuitiva do Em-si sartriano. Assim, na medida em que a imagem estética é “em primeiro lugar apreendida como autolimitada e autocontida sobre incomensurável segundo plano do espaço ou do tempo” (JOYCE, 1998, p. 224), a linguagem passa a diluir-se como forma objetiva, sendo objeto de “inexpressão”: ela não atua como signo e seus atributos sintático-semânticos, mas sim como representação concreta da inteireza inacessível do Em-si.

Por outro lado, a *consonantia*, termo que Stephen traduziu como harmonia, tanto para o tomismo quanto para o existencialismo refere-se ao modo de apreensão do objeto. Contudo, enquanto, para Stephen, sob a ótica tomista, esse procedimento consiste em apreender a coisa como “complexa, múltipla, divisível, separável, inteirada de suas partes, o resultado de suas partes e a soma harmoniosa” (JOYCE, 1998, p. 225); por outro lado, como resultante de uma consciência intencional, esse modo de apreensão surge como produto de liberdade existencial, conceito esse propriamente existencialista. É nesse sentido que o termo *claritas*, mais tarde substituído por *quidditas* pelo próprio Dedalus, mostra-se como uma consciência intencional

<sup>24</sup> “[...] as mais satisfatórias relações do sensível devem, por conseguinte, corresponder às fases necessárias da apreensão artística. Descobre-as e terá descoberto as qualidades da beleza universal. São Tomás de Aquino diz: ‘*Ad pulcritudinem tria requiruntur integritas, consonantia, claritas*’. Eu traduzo isso assim: ‘Três coisas são necessárias para a beleza: inteireza, harmonia e radiação’. Correspondem essas três as fases da apreensão?” (JOYCE, 1998, p. 224).

em estado de iminente contato com o Ser-em-si em si e no mundo; com isso, o “encantamento do coração” apontado pelo personagem se expressa a partir da apreensão da coisidade do objeto e do alheamento deste em relação ao mundo. Nessa perspectiva, o *quidditas* é constitutivo dos fenômenos estéticos supracitados, que vão da amálgama entre Ser e espaço às transmutações da linguagem.

#### 4.2 O ESPAÇO EXISTENCIAL

O conceito de espaço, como elemento da narrativa, é objeto de estudo e de análise, visto que é parte indissociável dos demais elementos e, com isso, do próprio romance. Em *Dicionário de Narratologia*, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes afirmam que

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as restantes das categorias, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam (REIS; LOPES, 2000, p. 135).

Reis e Lopes acrescentam que o espaço é “domínio específico da história”, e que

integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da *ação* e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abrangendo tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico) (REIS; LOPES, 2000, p. 135).

O espaço, muito além de apenas resultado de descrição topológica, é elemento dotado de carga semântica que interfere na construção dos demais elementos do romance. A partir do espaço, o enredo, o tempo e, principalmente, as personagens são reveladas ou, pelo menos, integram-se a ele, contribuindo na construção semântica da obra.

Podemos [...] dizer que o espaço no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com sua individualidade tendendo para zero (LINS, 1976, p. 72).

Para Osman Lins, no espaço, além de objetos, podem estar presentes figuras humanas “coisificadas ou com sua individualidade tendendo a zero”; estas, porém, para tanto, devem circundar as ações de uma personagem ou atuar como motivadores estáticos das ações. Com isso, a característica primordial do espaço na narrativa é delimitada: ele é sempre relativo à

personagem em foco, não estabelecendo apenas o papel de pano de fundo das ações, mas, sim, aliando-se à construção e às ações da personagem e, conseqüentemente, à construção do tempo e do enredo.

Quando o espaço é carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, ligadas às personagens, portanto, estabelecendo função no enredo, ele é classificado como *ambiente*. Assim, Lins cita Nelly Novaes Coelho para apontar que, na narrativa, há duas possíveis classificações de ambiente, o natural e o social: “o *ambiente natural* como equivalente à paisagem, natureza livre; o *ambiente social* seria a natureza modificada pelo homem: casa, castelo, tenda etc.” (COELHO apud LINS, 1976, p. 74).

Por conseguinte, Lins denomina *ambientação* a ligação entre o narrador e o ambiente. De acordo com o crítico literário, as ambientações são resultantes das relações estabelecidas pelo narrador entre o ambiente e a personagem. O ambiente está aquém dos atos e, não obstante estabeleça relação com a personagem, é moldura dos fatos, projetada pelo narrador.

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõem-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p. 77).

Muito embora Lins se aprofunde no conceito de ambientação, esse não será pormenorizado nesta pesquisa. Uma vez que o foco desta análise é o espaço e como ele se dá na construção do romance com marcas existencialistas, procurar-se-á pôr em evidência a forma com que o espaço se “comporta” frente ao foco narrativo em romances influenciados pela filosofia. Apesar disso, é em face da sua inseparabilidade dos demais componentes narrativos que o termo *espaço existencial*<sup>25</sup> é proposto.

Walter Benjamin, no ensaio “Paris, Capital do Século XIX”, buscando elencar uma série de transformações que reformularam a sociedade no século XIX e possibilitaram o conceito *modernidade*, faz uso do termo espaço existencial para apontar a reconfiguração das relações entre o espaço e as pessoas nas cidades reestruturadas em vistas das novas conjecturas do Moderno.

---

<sup>25</sup> Osman Lins não leva em conta, em suas denominações sobre ambientação, as características presentes no espaço do romance psicológico. Além disso, a fim de delimitar essa pesquisa, buscar-se-á apontar, em um primeiro momento, as características inerentes ao espaço romanesco em si – apesar de sua inter-relação com os demais elementos da narrativa. Em um segundo momento, esses resultados serão interligados a elementos do romance moderno; entretanto, essa classificação se dará à margem das classificações propostas por Lins, visto que será apresentada uma terminologia ligada à presença da filosofia existencialista na construção do espaço romanesco.

Os novos elementos da construção com ferro, formas de sustentação, interessam a esse estilo modernista. Ela procura através dos ornamentos recuperar essas formas para a arte. O cimento lhe acena a perspectiva de novas configurações plásticas potenciais na arquitetura. Por essa época, o centro de gravidade do *espaço existencial* se desloca para o escritório. O seu contraponto, esvaziado de realidade, constrói seu refúgio no lar (BENJAMIN, 1985, p. 37-38, grifo nosso).

De acordo com Benjamin, se, de um lado, a Modernidade é caracterizada pela transitoriedade e pela impessoalidade – elemento esse marcado no espaço urbano –, de outro, as residências passaram a estabelecer um papel fundamental na construção identitária do homem cidadão. Usando a expressão espaço existencial, Benjamin refere-se aos elementos componentes do espaço que revelam ou integram a subjetividade do homem moderno.

O interior não é apenas o universo do homem privado, mas também o seu estojo. Habitar significa deixar rastros. No interior, eles são acentuados. Colchas e cobertores, fronhas e estojos em que os objetos de uso cotidiano imprimam a sua marca são imaginados em grande quantidade. Também os rastros do morador ficam impressos no interior. Daí nasce a história de detetive, que persegue esse rastros (BENJAMIN, 1985, p. 38).

Na perspectiva benjaminiana, o espaço existencial é fonte de análise e reconhecimento de características constitutivas do homem privado. Benjamin sinaliza esse fator como princípio criador das histórias de detetive: “A ‘Filosofia da mobiliário’, bem como as novelas de detetive apontam Poe como o primeiro fisionomista de tal *interieur*” (BENJAMIN, 1985, p. 38).

Sergio Givone, no artigo “Dizer as emoções: A construção da interioridade no romance moderno”, presente na coletânea *A Cultura do Romance*, organizada por Franco Moretti, busca, a partir de sucintas análises, apontar, em clássicos da literatura moderna, aspectos da subjetividade de seus personagens protagonistas. Muito embora não seja o objetivo resenhar o artigo, é válido citar que Givone analisa nove obras: *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, de M. de Cervantes; *Robinson Crusóé*, de D. Defoe; *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de W. Goethe; *Madame Bovary*, de G. Flaubert; *Memórias do Subsolo*, de F. Dostoiévski; *Coração das Trevas*, de J. Conrad; *Em busca do tempo perdido*, M. Proust; *Ulysses*, de J. Joyce; e *A consciência de Zeno*, de I. Svevo.

A despeito da análise do crítico italiano, em face do resultado obtido, fazer uso de um *corpus* e de um tema demasiado complexos, ela interessa a esta pesquisa uma vez que, além de buscar promover uma percepção diacrônica e panorâmica da construção da interioridade do romance moderno, Givone, muito embora não deliberadamente, faz uso, em certos momentos,

de um princípio que vai ao encontro do que, a seguir, será conceituado e instrumentalizado na análise aqui realizada: o espaço existencial.

Devido ao tom demasiado ensaístico, não está expresso no artigo seu vínculo com o existencialismo, ou com qualquer outra teoria formal de pensamento. Entretanto, em algumas abordagens, há características que revelam, intrinsecamente, a presença de conceitos da filosofia da existência.

Ao enfatizar a subjetividade do naufrago protagonista de Robinson Crusóé, obra de Daniel Defoe (1660 – 1731), Givone, em um primeiro momento, revela a tensão que há entre subjetividade e espaço:

A condição de Robinson, enquanto condição exemplarmente humana, é a de quem se encontra, contra a vontade e sem escapatória, num lugar desconhecido, hostil, pleno de ameaças reais e imaginárias (GIVONE, 2009, p. 461 – 462).

Nesse sentido, a relação da personagem para com seu *ser* está no espaço que a cerca: *ser é ser para*. A seguir, o crítico destaca que a acomodação do *eu* de Crusóé se dá a partir do instante em que o ambiente não mais é móbil de tensão.

O naufrago olha ao redor. Mas não mais para escutar a linha do horizonte, e sim o perfil das coisas próximas, que já não são tão hostis, visto que, apesar de estranhas, parecem servir para a satisfação de suas necessidades e, assim, revelam o espaço de uma vida possível (GIVONE, 2009, p. 463).

Há conceitos claramente existencialistas imersos na avaliação de Givone. Em *O Existencialismo é um Humanismo*, Jean-Paul Sartre traça os princípios de sua linha de pensamento:

[...] mesmo que Deus não exista, há ao menos um ser cuja existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por algum conceito, e que tal ser é o homem ou, como diz Heidegger, a realidade humana. Que significa, aqui, que a existência precede a essência? Significa que o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida. Se o homem, na concepção do existencialismo, não é definível, é porque ele não é, inicialmente, nada. Ele apenas será alguma coisa posteriormente, e será aquilo que ele se tornar (SARTRE, 2012, p. 19).

Para Sartre, a essência humana está *para* o homem, isto é, a formação da sua subjetividade, se, por um lado é autônoma, por outro, não é interna, mas sim relativa ao que está para ela. Assim, Givone e Sartre mostram-se congruentes, na medida em que a

reconstrução da subjetividade de Robinson Crusóe se dá condicionada à reconstrução, ou humanização, do espaço, antes inóspito, agora *domesticado*.

[...] Robinson parte para a conquista do mundo arrancando-se às trevas de uma introversão estéril e desesperada. E o mundo retribui permitindo-lhe que ele veja seu rosto ali espelhado. A ação, o domínio da realidade natural, a subordinação mesmo do hostil a seus próprios fins permitem humanizar o mundo a tal ponto que o homem reconhece a si mesmo nesse mundo (GIVONE, 2009, p. 463).

O espaço é elemento especular da subjetividade da personagem, muito embora a subjetividade também seja especular do espaço. Na obra *O Ser e o Nada*, Sartre classifica a essência humana como Para-si: “O ser da consciência, enquanto consciência, consiste em existir à distância de si como presença a si” (SARTRE, 2008, p. 127). Esclarecendo a afirmação do filósofo, se a consciência é um fluxo para o mundo, seu Ser, sua essência, mostra-se enquanto elemento presente à consciência, jamais nela.

É uma obrigação para o Para-si existir somente sob a forma de um em-outro-lugar com relação a si mesmo, existir como um ser que se afeta perpetuamente de uma inconsistência de ser (SARTRE, 2008, p. 127).

Givone também aborda a tensão entre espaço e subjetividade quando analisa a obra *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad. Segundo ele, o percurso da personagem-narrador, que explora o desconhecido continente africano, não é um percurso de introspecção, mas sim de gradativo enfrentamento para com seu *eu*.

E o barco que, partindo da costa da África Central, sobe um rio até o interior do continente: não é uma metáfora do eu? Lá, no coração da floresta equatorial, no “coração das trevas”, mora Kurtz, ele mesmo o “coração das trevas”, que exerce um domínio absoluto na região, como agente de uma empresa que saqueia e vende marfim (GIVONE, 2009, p. 471).

Esse espaço é existencial à medida que o trajeto físico do personagem dá-se como espelho do seu trajeto introspectivo: chegar ao “coração das trevas” é chegar ao âmago de si mesmo.

Retornando às análises teóricas do espaço narrativo, ele é elemento intimamente ligado ao corpo estrutural da narrativa. Nessa perspectiva, Lins afirma que a narrativa é “um sistema altamente complexo de unidades que se refletem entre si e repercutem umas sobre as outras” (LINS, 1976, p. 95). Entrementes, na medida em que o espaço não pode ser isolado do

corpo do romance, busca-se estabelecer o modo pelo qual ele se relaciona com os demais componentes. Para tanto, as funções do espaço são enfatizadas.

Lins destaca que “a narrativa repudia sempre os elementos mortos (as motivações vazias) e dessa lei não pode o ficcionista fugir” (LINS, 1976, p. 106). Sob essa ótica, o espaço, mesmo quando observado isoladamente, estabelece – ou deve estabelecer – uma função no corpo narrativo. Ele sempre possui relação direta ou indireta com algum outro componente da narrativa, formando, assim, a tessitura da trama. Todavia, Lins destaca que, mesmo que haja funções preestabelecidas, a miríade de significados possíveis, no espaço narrativo, é inventariável.

O simples emprego de um tempo verbal em vez de outro, a eliminação de um ponto ou de uma vírgula, uma casuarina e não uma acácia no quintal, por que em tal instante três pássaros voando e não cinco, cada escolha se opera sobre alternativas inúmeras, de modo que as explicações, as justificativas, não têm fim por assim dizer, tal o emaranhado de motivos em que se apóiam – ou mergulham (LINS, 1976, p. 96).

Lins enfatiza também a função do espaço como caracterizador, como índice psicológico que “confirma, precisa ou revela a personagem” (HANNON apud LINS, 1976, p. 97). Segundo ele, o espaço estabelece a função de caracterizador quando auxilia na construção dos elementos que compõem traços do Ser da personagem. Com isso, Osman Lins salienta que o espaço, em determinadas situações, possui a “função de, situando a personagem, informar-nos, mesmo antes que a vejamos em ação, sobre seu modo de ser”. Com isso, acrescenta que “o espaço caracterizador é em geral restrito – um quarto, uma casa –, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem” (LINS, 1976, p. 98).

Entretanto, conforme o crítico literário,

A projeção da personagem sobre o ambiente nem sempre manifesta-se concretamente (dispondo-o de uma certa maneira); pode também configurar-se de modo subjetivo, mediante um processo de amortecimento ou de exaltação dos sentidos (LINS, 1976, p. 99).

Com isso, de acordo com ele, o espaço pode apresentar-se como caracterizador quando, além da seleção e da disposição dos objetos, é projetado a partir do estado de espírito da personagem: “o espaço, nessas circunstâncias, reflete menos uma personalidade que um estado de espírito mais ou menos passageiro” (LINS, 1976, p. 99).

Nessa perspectiva, o espaço está ligado à personagem na medida em que é a própria que o transforma psicologicamente. A questão do espaço, quando são levadas em conta determinadas obras modernas ou mesmo determinados tipos de análise (vide Sergio Givone), não é apenas reveladora, mas sim reveladora enquanto, primeiramente, revelada pela personagem. É sob essa ótica que se dá a análise do espaço psicológico – a saber, do *espaço existencial*.

Por outro lado, Reis e Lopes, enfatizando o espaço psicológico, afirmam que a sua manifestação, a partir do monólogo interior, dá-se como “problemática geral da representação de espaço” (REIS; LOPES, 2000, p. 137). Eles destacam o caráter específico da representação espacial, e afirmam que essa especificidade pode ocorrer em nível topográfico, cronotópico ou textual. A fim de esclarecer esses níveis, eles citam o escritor e doutor em literatura Zoran Zivkovic:

(1) [nível topográfico] a seletividade essencial ou a incapacidade da linguagem para esgotar todos os aspectos dos objetos em causa; (2) [nível cronotópico] a sequência temporal ou o fato de a linguagem transmitir informação somente ao longo de uma linha temporal; (3) [nível textual] o ponto de vista e a inerente estrutura perspectivada do mundo reconstruído (ZORAN *apud* REIS; LOPES, 2000, p. 137).

A especificidade abordada por Reis e Lopes vai ao encontro da funcionalidade espacial, destacada por Lins, quando a personagem é ligada ao papel do espaço na narrativa. Lins põe em foco a incapacidade de separar o espaço de uma perspectiva da personagem:

Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem é *espaço*; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna, flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico* (LINS, 1976, p. 69).

Muito embora, a seguir, Lins agregue o conceito de espaço psicológico somente a projeções efetuadas pela personagem sobre o passado ou sobre o futuro, ele problematiza a relação da personagem com situações em tempo imediato na narrativa – situações que se alocam unicamente no íntimo da personagem, e reproduzem um espaço perspectivado e passível de reconstrução. A partir disso, ele aborda o conto “Amor”, de Clarice Lispector, e aponta uma característica própria da obra quanto à construção do espaço: ser humano com função espacial.

Na trama, a personagem Ana, ao tomar um bonde e avistar um homem cego mascando *chicles*, sente sua perspectiva do mundo atingida, com isso, ela inicia um processo íntimo de

*transmutação* do espaço e de seu próprio ser. A personagem, frente aos condicionamentos sociais de sua classe e de uma vida “domesticada”, desconstrói seu ser, também “domesticado”, e, dessarte, aos poucos, apreende um mundo reformulado e inóspito.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar – o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos (LISPECTOR, 1998a, p. 21).

Lins, nesse caso, destaca a presença do cego como elemento de função espacial, ou melhor, para Ana, ele é elemento integrante do espaço, e não mais que motivador involuntário das ações psicológicas da personagem.

Pela sua impessoalidade, pelo seu caráter de coisa, [o cego] inscreve-se no puro espaço, um elemento a mais no espaço hostil em que, por algum tempo, Ana se move, antes de apagar a “chama de seu dia”. E se não vemos seres vivos no bonde e no trajeto, é para ressaltar a figura do cego, que assim nos surge solitária e como ampliada, coisa ocupando o vazio, numa paisagem sem habitantes visíveis (LINS, 1976, p. 71).

Mesmo assumindo, conforme Lins, função espacial, a figura do cego não é elemento “coisificado”. Ele compõe o ambiente como elemento humano, e é projetado à frente dos demais componentes da paisagem. Logo, o cego é um móbil à medida que é extraído da paisagem externa e gera a angústia motivadora das ações inerentes à personagem protagonista. Como ser espacial, esse móbil é complicador enquanto ponto de partida de um processo de transformação existencial.

E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar hostil, pericível... O mundo se tornara de novo um mal-estar (LISPECTOR, 1998a, p. 22).

Salienta-se que a visão do cego suscita, na personagem Ana, uma angústia motivadora de um processo psicológico de transmutação do espaço. O cego é perspectivado e subjetivado, e, para a personagem e na personagem, o espaço assume novo aspecto: opressor e mágico – longe de uma concepção objetiva.

Atingida pela visão do cego, Ana desce do bonde e caminha por entre a paisagem do Jardim Botânico. Lins acrescenta que

As coisas que cercam Ana – frutas, dalias, tulipas, vitória-régias, pequenas flores espalhadas na relva – são quase todas prestigiosas [...]. A personagem, atingida e desorganizada pelo encontro com o cego, transmuda-as, segregando em torno de si, a partir de elementos naturalmente aprazíveis, uma atmosfera de horror (LINS, 1976, p. 76).

Com isso, percebe-se que o espaço não é apenas elemento externo, mas, sim, é interiorizado e, uma vez que está como que inerente à paisagem interna<sup>26</sup> da personagem, é transmutado. Nessa perspectiva, personagem e espaço apresentam-se como unidade na narrativa: a personagem transmuda seu Ser na medida em que, ao mesmo tempo, o espaço é transmutado. Contudo, essa relação não se coloca sob a ordem de causa e efeito, mas sim é ação univalente: personagem é espaço, e ambos são o Ser.

Como integrante do ser, o conceito de espaço existencial é destacado. No entanto, primeiramente, é fato que as questões levantadas e que desembocam no conceito de personagem existencial vão ao encontro do conceito de consciência e Ser-para-si, presentes no existencialismo. Logo, sendo componente do Ser, o espaço é integrante de um Ser que é presença a si, um ser estritamente humano, o Ser-para-si.

Se, para Jean-Paul Sartre, a consciência é fluxo intencional sobre os fenômenos, e, *a priori*, elemento inabitado, o espaço é *nada*. Sartre conceitua o nada como característica presente dentro e fora da consciência. De acordo com o filósofo, a consciência é ação à medida que atribui sentido aos fenômenos, lançando-se sobre o nada do mundo; nesse sentido, a consciência é sempre consciência de algo e para algo. Logo, o espaço, uma vez que é, sob algumas classificações, pano de fundo de ações, é o nada enquanto suporte fenomenal, e enquanto reduto do não-ser da consciência, pois é o não-ser dentro e fora da consciência que a impulsiona como fluxo, que busca o ser.

Entretanto, o espaço existencial está longe de apresentar-se como pano de fundo ou nada existencial. Em detrimento do espaço que apenas circunda ações da trama, o espaço existencial é foco da consciência, ou melhor, consciência e espaço atuam e coexistem unívocos, pois, se a consciência é sempre consciência de algo, o espaço existencial é espaço somente enquanto foco da consciência.

<sup>26</sup> Muito embora o poeta português Fernando Pessoa tenha atuado na produção poética moderna, devem destacar-se os conceitos de paisagem, presentes em nota preliminar de sua obra *Cancioneiro*. Conforme Pessoa, o ser humano, ao ter consciência do mundo, possui consciência de duas paisagens, a interna e a externa. Esta representa o que é objetivo, o que é apenas visível; aquela é reflexo dos estados da alma e do espírito. “Todo o estado da alma é uma paisagem. Isto é, todo estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente por uma paisagem. Há um espaço interior onde a matéria de nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito” (PESSOA, 1998, p. 161). A seguir, o poeta conclui: “Assim tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens” (PESSOA, 1998, p. 161).

Sartre esclarece essa questão afirmando que, para a consciência, “nenhum objeto, nenhum grupo de objetos está especificamente designado para organizar-se em fundo ou forma: tudo depende da direção da minha atenção” (SARTRE, 2008, p. 50). Conforme o filósofo, mesmo que as situações em si revelem seres plenos em toda a parte, a consciência sempre se coloca posicional e intencionalmente em face do espaço; portanto, uma vez que lhe é impossível apreender tudo, seu fluxo restringe o campo de ação, levando o que não está sendo foco momentâneo da consciência à condição de nada, isto é, o que está além do foco da consciência é *nadificado*. Alocando a percepção da consciência, nesse caso, em um *bar*, ele exemplifica:

Sem dúvida, o bar, por si mesmo, com seus clientes, suas mesas, bancos, copos, sua luz, a atmosfera esfumaçada e ruídos de vozes, bandejas entrecrocando-se e passos, constitui uma plenitude de ser. E todas as intuições de detalhe que posso ter estão carregadas desses odores, sons, cores, fenômenos dotados de um ser [...]. [...] Parece que deparamos com plenitude por toda parte. Mas é preciso notar que, na percepção, ocorre sempre a constituição de uma forma sobre um fundo (SARTRE, 2008, p. 50).

É possível perceber que, a partir do conceito sartriano, o espaço que não é produto de intenção da consciência – logo, não existencial – dá-se como o nada que circunda o objeto focado. Por isso, ao mesmo tempo em que o foco é integrante da consciência, ele é espaço que, no momento, é *para* a consciência.

Quando entro nesse bar em busca de Pedro, todos os objetos assumem uma organização sintética de fundo a qual Pedro é dado como “devendo aparecer”. E esta organização do bar em fundo é uma primeira *nadificação*. Cada elemento do lugar, pessoa, mesa, cadeira, tenta isolar-se, destacar-se sobre o fundo constituído pela totalidade dos outros objetos, e recai na indiferenciação desse fundo, diluindo-se nele (SARTRE, 2008, p. 50).

Mesmo ausente, *Pedro*, que pode ser compreendido, segundo Lins, como um ser de função espacial, é foco e responsável pela organização do espaço como pano de fundo esvaecido pela consciência. Todavia, Pedro, uma vez que é espaço existencial, é a própria consciência intencional e posicional: se há apenas consciência como consciência de algo, *Pedro* é espaço de existência na medida em que a consciência apenas existe como sendo consciência de *Pedro*.

[...] se descobrisse enfim Pedro, minha intuição seria preenchida por um elemento sólido, ficaria logo fascinado por seu rosto e todo o bar iria organizar-se à sua volta, em presença discreta (SARTRE, 2008, p. 51).

A fim de aprofundar essas questões, Sartre resgata o conceito de *utilidade*, abordado por Heidegger. Conforme Sartre, não obstante Heidegger afirme que a realidade humana é apreendida através da utilidade dos objetos que circundam a consciência, a realidade humana é sempre posta a partir do contraste entre a utilidade e a nadaificação, a negatividade, a negação: o nada. Para o existencialista, o fenômeno em foco é projetado para fora do espaço nadaificado uma vez que o nada, o não-ser iminente, seja onipresença na consciência. Ao contrário de Heidegger, que estabelece a seleção da consciência a partir do critério de utilidade, Sartre destaca que a utilidade se dá como tal devido à fuga da consciência da negatividade onipresente na consciência e, por conseguinte, à sua busca do ser em si e no mundo.

Toda negatividade aparece mais como se fora uma das condições essenciais dessa relação de utilidade. Para que a totalidade do ser se ordene à nossa volta em forma de utensílios, fragmentando-se em complexos diferenciados que remetem uns aos outros e têm poder de *servir*, é preciso que a negação surja, não como coisa entre coisas, mas como rubrica categorial que presida a ordenação e repartição das grandes massas de seres em forma de coisas. Assim, a aparição do homem no meio do ser que “o investe” faz com que descubra um mundo. Mas o momento essencial e primordial dessa aparição é a negação. Alcançamos assim o termo inicial deste estudo: o homem é o ser pelo qual o nada vem ao mundo (SARTRE, 2008, p. 67).

O Ser-para-si é conceituado, por Sartre, a partir da concepção de que a consciência é inabitada e se expande em fluxo. Assim, destaca-se que o Ser não está nela, mas, sim, está para ela. As essências e, portanto, as significações são acepções presentes para a consciência. Com isso, o próprio Ser da consciência é presença a si, encontra-se fora dela como significado transcendente.

Nesse bojo, o espaço existencial é apreendido como parte do ser; assim, personagem e espaço, no romance “existencialista”, unificam-se e integram o Para-si. Uma vez que o Ser-para-si existe somente “sob a forma de um em-outro-lugar com relação a si mesmo” (SARTRE, 2008, p. 127), o espaço existencial é parte do Ser enquanto elemento visado e motivador ou reflexo de uma transformação existencial.

Para esclarecer as características do espaço existencial, retoma-se o conto de Clarice Lispector. Nele, é clara a integração espaço e personagem. A partir do momento em que a personagem Ana avista o cego, não só sua percepção sobre a realidade se transforma: seu ser é transmutado e, com isso, sua percepção sobre o espaço também é transmutada. Contudo, o espaço não é apenas reflexo da transformação do ser, ele é o próprio ser transmutado.

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão *rico* que *apodrecia*. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida ou abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo *faiscante, sombrio*, onde *vitórias-régias boiavam monstruosas* (LISPECTOR, 1998a, p. 25, grifo nosso).

Ao mesmo tempo em que há a reconstrução da linguagem, há a reconstrução do espaço. As aparições, atribuídas pelo senso objetivo como belas e aprazíveis, repõem-se no espaço existencial como integrantes de um mundo íntimo hostil e indiferente à medida que, para a personagem, seu Ser é todo acometido pela hostilidade e pela indiferença do mundo.

Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada. Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. Ah! Era mais ser um santo que uma pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração as águas mais profundas? Mas era uma piedade de leão (LISPECTOR, 1998a, p. 27).

Observando o conto de Lispector, a transmutação do Ser dá-se no personagem e no espaço unilateralmente. Entrementes, o ser transmutado é Para-si enquanto os móveis e reflexos da transmutação são presenças, ou melhor, encontram-se como foco da consciência.

É sob essa perspectiva que Sartre salienta que a existência precede a essência. Com isso, ele leva em conta o caráter autônomo do Para-si: visto que sua essência é presença a si, o ser humano é dotado de liberdade frente sua percepção do mundo, ou melhor, frente à escolha de sua essência e das essências do mundo.

Assim, como observado em Lispector, a personagem desconstrói seu espaço, e, portanto, sua essência. A partir disso, horroriza-se em face do nada que infesta seu Ser e o seu Ser no mundo – nada representado pela indiferença e pela contingência as quais, naquele momento, tomaram a personagem e o espaço, partes de um só Ser. Por outro lado, espaço e consciência se transmutam unívocos, visto que uma transmutação íntima do Ser só é possível se sustentada por uma transmutação do espaço.

#### 4.3 NARRATIVA E TEMPORALIDADE

Os aspectos da narrativa aqui analisados contariam com uma abordagem incompleta se não observados pelo prisma do tempo. À parte das temáticas, elementos constituintes da narrativa, no romance moderno, uma vez resultantes de ideologias, acabam por reestruturar as relações temporais que integram a história e o discurso. Nesse sentido, o tempo acaba por ser

reconstruído e instrumentalizado como recurso estético dotado de elasticidade e passível de reconfiguração.

Contudo, a fim de especular-se o papel do tempo no romance e, assim, do tempo em face a um “existencialismo literário”, alguns aspectos relativos a esse conceito na narrativa serão resgatados.

Primeiramente, destaca-se a busca histórica por definição de *tempo*. Para tanto, cita-se Santo Agostinho: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo” (AGOSTINHO apud NUNES, 1988, p. 16). Nesse sentido, vê-se que a abstração contida no sentido do tempo parece impossibilitar uma apreensão objetiva desse conceito.

No entanto, se há complexidade no que concerne à apreensão do tempo, essa complexidade ganha outros moldes quando é tratada a sua representação na narrativa. Benedito Nunes, em *O Tempo na Narrativa*, destaca que, para a representação do chamado tempo *real*, há outros cinco diferentes tipos: tempo físico, tempo psicológico, tempo cronológico, tempo histórico e tempo linguístico. O filósofo relaciona-os:

Alinhamos cinco conceitos diferentes [...] que diversificam uma mesma categoria, combinada à quantidade (tempo físico ou cósmico), à qualidade (tempo psicológico) ou a ambas (tempo cronológico), esse último aproximando-se do primeiro pela objetividade e opondo-se à subjetividade do segundo, cuja escala humana difere da do *tempo histórico* e da do *tempo linguístico*, ambos de teor cultural (NUNES, 1988, p. 23).

Com isso, Nunes enfatiza a incapacidade de atribuir ao tempo um único conceito: sua pluralidade impede de torná-lo um elemento estanque, visto que

o tempo como categoria exige [...] o conceito oposto de *permanência*, já implícito à *cronometria*, que demanda uma escala de medida, à *cronologia*, que demanda marcos de datação, e à idéia mesma de *processo de mudança*, enquanto passagem ou transição entre estados que perduram (NUNES, 1988, p. 23).

Todavia, em detrimento à pluralidade conceitual do tempo, para Nunes, esses tipos não são entre si díspares: embora se refiram a diferentes alcances, estão intrínscas e primordialmente ligados pelas noções de ordem, duração e direção – estas, por sua vez, interligadas pelo processo de *mudança*. Assim, como ordenado, durativo e focado, o tempo se dá a partir de um contínuo processo de transformação.

Nesse sentido, Nunes busca por esclarecer como esses elementos se inter-relacionam para enfim representar o *tempo real*<sup>27</sup>:

a primazia na representação comum do tempo real cabe à forma quantitativa, contínua e irreversível, em que se entrecruzam a objetividade do tempo físico com a sucessão regular do presente ao passado e do presente ao futuro do tempo cronológico. Nesse nível ocorre a singular metamorfose do tempo real em potência que nos penetra e envolve, atualizada na fugacidade das coisas, e assumindo, como causa geral das mudanças, o vulto de um ente fugaz e passageiro (NUNES, 1988, p. 23 – 24).

Cabe destacar que Nunes define o tempo físico, natural ou cósmico, da seguinte maneira:

Tanto pode ser a medida do movimento como relação entre o anterior e o posterior, conforme Aristóteles escreveu em sua *Física*, quanto o processo de mudança – processo objetivo, porque independente de consciência do sujeito, além de quantitativo, porque expresso mediante grandezas (NUNES, 1988, p. 18).

Por outro lado, ele conceitua o tempo cronológico como aquele “baseado em movimentos naturais recorrentes [...], o *tempo cronológico*, por esse aspecto ligado ao *físico*, firma o sistema dos calendários” (NUNES, 1988, p. 20). Nesse sentido, o tempo cronológico consiste num tempo aparentemente alheio ao reino humano, nem psíquico, nem embebido em subjetividade: trata-se de um tempo que engloba os acontecimentos, inclusive a própria vida humana, a saber, um tempo convencionado:

Tempo socializado ou tempo “público”, posto que relacionado com a atividade prática e os objetos que se apresentam diante de nós, é o *tempo cronológico* e não o físico, a despeito dos estalões cada vez mais precisos do último, que regula nossa existência cotidiana (NUNES, 1988, p. 20).

Enquanto princípio para os estudos que seguirão, é válido enfatizar o modo pelo qual a narrativa moderna mostrou-se como um movimento de ruptura quanto à representação hegemônica do tempo cronológico. Primeiramente, é necessário expor os significados de *modernidade* no que diz respeito ao histórico e ao literário.

A modernidade histórica converge com o próprio nascimento do romance, nos séculos XVIII e XIX, bem como com o nascimento da era industrial, do trabalho assalariado e da produção em série, portanto, da cronometria: aspectos que interfeririam na estrutura temporal do romance. “No romance do século XIX, predominaria a temporalidade cronológica, que os

---

<sup>27</sup> É importante destacar que o tempo real, de acordo com a abordagem existencial deste trabalho, é apreensível somente enquanto representação, como se verá adiante.

textos de Balzac ilustram. O tempo dos personagens balzaquianos é sempre, com todos os seus recuos, o tempo dos relógios” (NUNES, 1988, p. 50).

Contudo, a modernidade literária refere-se a movimentos de ruptura de padrões cristalizados pelo determinismo, a saber, rupturas de padrões de tempo. As relativizações tanto do tempo quanto do espaço tomaram as artes, da pintura ao teatro e à literatura, e foram propulsores dos movimentos de vanguarda do século XX. Com isso, o tempo cronológico deu lugar ao tempo psicológico, em vistas de uma nova apreensão sobre o homem – apreensão essa destacada por Rosenfeld, ao abordar as vicissitudes no romance moderno:

Sabemos que o homem não vive apenas “no” tempo, mas que *é* tempo, tempo não-cronológico. A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores (ROSENFELD, 1969, p. 80)

Nessa perspectiva, abordar os elementos agentes e pacientes dos movimentos de ruptura do realismo em relação à modernidade literária é referir-se ao tempo – principalmente, a um procedimento de *desrealização*<sup>28</sup> temporal: o tempo psicológico toma o lugar do cronológico no papel de representação do tempo real.

Quais, porém, são os componentes estruturais do tempo da narrativa que revelam aspectos da transição e das rupturas que marcaram o intervalo entre o determinismo e a modernidade literária?

Entretanto, antes, é necessário que sejam expostas características do tempo narrativo, a fim de que se destaque o modo com que o subjetivismo proeminente do século XX interferiu em sua forma de representação.

Gérard Genette, em *Discurso da Narrativa*, realiza sua análise do tempo na narrativa a partir de prismas muito específicos: ordem, duração e frequência. Para ele, tempo, enquanto representação na narrativa, atua linguisticamente sobre esses três aspectos – estes, por sua vez, passíveis de modulação focalizados a partir dos conceitos de modo e de voz, elementos também observados pelo crítico. Prefaciando essa obra, Maria Alzira Seixo aponta seu estudo do tempo como uma análise que abarca constituintes essenciais da narrativa.

Três zonas deste trabalho nos parece deverem ser particularmente destacadas: a que estuda a ordem da narrativa, a que estuda a sua duração e a que se ocupa dos problemas de frequência; numa palavra, a incidência do tempo nos fatos relatados.

<sup>28</sup> Utilizou-se do termo usado por Anatol Rosenfeld em “Reflexões sobre o Romance Moderno”, ao referir-se à pintura moderna expressionista: “O termo ‘desrealização’ se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (ROSENFELD, 1969, p. 74).

Desde sempre que a questão do tempo preocupou quem abordasse os domínios da teoria literária. Arte de sucessão por excelência, a literatura (como a música e o cinema, tendo este aliás muito de narrativo) processa-se no tempo e *toma* um tempo determinado na sua relação de comunicação (SEIXO apud GENETTE, s/d, p. 14).

Enfatizam-se aspectos importantes citados por Seixo e propostos na análise de Genette: ao passo que o processo narrativo se dá no tempo, ele, como ação linguística, toma determinado tempo. Genette complementa essa constatação, destacando uma dualidade intrínseca ao processo de narrar, anteriormente apontada por Christian Metz, em *Essais sur la signification au cinéma*:

A narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante). Não só é esta dualidade aquilo que torna possíveis todas as distorções temporais de que é banal dar conta nas narrativas (três anos da vida do herói resumidos em duas fases de um romance, ou em alguns planos de uma montagem “frequentativa” de cinema, etc.), mas fundamentalmente, convida-nos a constatar que uma das funções da narrativa é mudar um tempo num outro tempo (METZ apud GENETTE, s/d, p. 31).

Genette ratifica esse aspecto como inerente ao ato de narrar, afirmando que, no “nível plenamente ‘literário’ que é o da recitação épica ou da narração dramática” (GENETTE, s/d, p. 32), essa dualidade mostra-se como traço característico. Nesse sentido, ele prossegue salientando o diferencial do tratamento dado ao tempo em relação à narrativa literária.

Como narrativa oral ou fílmica, [a narrativa literária escrita] não pode ser “consumida”, logo atualizada, senão num tempo que evidentemente é o da leitura, e, ainda que a sucessividade dos seus elementos possa ser contradita por uma leitura caprichosa, repetitiva ou selectiva, não se pode sequer chegar a uma analexia perfeita: pode-se passar um filme ao contrário, imagem a imagem; não se pode, sem que deixe de ser um texto, ler um texto ao contrário, letra a letra, nem mesmo palavra a palavra; nem sempre, até, frase a frase (GENETTE, s/d, p. 32).

O crítico estabelece, assim, a sucessão imersa no ato da leitura como aspecto primeiro do tempo narrativo: segundo ele, o tempo do ato da leitura é base de toda a construção temporal da narrativa, ou melhor, “o texto narrativo [...] não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonicamente de empréstimo à sua própria leitura” (GENETTE, s/d, p. 33). Nunes aprofunda essa questão, distinguindo o tempo real do tempo da história – conforme ele, este, imaginário:

O tempo da história, que denominamos *imaginário*, depende ainda do tempo real, que subsiste na consecutividade do *discurso* em que aquele se funda, e a custa do qual aparece ou se *descola* [...] na medida em que usa apresentação através da linguagem (NUNES, 1988, p. 27).

Com isso, à medida que a consecutividade da leitura, o tempo do discurso, se dá enquanto constrói o tempo da história, em si, imaginário, o tempo cronológico surge como seu basilar. Contudo, ao passo que tanto o tempo do discurso quanto o real sejam lineares, o da história se dá pluridimensionalmente. Segundo Todorov,

O tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto que o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida a outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta (TODOROV apud NUNES, 1988, p. 27).

Genette, por sua vez, estabelece outra classificação para a dualidade entrelaçada à representação literária do tempo: o tempo da história e o tempo narrativo. Este é o tempo intrínseco ao ato de narrar, portanto, ao discurso, enquanto, aquele, o da história; Nunes explica, é “o aspecto episódico dos acontecimentos e suas relações, juntamente com os motivos que os concatenam, ambos impondo à narrativa um limiar de inteligibilidade cronológica e lógica, traduzível num resumo” (NUNES, 1988, p. 28).

Ao abordar as questões relativas à ordem temporal de uma narrativa, Genette aponta para um termo emblemático para o estudo da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo: as anacronias. Genette destaca que esses fenômenos não são raros na estrutura narrativa: “Não se cairá no ridículo de apresentar a anacronia como uma raridade ou como uma invenção moderna: ela é, pelo contrário, um dos recursos tradicionais da narração literária” (GENETTE, s/d, p. 35).

As anacronias, “formas de discordância entre história e narrativa” (GENETTE, s/d, p. 34), são fenômenos constituintes do discurso, ou para Genette, resultantes da relação entre ordem da história e da narrativa. Contudo, para que essa relação se dê, ou para que o grau de distanciamento entre história e narrativa se constate, é necessário que se parta de uma “espécie de grau zero, que seria um estado de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história” (GENETTE, s/d, p. 34). No entanto, conforme o crítico, “tal estado de referência é mais hipotético que real” (GENETTE, s/d, p. 34), uma vez que ele classifica a anacronia como fenômeno inserido à tradição literária ocidental de Homero a Balzac:

desde o oitavo verso da *Ilíada* o narrador, depois de ter evocado a querela entre Aquiles e Agamémnon, ponto de partida declarado da sua narrativa [...], regressa uma dezena de dias atrás, para expor a sua causa em cerca de cento e quarenta versos retrospectivos (afronta a Crises – cólera de Apolo – peste). Sabe-se que esse início *in medias res* seguido de um voltar atrás explicativo se virá a transformar num

dos *topoi* formais do gênero épico, e, também, o quanto o estilo da narração romanesca permaneceu neste particular fiel ao do seu longínquo antepassado, e isto até mesmo em pleno século XIX “realista”: basta, para nos convenceremos, pensar em certas aberturas balzaquianas como as de *César Birotteau* ou da *Duchesse de Langeais* (GENETTE, s/d, p. 34-35).

Embora Genette afirme que é possível que haja uma narrativa sem anacronias, ele afirma que é própria da distinção entre discurso e história a não ocorrência de isocronias, a saber, não há como não haver distinções entre a duração do tempo da história e do tempo da narrativa. Para esclarecer, ele aborda o “grau zero”, momento em que história e narrativa coincidiriam:

A narrativa isócrona, o nosso hipotético grau zero de referência, seria, pois uma narrativa de velocidade igual, sem acelerações nem abrandamentos, em que a relação duração de história/ extensão da narrativa permanecesse constante. É sem dúvida inútil precisar que tal narrativa não existe, e nem pode existir mais que a título de experiência de laboratório: seja ao nível de elaboração estética que for, imagina-se mal a existência de uma narrativa que não admita qualquer variação de velocidade, e esta observação banal já reveste alguma importância: uma narrativa pode passar sem anacronias, mas não pode proceder sem *anisocronias*, ou, se se preferir (como é provável), sem efeitos de *ritmo* (GENETTE, s/d, p. 87).

Assim, a narrativa é estruturalmente anisocrônica e os efeitos estéticos de duração não seriam apenas caprichos do autor, mas constituintes primordiais do discurso. Nunes sintetiza as variações de duração classificadas por Genette: em um primeiro momento, ele destaca o sumário e o alongamento. O *sumário* é definido como um “recurso comum do romance tradicional, romântico ou realista, que abrevia os acontecimentos num tempo menor do que o de sua suposta duração na história, imprimindo [...] rapidez à narrativa” (NUNES, 1988, p. 34). Já o *alongamento*, conforme Nunes, é um efeito oposto:

“o discurso dura mais do que a história –, prepondera nos romances que juntam narração e digressão; um bom exemplo é *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, onde há inúmeras passagens em câmera lenta, em contraste com as aceleradas” (NUNES, 1988, p. 35).

Nunes também destaca a *cena*, recurso ocorrente entre o sumário e o alongamento – quando “o discurso corresponde, aproximadamente, ao tempo dos acontecimentos” (NUNES, 1988, p. 35).

Finalizando, o crítico destaca as *pausas* e as *elipses*. Quando, através do discurso, realiza-se uma descrição e, assim, o tempo da história é interrompido, há uma pausa: “um quadro estático salientando o espaço na ficção realista-naturalista” (NUNES, 1988, p. 35). Por

sua vez, a elipse é definida por Nunes como um “curto-circuito: anula o tempo do discurso enquanto prossegue o da história” (NUNES, 1988, p. 35). Ele exemplifica:

Em *A tempestade de neve*, Púchkin omite o acontecimento culminante da ação dessa novela – o casamento acidental, por engano, de Maria Gravilovna com outra pessoa que não o noivo, pelo qual esperara em vão no interior de uma igreja escura –, apresentada na sequência final que arremata o enredo (NUNES, 1988, p. 35).

E, a fim de concluir seus estudos relativos aos recursos de duração, Nunes utiliza-se de uma citação de Christian Metz, que afirma que uma narrativa é, “antes de tudo, um sistema de transformações temporais” (METZ apud NUNES, 1988, p. 36). Nesse sentido, os sumários, os alongamentos, as cenas, as pausas e as elipses são recursos que buscam adequar o tempo da história ao tempo da narrativa enquanto discurso: a linearidade temporal do discurso faz uso de meios de efeito estético e representação da pluridimensionalidade da história.

Até o momento, não foi tratado o papel dos verbos nos deslocamentos temporais presentes nas relações entre história e narrativa, e narrativa e discurso. Entretanto, apesar de ter ficado suficientemente clara a distinção entre história e narrativa, conforme os estudos de Genette e Benedito Nunes, a definição de discurso encontra-se um tanto obscurecida pelo próprio conceito da segunda. Para esclarecê-los, Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa: Tomo II*, estabelece a relação da história, da narrativa e do discurso com os tempos verbais.

Ao passo que na história, para ele, o “locutor não está implicado” (RICOEUR, 1995, p. 112), para a definição do discurso, ele cita Émile Benveniste: “qualquer enunciação que supõe um locutor e um ouvinte e, no primeiro, a intenção de influenciar o outro de alguma maneira” (BENVENISTE apud RICOEUR, 1995, p. 112). Nesse contexto, Ricoeur distingue discurso de narrativa tomando por base ambos como enunciações distintas através de tempos verbais:

Cada modo de enunciação tem seu sistema de tempo: tempos incluídos e tempos excluídos. Assim, a narrativa inclui três tempos: o aoristo (ou pretérito perfeito simples definido), o imperfeito, o mais-que-perfeito (ao que é possível acrescentar o prospectivo: ele devia ou ia partir); mas, sobretudo, a narrativa exclui o presente, donde também o futuro, que é um presente a vir, e o perfeito, que é um presente no passado. Inversamente, o discurso exclui um tempo, o aoristo, e inclui três tempos fundamentais, o presente, o futuro e o perfeito (RICOEUR, 1995, p. 112).

De acordo com Ricoeur, a dicotomia entre enunciado e enunciação, própria de estudos linguísticos, aplica-se a essa análise, visto que o primeiro refere-se à história; o segundo, à narrativa, incluindo o discurso. Nesse ínterim, enquanto enunciação, logo, relação locutor e

ouvinte – narrador e narratário –, narrativa e discurso distinguem-se uma vez que se apresentam separados pelos tempos verbais e, portanto, por um foco narrativo.

Maria Lúcia Dal Farra, em *O Narrador Ensimismado*, estabelece essa distinção baseada nos focos narrativos em romances em primeira pessoa: há, para ela, um “eu” do discurso e um “eu” da narrativa que estão contidos em diferentes planos temporais na enunciação. Ao analisar a obra *Manhã Submersa*, de Vergílio Ferreira, ela infere:

Esses jogos entre o “eu” que narra e o “eu” que experimenta, entre o “eu” do discurso e o “eu” da narrativa, permitem à narração movimentar-se de um para outro nível, ao mesmo tempo em que enriquecem polifonicamente o fluxo da intriga, quebrando-lhe a linearidade (DAL FARRA, 1978, p. 63).

Assim, a narração ocorre como um movimento temporal intermitente entre narrativa e discurso. Efetuar uma análise do foco narrativo é observar as questões temporais imersas no ato de narrar e expressas verbalmente. Fazendo uso das questões verbais, Dal Farra conceitua o discurso:

O discurso é o resultado da ação que o presente contínuo do narrador exerce sobre o passado remoto e próximo, na seleção e interpretação de tais acontecimentos, e se realiza não no encontro do homem que o narrador foi, mas do homem que ele é graças à rememoração (DAL FARRA, 1978, p.66).

Na análise de Dal Farra, discurso e narrativa, em se tratando de narradores em primeira pessoa, se dão a partir da distinção entre narrador e personagem: a distância temporal entre aquele que narra e aquele que é narrado. Assim, a narração ocorre a partir tanto do plano presente, em que o narrador insere-se como um ser-no-mundo, quanto do plano pretérito, em que esse narrador vislunbra a si enquanto objeto, com isso, narra-se: “recuperando o passado e incorporando-o ao presente do ato de escrever, o narrador realiza aquilo que não lhe foi possível concretizar como personagem” (FARRA, 1978, p. 66).

A narração forma-se contanto que narrador e personagem, localizados em planos tempo-existenciais distintos, tornem-se integrantes de uma dialética cuja síntese culmine na proposta implícita na obra. De acordo com Dal Farra, em *Aparição*, o narrador “tem por finalidade analisar o seu passado, a fim de encontrar nele as razões do seu fracasso enquanto personagem” (DAL FARRA, 1978, p. 66).

E. M. Forster acentua o aspecto ficcional do romance ao classificar o homem criado pela ficção como *homo fictus*<sup>29</sup>. Por conseguinte, ele afirma que “se Deus pudesse contar a história do Universo, o Universo se tornaria fictício” (FORSTER, 1974, p. 43). Nesse sentido, salienta-se que o mundo fictício torna-se um mundo à parte, uma representação do mundo empírico dotada de características próprias. Assim, os constituintes estruturais da narrativa mostram-se como elementos distintos da “realidade”: isso é válido também para a apreensão do tempo na narrativa. Nunes aponta para o aspecto ficcional do tempo na narrativa:

Realmente, narramos no pretérito, o que importa em divisar uma ação transcorrida, e, portanto, de acordo com o sistema gramatical, em situá-lo no passado, como fase do próprio tempo. Porém na ficção criamos personagens, Eus fictícios originais, que se movem num plano de existência estética, relativamente ao qual as enunciações perdem o alcance factual de registros de experiência (NUNES, 1988, p. 38).

O crítico cita Kate Hamburger que, em *A Lógica da Criação Literária*, vai de encontro aos estudos clássicos da função verbal: afirma-se que o passado expresso na ficção não é indicador do passado empírico, mas sim de um desligamento da ficção com o real. Argumentando, Hamburger destaca que o uso de verbos relativos a processos internos dos personagens – pensar, refletir, julgar, crer, esperar etc. – e mesmo o uso do discurso indireto livre são indicadores da abertura de um mundo diegético, ou melhor, estritamente ficcional. A partir disso, a crítica o classifica como um lugar epistemológico – retomando Forster, um espaço diegético onde o *homo fictus* relaciona-se com as questões congênicas da humanidade.

---

<sup>29</sup> E. M. Forster estabelece a distinção entre o *homo sapiens* e o *homo fictus*, termo utilizado por ele para definir o personagem: este, embora semelhante ao *homo sapiens*, possui relação funcional no enredo, e, para o mundo, é símbolo de questões, segundo Forster, congênicas: questões próprias da natureza humana, como o amor, a morte e, portanto, as relações humanas. “O *homo fictus* é mais indefinível que seu primo [o *homo sapiens*]. É criado nas mentes de centenas de romancistas, que possuem métodos de gestação antagônicos e a seu respeito não devemos generalizar. Ainda assim, se pode dizer algo sobre ele: geralmente nasce, é capaz de morrer, requer pouco alimento ou sono, está incansavelmente ocupado com relações humanas, e – o mais importante – podemos saber mais sobre ele do que qualquer um dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só” (FORSTER, 1974, p. 42-43). A partir disso, segundo o crítico, é possível observar que, ao contrário do ser humano, ele possui uma realidade explícita e funcional para com o mundo ficcional e, com isso, para com o narrador. Por isso, Forster delimita o campo de ação do *homo fictus*, afirmando que, em contraponto à vida real, ele obedece às leis presentes no romance – leis próprias de cada enredo, pois se fazem a fim de tornarem o personagem não igual à vida em si, mas real para o leitor, portanto, real no sentido de que condiz com a forma pela qual o leitor compreende a sua realidade: “São reais não por serem como nós (embora possam sê-lo) mas porque são convincentes” (FORSTER, 1974, p. 48). Além disso, de acordo com Forster, em face da incomunicabilidade da vida real, o *homo fictus* surge como ser intimamente reconhecível e explicável. O mundo do personagem, muito embora fictício, é reflexo do mundo humano à medida que revela mais do que, de fato, no mundo real, é perceptível. “Não nos podemos compreender uns aos outros, a não ser de um modo imperfeito; não podemos revelar-nos, nem mesmo quando queremos; o que chamamos de intimidade é apenas um expediente temporário; o conhecimento perfeito é uma ilusão. Mas num romance podemos conhecer as pessoas perfeitamente e, à parte do prazer geral da leitura, podemos encontrar aqui uma compensação para a sua imprecisão na vida” (FORSTER, 1974, p. 48-49).

Resgatando as distinções entre discurso e narrativa, essa dicotomia da narração enquanto meio de representar a história é levantada por Nunes, que, por sua vez, cita os estudos de Harald Weinrich, em seu ensaio *Tempus*. O crítico diferencia narrativa de discurso visto que a primeira narra e o segundo comenta; utilizando-se das relações temporais entre ambas, Nunes salienta a função do pretérito na narração:

Sem serem estanques, as duas situações de locução, *narrar* e *comentar*, se interpenetram. Podemos narrar empregando o presente e discorrer no pretérito se nosso interesse é o de conhecer o passado. O pretérito assinala que há narrativa, e não o fato de que esta se realiza para trás do tempo que passou (NUNES, 1988, p. 40).

Com isso, para o crítico, os verbos no ambiente ficcional não são miméticos, representam planos estéticos dentro da narração: “o presente verbal denotaria o ponto zero de orientação no mundo comentado, como o pretérito no mundo narrado, enquanto os demais tempos firmariam, a partir daí, ora retrospectiva ora prospectivamente, uma *perspectiva de locução*” (NUNES, 1988, p. 40).

Sob essa ótica, Ricoeur enfatiza que, para que o passado narrativo torne-se, de fato, representativo do passado real, há critérios necessários que estão além de um sistema verbal: “Para colocar uma narrativa no passado [empírico], é preciso acrescentar ao tempo do mundo contado outras marcas que distinguem a verdade da ficção, tais como a produção e a crítica de documentos. Os tempos não são mais as chaves desse processo” (RICOEUR, 1995, p. 123).

Jean-Paul Sartre, em um ensaio de *Situações I*, “A propósito de John dos Passos e de ‘1919’”, analisa o tempo na obra do escritor estadunidense: “Vive-se no tempo, conta-se no tempo. O romance desenrola-se no presente, como a vida. É só na aparência que o pretérito perfeito é romanesco; tem de ser considerado como um presente com *retrocesso estético*, por um artifício de encenação” (SARTRE, 1947, p. 15).

Em *O Tempo no Romance*, Jean Pouillon realiza uma análise do tempo na narrativa, segundo ele, baseada em preceitos do existencialismo. Ele contrapõe os conceitos sobre tempo abordados por Heidegger e Sartre aos utilizados por Henri Bergson, em *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*<sup>30</sup> (1889).

---

<sup>30</sup> Muito embora Pouillon busque refutar Bergson, e o trabalho deste não seja usado nesta pesquisa, cabe destacar que Henri Bergson é o responsável pelo conceito de duração – conceito que é um marco divisório entre o tempo cronológico, predominante no determinismo das teorias vigentes na segunda metade do século XIX, e o tempo psicológico, o fluir temporal da consciência, constituinte da liberdade humana: “A duração completamente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência toma quando nosso Eu se deixa viver, quando ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores” (BERGSON apud NUNES, 1988, p. 58). Com isso, o filósofo foi um dos precursores da distinção entre tempo cronológico e tempo

O tempo não é um fluido especial em que estaríamos involuntariamente mergulhados e que manteria, em todo caso, como parece acontecer em Bergson, uma relação com aquilo que somos, a qual seria uma relação de fato, revelada por intuição mas incompreensível em si mesma. De onde viria ele? A verdadeira resposta a esta questão foi dada por Heidegger e por Sartre (cujas diferenças pouca importância têm aqui); quando afirmam que a temporalidade não é um ser, mas sim um caráter do que se temporaliza. Só percebemos esta continuidade porque ela é assegurada e por assim dizer constituída pelo próprio ser que dura, isto é, pelo homem, de modo que a contingência nela observada é simplesmente a expressão da liberdade humana (POUILLON, 1974, p. 112).

Tanto em Heidegger quanto em Sartre, “o tempo estritamente humano” assume o conceito de temporalidade. Nunes explica a concepção desse termo para o filósofo alemão:

O movimento de transcendência, que vai do futuro como possibilidade ao passado e ao presente, sem que essas dimensões possam separar-se, é a temporalidade na acepção própria da palavra, origem das diversas espécies de tempo, e que faz do homem um ser histórico. Daí dizer Heidegger que o existente humano não está no tempo: ele se temporaliza (NUNES, 1988, p. 60).

A temporalidade apresenta-se como um atributo essencialmente humano: o tempo, em si, não é perceptível pelo Para-si, ser primordial do Reino Humano satriano. Gerd Bornheim, em *Sartre: Metafísica e Existencialismo*, afirma que “Com outras palavras, a questão do tempo permanece em seu núcleo inacessível, e a metafísica do tempo cede o seu lugar a uma ontologia da temporalidade, do para-si compreendido como temporalizante” (BORNHEIM, 1984, p. 66).

Se a temporalidade surge enquanto ser-para-si-no-mundo, ela se dá enquanto seu ponto zero seja o presente: “Se o para-si se faz constitutivamente presença, o presente entra no mundo pelo homem” (BORNHEIM, 1984, p. 67). Entretanto, visto que o Para-si se coloca como um ser à distância de si, um ser para o futuro, esse presente forma-se a partir de um *continuum* “tem-de-ser” contido no futuro. Em *O Ser e o Nada*, Sartre diz:

Somente para a Realidade Humana é manifesta a existência de um passado, porque ficou estabelecido que ela tem-de-ser o que é. É pelo Para-si que o passado chega ao mundo, porque seu “Eu sou” existe sob a forma de um “Eu me sou” (SARTRE, 2008, p. 166).

Para Sartre, a representação de um passado, enquanto transcendência do Para-si, é formadora da identidade do Ser: o processo de compreensão do *eu era* não se relaciona, mas

---

psicológico: este regido por leis próprias que, se, por um momento desligadas do mundo prático, revelariam a liberdade em puro estado.

constrói o *eu sou* do Ser: “O ser presente é, pois, fundamento de seu próprio passado; e é esse caráter de fundamento que o ‘era’ manifesta” (SARTRE, 2008, p. 167). Ele complementa:

Antes de tudo, vejo que o termo “era” é um modo de ser. Nesse sentido, eu sou meu passado. Não o tenho, eu o sou: aquilo que dizem acerca de um ato que pratiquei ontem ou de um estado de espírito que manifestei não me deixa indiferente: fico magoado ou lisongeadado, reajo ou pouco me importo, sou afetado até a medula. Não me disassocio de meu passado (SARTRE, 2008, p. 167).

O passado torna-se formador do *eu* do Para-si, mas não enquanto passado, mas enquanto projeção de um ser à distância de si, projeção recorrente de uma negação entranhada à consciência. Com isso, uma vez que o passado, de fato, não é passado, mas sim projeção transcendente de uma consciência intencional, ele, por ele mesmo, é Em-si, portanto, maciço e inacessível: “O passado [...] é primeiramente Em-si. O Para-si acha-se sustentado no ser pelo Em-si; sua razão de ser já não é mais ser Para-si: converteu-se em Em-si e por isso aparece-nos como contingência” (SARTRE, 2008, p. 173). Todavia, o filósofo acrescenta que

o passado pode, a rigor, ser o objeto visado por um Para-si que queira *realizar* o valor e escapar à angústia decorrente da perpétua ausência do si. Mas é radicalmente distinto, por essência, do valor: é precisamente o indicativo, do qual nenhum imperativo pode ser deduzido; o fato contingente e inalterável que eu *era* (SARTRE, 2008, p. 173).

Em detrimento de haver um significado no passado revelador de um *eu* no presente, o passado é inatingível como recuo no *tempo real*, porque ele é Em-si; ele é atingível somente enquanto transcendência e projeção de uma consciência intencional no presente. Assim, o Para-si é presente, visto que é presença a si, que transcende até significados pretéritos projetados no presente: “É fuga fora do ser co-presente e do ser que eu era, rumo ao que será. Enquanto presente, não é o que é (passado) e é o que não é (futuro)” (SARTRE, 2008, p. 177). Esclarecendo, Sartre afirma:

O Para-si é presente ao ser em forma de fuga; o Presente é uma fuga perpétua frente ao ser. Assim, determinamos o sentido primeiro do Presente: o Presente não é; o instante presente emana de uma concepção realista e coisificante do Para-si; é tal concepção que leva a exprimir o Para-si por meio do que é e daquilo que está presente – por exemplo, por meio deste ponteiro de relógio. Nesse sentido, seria absurdo dizer que é uma hora da tarde para o Para-si; mas o Para-si pode estar presente a um ponteiro que marque uma da tarde. O que falsamente se denomina Presente é o ser ao qual o presente é presença. É impossível captar o Presente em forma de instante, pois o instante seria o momento em que o presente é. Mas o presente não é; faz-se presente em forma de fuga (SARTRE, 2008, p. 177).

O presente é presença enquanto fuga e captá-lo como Para-si é impossível a menos que ele se coloque o passado como projeção. O fluir do presente cristaliza-se contanto que se presentifique o passado.

a cada instante, eu não *seja* diplomata ou marinheiro, que eu seja professor, embora só possa interpretar este ser, sem poder encontrá-lo jamais. Se não posso voltar ao passado, isso não ocorre por um poder mágico que o coloque fora de alcance, mas simplesmente porque ele é Em-si e eu Para-mim; o passado é o que sou sem poder vivê-lo. O passado é substância. Nesse sentido, o cogito cartesiano deveria ser formulado assim: “Penso, logo era” (SARTRE, 2008, p. 172).

Nessa perspectiva, afirma-se que o presente projeta um passado inacessível a fim de colocar-se enquanto *ente*, enquanto forma intelegível a si. Em Heidegger, a distinção entre *Ser* e *ente* fez parte de seus estudos mais significativos. Conforme George Steiner, em *As Idéias de Heidegger*, “‘Ser’ e ‘ente’ são o pivô, o âmago da ‘escuridão iluminada’ para qual todos os caminhos conduzem, seja qual for o ponto de partida na vasta circunferência da obra de Heidegger” (STEINER, 1982, p. 29).

Todo o ente é no Ser. Ouvir tal coisa soa de modo trivial em nosso ouvido, quando não de modo ofensivo. Pois, pelo fato de o ente ter seu lugar no Ser, ninguém precisa preocupar-se. Todo o mundo sabe: ente é aquilo que é. Qual a outra solução para o ente a não ser esta: ser? E, entretanto, precisamente o fato de o ente permanecer recolhido no Ser, de no fenômeno de ser manifestar-se o ente, é que deixava atônitos os gregos, e a eles primeiro e unicamente espantou (HEIDEGGER apud STEINER, 1982, p. 30).

É árduo sintetizar ambos os conceitos sobre os quais Heidegger tenha especulado por centenas de páginas em sua extensa obra. No entanto, é válido destacar que, a despeito de questões da análise e de recursos argumentativos próprios do filósofo, o ente está para o Ser, ao passo que a projeção está para o seu fluir. O ente, de certa forma, contém-se em sua *idade*: um atributo estático e significativo para o *Dasein*, o ser-no-mundo humano. Por sua vez, o Ser representa-se pelo fluir, pelo contingente. Conforme Steiner, aproximar-se dos conceitos de Ser e ente é transitar respectivamente por “tentativas [...] de avanço do aparente para o real, do móvel para o estático, do sensorial para o puramente inteligível, que têm sido a grandiosa rotina de toda a metafísica e teoria do conhecimento ocidental, desde Sócrates” (STEINER, 1982, p. 56).

Atribuindo esses conceitos à construção da temporalidade em Sartre, o passado Em-si, muito embora inacessível, torna-se *ente* à medida que é objeto transcendente de uma

consciência. O Ser do tempo flui visto que é Ser; a consciência, porém, torna-o ente uma vez que, transcendendo-se, cristaliza-o como síntese, como projeção e Para-si.

Bornheim resume e complementa a teoria sartriana. Em Sartre, “O tempo é uma vasta continuidade de escoamento, um esvaziar-se não imputável a elementos primeiros que existiriam sob a forma de em-si” (BORNHEIM, 1984, p. 69). Assim, como apreensão por uma consciência, efetua-se uma reflexão impura: transcendência, no sentido de valorá-lo como coisa apreendida, não como tempo em-si: utilizando-se a terminologia sartriana, como *mundo fantasma*.

A reflexão impura é um esforço abortado do para-si para ser outro permanecendo ele mesmo. Estabelece-se, desse modo, um “ser virtual”, um “mundo fantasma”. Pela reflexão impura o para-si tenta projetar-se como um em-si, buscando assim dar determinação ao ser que eu sou (BORNHEIM, 1984, p. 71).

Pouillon, ao analisar o tempo na narrativa, enfatiza que o tempo pretérito é um *recuo estético*, uma forma de revelar a distinção entre os planos na narração: “o imperfeito de tantos romances não significa que o romancista está situado no futuro de seu personagem, mas apenas que ele *não é* esse personagem, que ele o *mostra*” (POUILLON, 1974, p. 117).

O crítico parte dos princípios sartrianos de temporalidade para o estudo do tempo na narrativa. Conforme ele, uma narrativa é sempre presente, ou melhor, ela origina-se no presente e seu tempo empírico é presente, pois ela é presença. Contudo, no ato de narrar, as construções temporais passadas e futuras existem contanto que niveladas a partir do presente.

Se o que deve reproduzir é sempre um presente, é porque nesse mesmo presente eu posso apreender o passado e o futuro. A irredutibilidade do presente significa que, não sendo determinado por um passado já inteiramente constituído antes dele e, portanto, a ele exterior, nem determinado por um futuro já inscrito em um céu qualquer, é somente nele que o passado surge como o passado e o futuro como futuro; por conseguinte, ele os faz aparecer, sustentando-os numa relação contingente apenas por ser interna. Não há portanto razão para se contraporem esses dois adjetivos: eles exprimem juntos a continuidade do tempo. O presente não é um resíduo da temporalidade: é sua fonte (POUILLON, 1974, p. 117).

Nesse contexto, o presente como princípio revela um ser-no-mundo amalgamado a seu estar no mundo, a sua presença no mundo, sua existência. Com isso, narrar é primeiro existir como ser presente e, com isso, estabelecer um passado e um futuro:

esse caráter significa apenas que todo presente suscita desde logo a existência de um passado, que ele se transcende por natureza em direção a um passado que *ele faz ter existido*, assim como para um futuro; em outras palavras, é realmente por estar no

presente a fonte do tempo que este é indefinido em suas duas direções (POUILLON, 1974, p. 118, grifo nosso).

Assim, percebe-se que a narrativa possui sua origem no presente, portanto, no tempo do discurso. E se, de alguma forma, ela busca representar o tempo real, mostra-se incongruente: o passado da narrativa ficcional é um plano estético em face do presente discursivo. Nesse sentido, os planos do discurso e da narrativa integram-se ao fluir temporal enquanto mimesis do *tem-de-ser* imperativo da consciência. O ser da consciência e o ser da linguagem fundem-se enquanto fluem.

De fato, não só as características mas também as novas *lentes* utilizadas para constatá-las proporcionaram essa apreensão sobre a temporalidade e sobre a sua representação na narrativa. Se antes, nos domínios das ciências positivistas do século XIX, o tempo físico e cronológico preponderavam, a modernidade literária instituiu que ele, antes de tudo, constitui uma dimensão humana, portanto, elemento oriundo de processos contidos na consciência e pivô de processos formadores do ser e das identidades e idiosincrasias humanas.

Nessa perspectiva, o binômio discurso e narrativa, enquanto ficcionais, agregam-se a valores miméticos visto que buscam representar a temporalidade própria do Ser-para-si. O passado reproduzido em vista de um presente projeta o Ser enquanto Ser no futuro, enquanto vir-a-ser, pois é marca da consciência negar-se frente a si, estabelecer o nada enquanto rubrica existencial. Sartre explica:

Essa negatividade que é própria do ato. Há, em primeiro lugar, negatividade. Negatividade, ou seja, recusa, fuga, nadificação, chamem como quiserem. Mas o ponto de partida é que algo é negado daquilo que vemos, que sentimos em nome de algo que não vemos e não sentimos. A partir daí temos a possibilidade permanente de irmos além, do presente em direção ao futuro, de nos definirmos por um futuro e por aquilo que criamos (SARTRE, 1986, p. 77).

Assim, a narrativa se dá como projeção de um presente fluídico: o discurso em seu devir linear se expressa como vir-a-ser estabelecendo planos temporais, ou melhor, recuos ficcionais. Visto que tanto na temporalidade quanto no tempo fictício na narrativa o passado se faz como projeção, não como tempo real, a leitura se dá como simulacro de uma consciência que se lança através um presente fluídico, um contínuo vir-a-ser. Assim, como destaca Pouillon, temporalidade da narrativa é *a priori* presença, logo, é no tempo presente, e somente a partir deste que se alcançam projeções do passado e do futuro: “Em outras palavras: o presente realmente determina o passado e o futuro, considerado como passado e

futuro deste presente, mas não se considerarmos que eles por sua vez foram ou serão presentes” (POUILLON, 1974, p. 121).

Com isso, utilizando a terminologia sartriana, o *mundo fantasma* pretérito coloca-se como situação base de um recorrente presente na construção de um vir-a-ser. Esse é o sentido primordial da liberdade para Sartre:

O Passado que fosse apenas *Passado* iria desmoronar em uma existência honorária, na qual perderia todo liame com o presente. Para que “tenhamos” um passado, é necessário que o conservemos em existência por nosso próprio projeto rumo ao futuro: não recebemos nosso passado, mas a necessidade de nossa contigência comporta o fato de que não podemos não escolhê-lo. É o que significa o “ter-de-ser seu próprio passado”; vemos que esta necessidade, aqui encarada do ponto de vista puramente temporal, não se distingue, no fundo, da estrutura primordial da liberdade, que deve ser nadificação do ser que ela é, e, por esta nadificação mesmo, faz com que *haja* um ser que ela é (SARTRE, 2008, p. 611).

O Ser como ação linguística, assim, revela-se enquanto um ser presente, (ação discursiva) visando um passado (ação narrativa) tecendo seu contínuo devir, seu futuro em face de seu nada para com seu estar-no-mundo. Entrementes, a temporalidade expressa ficcionalmente é dotada de subterfúgios que buscam mascarar as distinções entre empiria e ficção. Com isso, em romances classificados por Pouillon como *romances de duração*<sup>31</sup>, que visam a “uma descrição pura do tempo humano” (POUILLON, 1974, p. 125), os recursos de ordem, de duração ou frequência enredam-se às projeções do presente fluídico do narrador: a narração é estabelecida como Para-si. É sob essa ótica que observar o Ser impresso no Ser da linguagem e no ato de narrar é problematizar primeiramente a temporalidade não só ficcional, mas em sua totalidade humana.

#### 4.4 NARRADOR, CONSCIÊNCIA E LINGUAGEM

O ato de narrar sofreu transformações em sua estrutura, quando é posto frente à modernidade e a seus aspectos. As novas mídias e consequentes ideias modificaram a forma de narrar e puseram em dúvida o papel e o posicionamento desse elemento constituinte primeiro da narrativa. Walter Benjamin, no ensaio “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, explica a falta de espaço para a arte de narrar na modernidade:

---

<sup>31</sup> Pouillon faz uma longa análise de romances de duração. Dentre eles, conforme o crítico, estão obras de autores como Dos Passos, Faulkner e Proust. Conforme Pouillon, trata-se de obras em que o objeto primordial é a descrição do Ser como tempo; melhor: o ser humano temporalizando-se. Ele destaca que, nesses romances, “O objetivo do romancista é colocar diante do leitor um personagem vivo; mas esta vida implica ligações internas entre os momentos vividos e que esses momentos sejam os de uma pessoa; em outras palavras, é preciso que se estabeleça uma unidade” (Pouillon, 1974, p. 126).

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Dessa forma, o narrador da era moderna não mais se colocou como um agente de formação cultural, transmissor de legados ou de sabedorias. O próprio romance, bem como a modernidade, relativizou a figura desse componente essencialmente imbricado à estrutura narrativa. Para Benjamin, o agricultor e o viajante, narradores de outrora, não mais se encaixam no modelo moderno industrial: a sabedoria e o legado narrados dão espaço à informação.

O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas [viajante], ou do longe temporal contida na tradição [agricultor] – dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “de si e para si”. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam freqüentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão de informação é decisivamente responsável por esse declínio (BENJAMIN, 1994, p. 202 – 203).

Entretanto, se, conforme Benjamin, o narrador está em processo de extinção, Adorno destaca, além de uma transformação na figura que narra, uma principal mudança no ponto do qual a narração é feita. Adorno utiliza-se da obra do escritor francês Marcel Proust (1871 – 1922) a fim de enfatizar as mudanças de foco ocorridas no romance moderno:

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de palco (ADORNO, 2003, p. 61).

Ligia Chiappini Moraes Leite, abordando a fortuna crítica referente ao foco narrativo, faz uso da terminologia de Norman Friedman. Nesse, há um tipo muito próprio de foco narrativo, utilizado por Woolf, a onisciência seletiva múltipla: “Não há propriamente NARRADOR. A HISTÓRIA vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da CENA” (LEITE, 2007, p. 47).

No entanto, à medida que essas consciências se expressam, sugere-se menos uma realidade objetiva que uma facticidade duvidosa. A ausência de uma única voz perspectiva a cena e, com isso, relativiza a diegese romanesca: a narrativa não se torna um instrumento de acesso à história, mas, sim, sugere uma relatividade plural e perspectivada, fruto de consciências.

Chiappini destaca que, para Jean Pouillon, a *visão com* tanto expressa uma relação com a filosofia existencialista quanto se mostra como representativa da modernidade literária. Conforme o filósofo, a representação da perspectiva de um sujeito consciente frente ao mundo é emblemática no que concerne ao subjetivismo como procedimento predominante nas artes e filosofias modernas. Pouillon esclarece:

Um sujeito consciente é aquele a cujo redor centraliza-se um mundo, visto só existir “mundo” para um sujeito. Por conseguinte, quando a intenção direta é criar um sujeito, não se pode isolá-lo do mundo visto por ele, da organização e do sentido por ele atribuído a esse mundo e que lhe é peculiar; já não é possível descrever sentimentos variáveis num mundo fixo, mas somente um determinado complexo mundo-sujeito, a que os fenomenólogos, depois de Heidegger, dão o nome de “situação” (POUILLON, 1974, p. 83).

O conceito de *situação* integra a terminologia do existencialismo sartriano. Para Sartre, o ser humano é condenado a sua liberdade contanto ela se dê em situação, ou melhor, em um contexto que o constranja e, com isso, revele-o livre. Nesse sentido, Pouillon, por conseguinte, conclui, buscando sintetizar as relações foco e situação nos romances nas eras clássicas e modernas, com ênfase à liberdade de seus sujeitos:

Estamos, portanto, de acordo para designar como “romances clássicos” os que dependem dessa psicologia segundo a qual um ser existe pelos sentimentos por ele experimentados, e como “romances modernos”, os que dependem pelo contrário, da psicologia segundo a qual os sentimentos só adquirem sentido por e para aquele que julga experimentá-los (POUILLON, 1974, p. 83-84).

Contudo, a fim de chegar a essas conclusões, Pouillon salienta alguns aspectos válidos dos romances em que o foco é a partir da *visão com*. Para tanto, ele analisa o romance *A Convidada*, de Simone de Beauvoir. Nele, a despeito de ser um narrador *heterodiegético*, “narrador ausente da história narrada” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 267), a visão se dá a partir da personagem Françoise: “Nesse romance, o centro de onde procede a descrição e a compreensão dos demais personagens é evidentemente Françoise; Pierre, pelo contrário, existe apenas em imagem” (POUILLON, 1974, p. 56).

Nessa análise, Pouillon enfatiza um elemento crucial na relação existencialismo e foco narrativo. Uma vez que a “visão com” se realiza a partir da perspectiva de uma personagem, a diferença entre os personagens “não está na penetração da análise e sim em sua posição existencial” (POUILLON, 1974, p. 56). Com isso, o foco narrativo torna-se como que uma consciência, no sentido fenomenológico sartriano, apreendendo os fenômenos que a cercam.

Esta impressão que temos realmente por ocasião da leitura baseia-se no seguinte: a análise é uma coisa e a posição existencial é outra. Se *A Convidada* fosse escrito do ponto de vista de Pierre, teríamos um romance inteiramente diferente, tão diferente que essa suposição chega a ser absurda e ridícula; senti-lo, entretanto, é justamente sentir que Pierre só tem no romance uma existência em imagem, embora seja analisado da maneira mais profunda possível (POUILLON, 1974, p. 57).

Ao passo que, no foco *visão com*, a diegese é gerada a partir de uma posição existencial, quando o narrador está em primeira pessoa, essa posição compromete-se na medida em que ele torna-se tanto sujeito quanto objeto da ação. Maria Lúcia Dal Farra destaca, em *O Narrador Ensimesmado: O foco narrativo em Vergílio Ferreira*, que, assim, o narrador torna-se “personagem da própria estória que conta” (FARRA, 1978, p. 40). Por conseguinte, ela esclarece a dualidade por ela destacada:

Este conceito implica a presença de dois atos diferentes – o narrar e o experimentar – catalisados num único ser, que pode distanciar-se ou aproximar-se de si mesmo. O espaço cavado entre os seus dois “eus” – distância e proximidade perspectivas – é elástico e não pode ser delimitado, pois se permite oscilar desde a gradação máxima – o narrador é velho e o personagem é moço – até a mínima, onde o narrador e personagem estão situados no mesmo tempo (FARRA, 1978, p. 40).

Essa dualidade compõe-se do fato desse narrador também ser personagem, elemento estrutural narrativo embebido nas transformações da era moderna:

O narrador em primeira pessoa é uma nota de valor constante que, uma vez tangida, está transformando perenemente com sua vibração o acorde das outras vozes, dando um timbre sempre específico à harmonia resultante deste entrelaçamento. “Legato” perpétuo, do início ao fim da obra, sua presença nunca entra em “pausa” e nunca se suspende (DAL FARRA, 1978, p. 49).

E se, para Dal Farra, em uma narração em primeira pessoa, não há uma troca discursiva intermitente entre narrador e personagens, mas uma predominância do discurso sobre a narrativa, vê-se necessário observar aspectos do personagem enquanto voz discursiva na modernidade.

Na modernidade, não só o narrador, mas também o personagem perdeu seu caráter determinável. Ele não mais obedece a leis de causa e consequência ou a fatores genéticos que justifiquem ações. Aguiar e Silva esclarece essa questão:

O estatuto da personagem solidamente travejada, bem definida pelos seus predicados e pelas suas circunstâncias – elementos caracterológicos, traços fisionômicos, meio social, ocupação profissional, etc. –, entrou em crise ainda na segunda metade do século XIX, com os romances de Dostoiévski. Após a sua leitura, impõem-se absidiantemente as teorias, as disputas ideológicas, as dúvidas, as raivas, os desesperos das suas personagens, mas dificilmente se rememoram os seus rostos, a cor dos seus olhos, a decoração das casas, etc. (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 276).

Aguiar e Silva afirma que, frente aos novos desígnios ideológicos, o personagem de Dostoiévski apresenta-se destituído de características externas: sua consciência de si e do mundo ocupam o discurso e a narrativa romanesca.

Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, encara o personagem do escritor russo como um marco para uma nova percepção sobre o mundo. Ele percebe em Dostoiévski a construção de um personagem autoconsciente e, conseqüentemente, livre: “Para Dostoiévski, não importa o que sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (BAKHTIN, 1997, p. 46). A seguir, ele complementa:

Por conseguinte, não são os traços da realidade – da própria personagem e de sua ambiência – que constituem aqueles elementos dos quais se forma a imagem da personagem, mas o valor de tais traços para ela mesma, para a sua autoconsciência. Em Dostoiévski, todas as qualidades objetivas estáveis da personagem, a sua posição social, a tipicidade sociológica e caracterológica, o *habitus*, o perfil espiritual e inclusive a sua aparência externa – ou seja, tudo que se serve o autor para criar uma imagem rígida e estável da personagem, o “quem é ele” – tornam-se objeto de reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência; a própria função desta autoconsciência é o que constitui o objeto da visão e representação do autor (BAKHTIN, 1997, p. 47).

Maria Lúcia Dal Farra, ao analisar a obra de Vergílio Ferreira, detém-se ao foco narrativo em primeira pessoa. À luz de teorias relativas ao foco, Farra, para além da visão do narrador, destaca elementos que o envolvem, como o autor-implícito, a narrativa, o discurso e as ideologias entranhadas à forma romanesca.

Ela enfatiza que o autor-implícito é um elemento intermediário entre o autor e o narrador: “Sabe-se que para aquém da perspectiva estreita do narrador-máscara há uma visão muito mais extensa e dominadora, cujos limites serão demarcados pela oposição dos valores que veicularão na obra” (DAL FARRA, 1978, p. 23). Os valores ideológicos estão sob o

domínio dessa visão mais extensa, desse autor-implícito, dessa “mente detentora dos poderes romanescos” (DAL FARRA, 1978, p. 23).

A relação romance e ideologia também foi abordada por Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. De acordo com o crítico russo, os romances anteriores a Dostoiévski são do tipo monológico, representantes de apenas uma ideologia:

Como vimos, a colocação da idéia em literatura costuma ser totalmente monológica. Nega-se ou afirma-se a idéia. Todas as idéias afirmáveis se fundem na unidade da consciência autoral que vê e representa; as idéias não-afirmadas são distribuídas entre os personagens, porém não mais como idéias significantes e sim como manifestações socialmente típicas ou individualmente características do pensamento. O autor é o único que sabe, entende e influi em primeiro grau. Só ele é ideológico (BAKHTIN, 1997, p. 81).

Para Bakhtin, no entanto, Dostoiévski institui a polifonia: não só de inúmeras vozes, mas também a existência de muitas ideologias hierarquicamente niveladas. Conforme ele, isso se dá mesmo em romances de personagem, em primeira pessoa: “O herói dostoiévskiano não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre seu ambiente imediato, mas também um discurso sobre o mundo: ele não é apenas um ser consciente, é um ideólogo” (BAKHTIN, 1997, p. 77). Por conseguinte, ele acrescenta: “Por isso, o discurso sobre o mundo se funde com o discurso confessional sobre si mesmo. A verdade sobre o mundo, segundo Dostoiévski, é inseparável da verdade do indivíduo” (BAKHTIN, 1997, p. 77).

É nesse sentido que, ao apreender-se o autor-implícito como um ideólogo, Dal Farra atribui às escolhas estéticas valores ideológicos. Nesse caso, para ela, há uma ideologia imbricada na escolha de um romance em primeira em vez de um em terceira pessoa.

[...] se para o autor-implícito há duas opções de disfarce, duas formas codificadas de manipulação da máscara – a primeira e a terceira pessoa – e ele se decide por uma, é porque necessariamente deve haver, para além de toda complexidade específica dos valores pretendidos, não simplesmente uma “predileção” por esta ou por aquela pessoa narrativa, mas antes uma *restrição* que uma ou outra forma pode emanar (DAL FARRA, 1978, p. 33)

Analisando a obra de Vergílio, a crítica evidencia dois aspectos bastante recorrentes na abordagem do foco narrativo. Com um olhar analítico sobre o romance *Manhã Submersa*, Dal Farra enfatiza a distinção entre narrativa e discurso na voz do protagonista-narrador António Borralho. Este se situa no *presente*, no ato de narrar, resgatando seu passado.

A situação passada se inscreve abstratamente cronológica, enquanto a situação presente a seleciona e a torna descontínua. Assim, o passado é eleito segundo as

inflexões do presente, segundo as incursões e caprichos da memória do narrador (DAL FARRA, 1978, p. 60).

A partir dessa ocorrência, Farra insere na narrativa o discurso. Há uma relação intermitente entre ambos, entre um eu-passado-personagem e em eu-presente-narrador, respectivamente, o eu da narrativa e o eu do discurso.

Denomina-se aqui discurso, o próprio tempo do ato de escrever, isto é, a situação estabelecida pela narrativa sobre o presente do narrador, a consequência das instigações que ela lança sobre o narrador. Há o passado que pertence à situação do personagem, e há um presente que pertence à situação do narrador. Quando há a percuciência deste passado sobre o presente, determinando reações “momentâneas” no narrador, o tempo que se instaura, porque descoberto e resultante do ato de escrever – que o possibilitou –, é o do discurso (DAL FARRA, 1978, p. 60).

Nessa perspectiva, Dal Farra situa o autor-implícito como um ideólogo mediador da elástica distância entre o narrador e o personagem. É a partir dessa inferência que a crítica chega ao conceito de escritura.

Tanto ao analisar a obra *Manhã Submersa* quanto *Aparição*, ambas de Vergílio Ferreira, Dal Farra percebe um narrador em primeira pessoa, resgatando seu eu-passado, cujo método discursivo se dá ora na aproximação, ora no distanciamento entre o narrador e o personagem, bem como no esvaziamento da lacuna temporal entre ambos, através da função poética. Conforme a crítica,

A eliminação da distância entre narrador e personagem se dá em *Aparição* através de um artifício: a função poética. Tal eliminação, entretanto, ocorre somente por *alegoria*, e não propriamente como *concretização formal*, já que ela fica implícita e não é explicitada na formação do discurso (DAL FARRA, 1978, p. 75).

Todavia, na análise de *Estrela Polar*, Dal Farra afirma estar diante de um discurso “à procura do discurso na redução a zero da distância entre perspectiva narrativa e proximidade narrativa” (DAL FARRA, 1978, p. 89); em face, pois, de um elemento além da narrativa e do discurso: a escritura. A crítica esclarece:

Não se trata somente de fusão da narrativa no discurso, mas da perda da natureza restrita de cada um destes elementos, na medida em que se interseccionam, impedindo a delimitação de um e outro. Em outros termos: seria possível estabelecer a delimitação, porém esta nova linguagem instaurada perderia a sua significação, visto que uma nova cadeia semântica se instaura e a torna indivisível (DAL FARRA, 1978, p. 89).

Observe suas ocorrências na obra de Vergílio:

Não veio ainda a neve, a neve não me aparece ainda ao frêmito com que relembro – portanto, não veio nada.

Há neve no horizonte porque ela é agora urgente.

Até que um dia – quanto tempo depois? – era Verão outra vez ou ainda quase Verão, porque a memória me sufoca e me escorre suor (FERREIRA apud DAL FARRA, 1978, p. 88 – 89).

Não há um limite entre o passado e o presente: o narrador, embebido em sua escritura, volta-se ao ato da narração. Mais que uma forma discursiva, a escritura estabelece seu princípio e fim em no estar-no-mundo do narrador-personagem. Assim, através da escritura, diluem-se os limites entre narrador e personagem protagonista. E os elementos discursivos mostram-se a mercê de uma consciência livre que se estende em fluxo sobre o mundo.

Como escritura, o narrador-personagem não mais atua como ser físico, mas, sim, como consciência livre e em fluxo contínuo. Logo, torna-se objeto passível de abordagem existencialista.

Assim, para o existencialismo sartriano, a existência é sustentada pelo fluxo, que, por conseguinte, é sustentado pela própria busca de sua essência: para a consciência, “existir é aparecer a si mesma” (HUSSERL apud SARTRE, 2007, p.24). Por isso, segundo o existencialismo, a essência<sup>32</sup> está *para* a consciência, e esta, por sua vez, é intenção dirigida ao mundo.

O conceito de escritura, não apenas enquanto expressão formal, mas enquanto método e representação, vai ao encontro da consciência sartriana uma vez que, primordialmente, o ser da consciência está para si e, ao mesmo tempo, joga-se sobre os fenômenos do mundo.

Nessa perspectiva, o narrador-protagonista, enquanto escritura, ganha foco de análise existencialista, porque, ao contrário de personagens ou narradores para as quais são atribuídos estados cristalizados que acarretam ou justificam ações na trama, a escritura, como método de um narrador-protagonista, é puro fluxo de consciência direcionado ao ser dos fenômenos e a seu próprio ser. Sendo fluxo, é, portanto, ação que, em romances de personagem, estende-se aos demais elementos constitutivos da trama.

A partir do pressuposto sartriano de que “a consciência é um ser para o qual, em seu próprio ser, está em questão o seu ser enquanto este ser implica outro ser que não si mesmo”

---

<sup>32</sup> Sobre essa questão, é interessante destacar a máxima sartriana que “o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida” (SARTRE, 2012, p. 19). Para o filósofo, o ser humano existe e, uma vez frente a sua existência, busca pelo seu ser, por sua essência.

(SARTRE, 2008, p. 35), a escritura é representação, a princípio, de um fluxo de consciência; e seu maior atributo está no fato de que seu Ser em questão, síntese entre o passado e o presente, é presença a si, jamais em si: seu Ser, para si, está aquém de si próprio. O Ser da consciência não está nela: uma vez que ela se faz a partir da ação, o Ser da consciência está para si. Portanto, um narrador protagonista revela-se em escritura como representação do Ser-para-si sartriano: “A lei de ser do Para-si, como fundamento ontológico da consciência, consiste em ser si mesmo sob a forma de presença a si” (SARTRE, 2008, p. 125).

Dal Farra, ao abordar um trecho de *Aparição*, revela um movimento bastante singular por parte do narrador:

O narrador, estabelecendo uma relação dialética entre passado e presente à procura da síntese que será o próprio discurso, obtém a concretização da mensagem que trazia enquanto personagem. Ele “reincorpora a morte na plenitude da vida”, através da arte e do sentimento estético que experimenta em face do passado (DAL FARRA, 1978, p. 73).

Em sua interpretação, Dal Farra imprime, por meio de suas reflexões sobre a dialética utilizada pelo narrador, um sentido de busca por sentido. Complementando, ao passo que é imperativo um sentido para ser existencial, em *Aparição*, este sentido dá-se por um movimento dialético, enquanto, em *Estrela Polar*, a escritura é método e instrumento de busca, visto que é representativa do *modus operandi* da consciência. Sobre esse aspecto, é importante salientar questões relativas aos processos de reflexão pura e impura, ligados à consciência em Sartre.

Sabe-se que é característica da escritura, bem como de alguns romances emblemáticos da modernidade, o narrador-protagonista ocupar “totalmente a tela imaginária do romance” (ROSENFELD, 1994, p. 84). Sartre, observando o fluxo da consciência, afirma que, em primeira instância, a reflexão pura se estabelece como consciência consciente da aparição. Contudo, em segunda instância, a consciência, como reflexão impura, transcende os fenômenos e estabelece significações: sentidos de espaço e de temporalidade, e essências.

[...] a reflexão pura é aquela que apreende uma consciência, que se limita a essa consciência, e a reflexão impura é aquela que ultrapassa essa consciência *constituindo* um sentido transcendente para além dela, sentido que, por isso mesmo, não está na consciência, não é habitante dela (MOUTINHO, 1995, p. 51).

Portanto, ocorre a ruptura do distanciamento entre narrativa e discurso e conseqüente relativização temporal e espacial, pois a “tela” romanesca é tomada por uma consciência, em primeira instância, pura, que se expande em significações disfuncionais para o enredo e

estabelece as relações temporais baseadas unicamente no presente: o pretérito ou o futuro são sempre observados, somente enquanto reflexão impura, relacionados ao instante presente. Além disso, o próprio Ser do Para-si, a saber, do narrador-protagonista, é produto de transcendência, uma vez que “a essência não está no objeto, mas é o sentido do objeto, a razão da série de aparições que o revelam” (SARTRE, 2008, p. 19). Entrementes, as essências surgem à medida que as séries de aparições estabelecem sentido – sentido esse que não está no objeto, mas, sim, que é atribuído, autonomamente, pela consciência.

Logo, como escritura e consciência, o narrador estabelece um discurso que se sobrepõem à narrativa em vistas de uma síntese de ser presente: o *Dasein* heideggeriano ôntico e ontologicamente desenhado. Por conseguinte, a consciência transcende os aspectos fenomenológicos do romance, isto é, ela se expande para além do simplesmente percebido e se integra a todos os elementos que compõem a narrativa. Com isso, o narrador-protagonista, como já analisado, age como que filtro para com o espaço romanesco. À medida que essa consciência revela o resultado filtrado e, portanto, imanente e transcendente, ela se revela como ser ôntico-ontológico.

Sartre justifica a consciência imanente afirmando que, na consciência e além da consciência, há o nada. De acordo com o filósofo, o Ser-para-si é presença a si, pois, nele e além dele, há a plena negatividade: “A condição necessária para que seja possível dizer *não* é que o não-ser seja presença perpétua, em nós e fora de nós” (SARTRE, 2008, p. 52). Sob essa ótica, as reflexões pura e impura são justificadas a partir de sua “fuga” do nada, a partir da possibilidade iminente de não Ser. Assim, para a consciência, é imperativo partir do não-ser em si, e se jogar no não-ser do mundo, transcendendo-se em significações. São as significações, produtos de transcendência, que revelam as essências: o fenômeno não possui essência, mas, sim, é essência-revelada para a consciência – o fenômeno, em si, é pura aparência; com isso, é a consciência que estabelece as significações.

Entretanto, ao passo que a escritura enquanto fluxo psíquico ocorre no romance como atributo da personagem que interfere na forma do romance, é válido questionar o “para-quê” primordial desse processo: o que mobiliza a escritura enquanto representação mimética da consciência, a saber, o *móbil*, conforme Sartre. O móbil das ações desse narrador-protagonista está na *angústia*.

Para o filósofo francês, o homem é *condenado* a ser livre. Uma vez que o Ser-para-si é presença a si próprio, ele é intenção visada ao futuro, para além do instante presente. O ser humano está para o passado e para o presente, sempre, em relação a um fim, isto é, ao futuro. É dessa forma que o filósofo estabelece as bases da liberdade. Conforme ele, embora sempre

em *situação*<sup>33</sup>, o ser humano é condenado a escolher. A partir da escolha, o ser humano visa a seu fim, que, de acordo com Sartre, é um inexistente, um não-ser. Por isso, a liberdade possui como princípio o fato de o Ser-para-si se lançar ao futuro, visando a um fim, que, por sua conta, é um *ainda* não existente, um não-ser e, portanto, um nada.

A angústia, como conceito sartriano, surge quando o ser humano se vê ciente de sua liberdade e, conseqüentemente, do nada que está nele e fora dele. Moutinho esclarece afirmando que “a angústia, diz ele [Sartre], resulta da revelação da nossa própria liberdade sem peias, limitada apenas por si mesma, fonte absoluta de todo sentido” (MOUTINHO, 1995, p. 76). Entretanto, Sartre destaca que essa revelação é “fenômeno raro”, já que a revelação da liberdade surge somente enquanto descoberta individual e reflexiva.

Basicamente, o móbil de um narrador-protagonista existencial é a angústia. Diferentemente dos protagonistas de romances realistas, o herói existencial<sup>34</sup>, na trama, é motivado pela descoberta de sua *autonomia do querer*, portanto, pela angústia.

Alfredo Bosi, a fim de encontrar traços sistematizáveis na atuação do herói no romance moderno brasileiro, utiliza a formulação de Lucien Goldmann, em *Sociologia do Romance*, na qual é analisada a construção do herói romanesco à luz de uma “tensão entre o escritor e a sociedade” (BOSI, 1987, p. 440).

Em face da sociedade burguesa, fundo comum da literatura ocidental nos últimos dois séculos, o romancista tende a engendrar a figura do “herói problemático”, em tensão com as estruturas “degradadas” vigentes, isto é, estruturas incapazes de atuar os valores que a mesma sociedade prega: liberdade, justiça, amor (BOSI, 1987, p. 440).

O crítico justifica o uso do esquema de Goldmann afirmando que, muito embora esteja sujeito a revisões, essa formulação parte de um “dado existencial primário (*tensão*)” (BOSI, 1987, p. 441). Além disso, Bosi acrescenta que “não há ciência sem um mínimo de relações necessárias: e o que Goldmann propõe, em última análise, é *uma hipótese explicativa do romance moderno, na sua relação com a totalidade social*” (BOSI, 1987, p. 441).

Com isso, Bosi classifica o romance moderno – precisamente, a partir da década de 30 – conforme “o grau crescente de tensão entre o ‘herói’ e o seu mundo” (BOSI, 1987, p. 441):

---

<sup>33</sup> O ser humano é livre em situação por não poder optar por não optar. É sobre esse aspecto que Sartre dá à liberdade o caráter de condição. Para ele, “somos uma liberdade que escolhe, mas não escolhemos ser livres” (SARTRE, 2008, p. 596-597).

<sup>34</sup> Utiliza-se a denominação “herói” existencial, pois, como praxe, os narradores existenciais atuam como protagonistas do romance moderno. Além disso, o termo é adotado a fim de que seja estabelecida uma linha de comparação com o “herói” moderno, foco da análise de Alfredo Bosi.

*romances de tensão mínima, romances de tensão crítica, romances de tensão interiorizada e romances de tensão transfigurada.*

Para esta análise, serão destacadas somente as descrições efetuadas para os romances de tensão interiorizada e de tensão transfigurada:

*c) romances de tensão interiorizada.* O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/ mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito. Exemplos, os romances psicológicos em suas várias modalidades (memorialismo, intimismo, auto-análise...) de Otavio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Cyro dos Anjos, Lígia Fagundes Telles, Osman Lins...;

*d) romances de tensão transfigurada.* O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. Exemplos, as experiências radicais de Guimarães Rosa e Clarice Lispector (BOSI, 1987, p. 442).

É importante destacar que, em ambas as classificações, a tensão com o mundo está presente na subjetividade. De acordo com o crítico, “trata-se de um plano ficcional que configura a cisão homem/mundo em termos de retorno à esfera do sujeito” (BOSI, 1987, p. 444). Portanto, a tensão, *a priori*, é o motivador de uma reestruturação subjetiva.

Não seria exagero relacionar a tensão, teorizada por Bosi, com o conceito sartriano de angústia. Se, na primeira classificação do crítico, tal como na angústia, há a subjetivação do conflito, ou melhor, o herói age no plano reflexivo; nos romances de tensão transfigurada, o herói se vê frente a um *conflito existencial*: é a angústia fruto de consciência da liberdade – conflito que torna o herói não só autônomo em relação ao mundo, mas também em relação a sua compreensão sobre o mundo, com isso, efetuando a *transmutação* da sua realidade. Bosi salienta que os romances, a exemplo de Clarice e de Guimarães, “situam o processo literário antes na *transposição* da realidade social e psíquica do que na *construção* de uma outra realidade” (BOSI, 1987, p. 444).

De acordo com este levantamento, é possível apontar características que integram esse elemento na narrativa romanesca moderna. É fato que o existencialismo é tendência presente na construção do narrador-personagem espelho dos valores da sociedade contemporânea. Ele, como atuante, é Ser-para-si; é consciência intencional que se lança sobre uma série de fenômenos – fenômenos que representam o mundo. O narrador-personagem, em escritura, é agente na medida em que é livre e, com isso, capaz de reconstruir *sua* realidade discursiva. Ela estabelece sua reconstrução a partir de sua autonomia frente ao seu ser e ao ser da linguagem. Nessa perspectiva, esse narrador é atuante em fluxo de consciência e motivado pela *angústia* de ser consciente de sua liberdade. Com isso, o romance em primeira pessoa, sob a influência existencialista, pode ser, *grosso modo*, conceituado como produto de

transcendência provinda de um narrador-protagonista, que, em uso pleno de sua liberdade, *transmuta* a linguagem e, conseqüentemente, *transmuta* seu próprio ser.

## 5 A PAIXÃO SEGUNDO O EXISTENCIALISMO

O surgimento da primeira obra de Clarice Lispector<sup>35</sup> fez com que a crítica tivesse de reformular seus conceitos acerca do romance moderno brasileiro. Não obstante, em 1944, ano de lançamento de *Perto do Coração Selvagem*, a literatura intimista não se colocasse mais como algo novo no segmento literário nacional, foi principalmente pelo tratamento linguístico e pela abordagem profundamente existencial que a obra lispectoriana foi, por muitos, posta ao lado de Guimarães Rosa, como exemplo de vanguarda na literatura brasileira.

Olga de Sá, em *A Escritura de Clarice*, destaca o artigo *No raiar de Clarice Lispector*, escrito por Antonio Candido e referente à recém lançada obra *Perto do Coração Selvagem*. No artigo, Candido recepciona a primeira obra de Lispector como “performance da melhor qualidade” (CANDIDO apud SÁ, 1993, p.25), atribuindo-lhe o título de uma nova voz presente na literatura brasileira. De acordo com o crítico, em face das dificuldades próprias do idioma em expressar e explorar significações, Lispector chega a sentidos nunca antes expressos na produção literária em língua lusófona. Candido compara a escritora a Oswald de Andrade e a Mário de Andrade, respectivamente, nas obras *João Miramar* e *Macunaíma*, no sentido de que ambos, tal como Lispector, estenderam o “domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis” (CANDIDO apud SÁ, 1993, p.26).

[Antonio Candido] Sublinha, na jovem estreante, a intensidade com que sabe escrever e sua rara capacidade de vida interior. Ela se aventura: não segue os caminhos batidos. Em que se aventura? Num novo ritmo de ficção, numa pesquisa de linguagem para transmitir sua pessoal interpretação do mundo (SÁ, 1993, p. 25).

Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi cita Álvaro Lins para descrever a recepção da crítica ao primeiro romance de Lispector.

---

<sup>35</sup> Não é relevante apontar aspectos biográficos de Clarice Lispector, já que o objetivo deste trabalho é, primeiramente, fazer um levantamento de como a obra da escritora repercutiu no panorama literário nacional, para que, com isso, aspectos ligados ao Existencialismo e à obra de Clarice, precisamente *A Paixão Segundo G. H.*, sejam interligados. Entretanto, é válido apontar que, muito embora nascida em Tchetchelnik, na Ucrânia, em 1926, Clarice veio para o Brasil enquanto bebê, e sua família estabeleceu-se no Recife. Iniciou sua carreira literária aos dezessete anos quando publicou *Perto do Coração Selvagem* (1944), obra ganhadora de prêmios, apesar de controversa devido a seus aspectos inovadores. Durante sua vida, Clarice publicou mais de doze títulos, dentre eles, *O Lustre* (1946), *A Maçã no Escuro* (1961), *A Cidade Sitiada* (1949), *Laços de Família* (1960), *A Paixão Segundo G. H.* (1964), *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), *Água Viva* (1972) e *A Hora da Estrela* (1977). Clarice faleceu em 1977 e deixou uma obra até hoje alvo de estudo da crítica, visto que seu estilo inovador e único é passível de inúmeras análises. Como Alfredo Bosi afirma: “Os analistas à caça de estruturas não deixarão tão cedo em paz os textos complexos e abstratos de Clarice Lispector que parecem às vezes escritos adrede para provocar esse gênero de deleitação crítica” (BOSI, 1987, p. 479).

Quando apareceu *Perto do Coração Selvagem*, romance de uma jovem de dezessete anos, a crítica mais responsável, pela voz de Álvaro Lins, logo apontou-lhe a filiação: “nosso primeiro romance dentro do espírito e da técnica de Joice e Virgínia Woolf”. E poderia ter acrescentado o nome de Faulkner (BOSI, 1987, p. 478).

Assim, apesar de que, para os padrões nacionais, essa obra tenha sido classificada como exemplo de vanguarda temática e formal, a crítica não hesitou em, no panorama literário universal, colocá-la como influenciada diretamente pelas obras de James Joyce e de Virgínia Woolf.

O crítico Eduardo Portela, em 1960, em artigo sobre a obra recém publicada *Laços de Família*, relaciona-a, indiretamente, com a obra *Dublinenses*, do escritor irlandês James Joyce. Portela não se abstém do posicionamento de Antonio Candido quanto aos aspectos inovadores da literatura clariceana; porém, a fim de apontar características da obra de Joyce em Clarice, ele leva em conta não só o experimentalismo estrutural da narrativa, mas também a presença da epifania na construção da trama.

Embora o crítico não o nomeie explicitamente, quem, hoje, não se lembrará do Joice dos *Dublinenses*, livro em grande parte escrito e concluído em 1905, em Trieste, e só publicado nove anos mais tarde? A aproximação nos interessa, sobretudo, porque devemos retomá-la a propósito do processo de epifania, na escritura de Clarice Lispector (SÁ, 1993, p.41).

Benedito Nunes, em *O Drama da Linguagem: Uma Leitura de Clarice Lispector*, esclarece os pontos em que a primeira obra de Clarice vai ao encontro da obra joyciana. Não obstante *Perto do Coração Selvagem* percorrer caminhos próprios de um romance de análise psicológica, a abordagem clariceana, tal como em James Joyce, “já se desliga da visão objetivista dos estados d’alma” (NUNES, 1995, p. 12).

Pela agudeza com que descreve, do pensamento claro à cenestesia, os meandros da experiência interna, o primeiro livro de Clarice Lispector, cujo título é decalcado numa passagem de *Retrato do artista quando jovem*, tem marcantes afinidades com a perspectiva joyciana anterior a *Ulisses* (NUNES, 1995, p. 13).

Por outro lado, Nunes salienta que, em se tratando da atmosfera e da estrutura introspectiva, o romance de Clarice aproxima-se mais da obra da escritora inglesa Virgínia Woolf.

Percebe-se, na obra de estreia de Clarice Lispector, acima da leve trama que ainda acompanha uma ação romanesca já francamente interiorizada, a rede dos “pequenos incidentes separados” que Virgínia Woolf tanto valorizou e que fazem de sua maneira

de narrar uma convergência de momentos de vida vários e dispersos (NUNES, 1995, p. 13).

Nessa perspectiva, Nunes observa a obra clariceana não como apenas influenciada por esses escritores, mas, principalmente, como obra em acordo com as tendências do romance moderno. Conforme o crítico, muito além de aspectos particulares de escrita, as similaridades entre esses escritores se dão devido a um modo artístico em voga na ficção moderna, modo artístico “cujo centro mimético é a consciência individual enquanto corrente de estados ou de vivências” (NUNES, 1995, p. 13).

A correlação de estados subjetivos substituindo a correlação dos estados de fato, a quebra da ordem causal exterior, as oscilações do tempo como *durée*, que caracterizam a ficção moderna, e que se originam desse centro, integram-se à estrutura de *Perto do Coração Selvagem* (NUNES, 1995, p. 13).

O romance de estreia de Clarice, portanto, muito antes de uma obra de vanguarda no Brasil, é embrião de tendências presentes na produção da ficção moderna universal. Logo, ao passo que sua obra é considerada vanguarda no Brasil, é reflexo das novas ideias que se incorporavam, mundialmente, na estrutura do romance.

Entretanto, embora fosse apontada a influência desses escritores em sua estreia, *Lispector*, no decorrer de seu trabalho, superou esses rótulos e ganhou seu espaço no cenário da ficção brasileira. Enquanto críticos como Álvaro Lins<sup>36</sup> definiam o primeiro romance de Clarice como “um romance original nas nossas letras, embora não o seja na literatura universal” (LINS *apud* SÁ, 1979, p. 33), Bosi afirma que, com o lançamento de seu quinto livro, *A Maçã no Escuro* (1961), “a sua obra tem atraído o interesse da melhor crítica nacional que a situa, junto com Guimarães Rosa, no centro da nossa ficção de vanguarda” (BOSI, 1987, p. 478).

À guisa dos aspectos vanguardistas da obra lispectoriana, em 1970, Massaud Moisés publica o artigo “Clarice Lispector: ficção e cosmovisão”. Nele, conforme Olga de Sá, Moisés faz a análise dos contos de *Laços de Família* e de *A Legião Estrangeira*. O crítico, consoante um enfoque na atípica estrutura do conto lispectoriano, vincula a cosmovisão da escritora à fenomenologia e ao existencialismo. Dentre os inúmeros pontos destacados por Moisés, cabe salientar a relação entre existência e linguagem, que, segundo o crítico, são pontos importantes

---

<sup>36</sup> De acordo com Olga de Sá, Álvaro Lins, no artigo “A experiência incompleta: Clarisse (*sic*) Lispector”, publicado em 1944, situa a obra recém publicada, *Perto do Coração Selvagem*, na categoria “literatura feminina” e atribui certas características do romance às questões próprias do temperamento feminino: o potencial de lirismo e o narcisismo. Além disso, Lins destaca, como forte característica clariceana, a “presença visível e ostensiva da personalidade da autora, em primeiro plano” (LINS *apud* SÁ, 1979, p. 32).

nos contos de Lispector. Conforme Moisés, as questões relativas à existência, presentes nos contos, são sempre, *a priori*, questões relativas à linguagem: mais que um aprofundamento existencial, a obra de Clarice revela um aprofundamento linguístico.

[...] o projeto existencial destas personagens é sempre um projeto lingüístico. O ir-sendo existencial se revela e se constrói por meio de palavras. O ir-sendo pela linguagem se une com a noção de finitude irreversível do tempo. O ser toma consciência de caminhar para a morte e o nada existenciais (SÁ, 1993, p. 48).

Além disso, Moisés destaca o tom bíblico de alguns contos. De acordo com ele, esse tom “expressa uma das possíveis saídas para a náusea existencial, que acompanha a descoberta de que o homem ignora a própria razão de viver e é condenado a uma solidão incurável” (SÁ, 1993, p. 49).

É incontestável a presença de elementos bíblicos na tessitura não apenas dos contos lispectorianos, mas também do romance *A Paixão Segundo G. H.*<sup>37</sup>. Por outro lado, os aspectos relacionados ao existencialismo, apontados por Massaud Moisés, estão ligados a um ideário moderno presente no Brasil e no mundo. Com isso, uma vez que é objetivo geral deste trabalho analisar *A Paixão Segundo G. H.* à luz da filosofia presente em *O Ser e o Nada*, é imprescindível que as análises que relacionam a filosofia e a obra sejam abordadas.

Para tanto, a obra que, para Benedito Nunes, não é apenas livro maior de Clarice Lispector

– maior no sentido de ser aquele que amplia os aspectos singulares de sua obra, extremando as possibilidades que nela se concretizam – mas também como um dos textos mais originais da moderna ficção brasileira (NUNES apud LISPECTOR, 1996, p. 24),

será, a partir de agora, objeto desta análise. Muito embora o existencialismo possa ser observado como uma ideologia moderna, e, portanto, como conteúdo-instrumento de outras obras literárias, *A Paixão Segundo G. H.* será o foco deste estudo devido ao seu caráter inovador na literatura brasileira e à sua inerente – quiçá involuntária – relação com a filosofia sartriana.

<sup>37</sup> Na obra *Clarice Lispector: A Travessia do Oposto*, Olga de Sá sugere as congruências entre o texto bíblico e a obra *A Paixão Segundo G. H.*. Conforme Sá, a trajetória de G. H. dá-se em tom paródico à Paixão de Cristo. Referindo-se ao título da obra, não obstante, por parte do leitor, haja uma expectativa erótica em relação ao título, o termo “Paixão” refere-se a um percurso de sofrimento e redenção. “A partir do título, o livro leva o leitor a contínuas reminiscências bíblicas: **A paixão segundo G. H.** é nitidamente configurado sobre a conhecida expressão: ‘Paixão de Jesus Cristo segundo Mateus’ ou ‘Paixão de Jesus Cristo segundo João’” (SÁ, 1993, p. 134).

Em um primeiro momento, a trama desse livro mostra-se demasiado linear e atípica quando posta em contraponto aos padrões literários contemporâneos neorrealistas, e ainda vigentes no Brasil na segunda metade do século XX. Alceu Amoroso Lima afirma sobre a obra *O Lustre*, que “Ninguém escreve como Clarice Lispector. Clarice Lispector não escreve como ninguém. Só seu estilo mereceria um ensaio especial. É uma clave diferente, à qual o leitor custa a adaptar-se” (LIMA apud SÁ, 1979, p. 29). Assim, se, por um lado, havia aqueles que buscaram inserir a escrita lispectoriana em um contexto internacional, por outro, houve quem assumisse seu estranhamento perante as obras. E o estranhamento frente à inovação literária da escritora não foi algo momentâneo: esteve presente a cada nova publicação sua.

“As críticas, de um modo geral, não me fazem bem”, [...]. “A do Álvaro Lins [...] me abateu e isso foi bom de certo modo. Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virgínia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar de ‘representante comercial’ deles” (LISPECTOR apud MOSER, 2009, p. 205).

Benjamin Moser, em *Clarice, uma biografia*, assinala *A Paixão Segundo G. H.* como um dos grandes romances do século XX: “Em sua ambição e excentricidade, em sua arrebatadora redefinição do que um romance pode ser, *A paixão segundo G. H.* lembra obras-primas peculiares como *Moby Dick* e *Tristram Shandy*” (MOSER, 2009, p. 379-380). A seguir, Moser destaca

A assustadora excelência de *A paixão segundo G. H.* o colocou entre os maiores romances do século. Pouco tempo antes de morrer, em sua última visita ao Recife, Clarice disse numa entrevista que, de todos os seus livros, esse era o que “correspondia melhor à sua exigência como escritora”. Ele inspiraria uma bibliografia gigantesca, mas na época que foi lançado parece ter sido quase ignorado. Só uma resenha [“*A paixão segundo G. H.*. Um romance de doação”] foi publicada em 1964, escrita por Walmir Ayala, um amigo de Lúcio Cardoso (MOSER, 2009, p. 393).

*A Paixão Segundo G. H.* é um romance de personagem ou, na definição de Jean Pouillon, um romance de duração<sup>38</sup>, em que a protagonista, e único personagem da trama, inicia a limpeza de seu apartamento. Logo no princípio, G. H., sigla cuja significação, em

<sup>38</sup> Tanto os conceitos de romance de personagem quanto de romance de duração foram citados ao longo do trabalho. O primeiro, conforme Vitor Manuel de Aguiar e Silva, trata-se de um romance “propenso para o subjetivismo lírico e para o tom confessional, como sucede com o *Werther* de Goethe, o *Adolphe* de Benjamin Constant, o *Raphael* de Lamartine, etc. O título é, em geral, bem significativo acerca da natureza deste tipo de romance, pois é constituído, com muita frequência, pelo próprio nome da personagem central” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 262). Quanto aos romances de duração, para Pouillon, são aqueles em que “pode haver uma descrição pura do tempo humano” (POUILLON, 1974, p. 125); nesse sentido, nessas narrativas “o tempo deve ser captado justamente do interior, vale dizer, do presente; e jamais haverá arbitrário, pois todo presente definirá seu relacionamento com seu passado e com seu futuro, sejam eles quais forem” (POUILLON, 1974, p. 127).

nenhum momento do enredo, é revelada, depara-se com o quarto da empregada, lugar pelo qual pretende começar a limpeza. Contudo, a limpeza, de fato, não se realiza: o que ocorre é um processo de introspecção e de, a princípio, autodescoberta. O quarto de Janair, empregada de quem G. H. custaria a lembrar a fisionomia, apresenta-se como um ambiente em que se expõem aspectos próprios da identidade social<sup>39</sup> da protagonista.

Muito embora sua identidade social seja descortinada, G. H. não cessa seu percurso de introspecção. À medida que a personagem aprofunda-se nos aspectos que compõem o espaço do quarto, ela mergulha em aspectos que fazem parte de sua identidade social e psicológica, portanto, aspectos que integram seu *ser-no-mundo*.

É válido marcar características formais do romance: elementos próprios do modo como os enunciados se dispõem e se organizam, visto que esses subentendem significações que contribuirão para este estudo. É o primeiro romance lispectoriano em primeira pessoa. A narrativa é em monólogo que, por momentos, e com o devido uso de travessões, é dirigido a um *narratário*<sup>40</sup> – a informalidade para com esse interlocutor é marcada pelo uso da segunda pessoa do singular. O narrador-personagem apresenta esse interlocutor imaginário como alguém de quem ela segura a mão:

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando minha mão

Oh, pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e tua boca (LISPECTOR, 1995, p. 22).

Segundo Nunes, a presença do narratário é, para G. H., necessária em vista do *esgotamento* do monólogo interior: a protagonista “inventa, para garantir a possibilidade da narrativa, a presença de um interlocutor imaginário, de quem finge segurar as mãos” (NUNES, 1989, p. 78). Nunes define esse recurso como um “estratagema contra a incomunicabilidade”. Ele explica a necessidade de um interlocutor em face das ostensivas angústia e consciência de si da personagem: “o diálogo-a-um ou o monólogo-a-dois, na obra de Clarice Lispector,

<sup>39</sup> No ensaio *A Paixão Segundo G. H.: Uma Leitura Ideológica*, Solange Ribeiro de Oliveira efetua uma análise que procura revelar as questões sociais impressas no romance. Oliveira destaca o confronto de G. H. com os condicionamentos identitários de sua classe social: mulher rica, sem filhos, solteira, financeira e emocionalmente independente. Em um dos pontos de sua análise, Oliveira salienta os aspectos sociais subentendidos na descrição do quarto de Janair: “O confronto simbólico entre a patroa e a doméstica começa quando, em vez ‘do amontoado de jornais e [...] sujeira’ (p. 33), G. H. se depara com um quarto impecavelmente limpo. Sua primeira reação é de ‘desagrado físico’ (p. 33). Como representante de sua classe, cuja identidade é definida pela propriedade, a patroa sente que a serviçal violou seus direitos de proprietária do apartamento. Janair encontrara um modo de afirmar-se como pessoa, conservando o quarto inesperadamente limpo” (OLIVEIRA apud LISPECTOR, 1996, p. 344).

<sup>40</sup> “ – Perdoa eu te dar isto, mão que seguro, mas é que não quero isto para mim! toma essa barata, não quero o que vi” (LISPECTOR, 1991, p. 61).

decorre do fechamento monádico da consciência e, portanto, da subjetividade excessiva: o extremo da consciência de si” (NUNES, 1989, p. 78).

Outro ponto formal da obra é o fato de a *fábula*<sup>41</sup> e a *trama* não coincidirem, isto é, os acontecimentos se deram no dia anterior à narração. Logo, a narração, por sua vez, constitui um “reviver” o percurso no âmbito da linguagem.

É interessante apontar que, muito embora os capítulos não sejam numerados, eles totalizam trinta e três. Olga de Sá, destacando os paralelismos entre o texto de Lispector e o texto bíblico, aponta para a congruência do número com a idade de morte e ressurreição de Cristo – idade na qual Cristo enfrentara sua *via crucis*.

Além disso, é importante enfatizar que cada última frase do capítulo inicia aquele que o seguirá:

[Capítulo VII]

[...] Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido.

[Capítulo VIII]

Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido [...] (LISPECTOR, 1991, p. 65-66).

Os capítulos são interligados e esse aspecto ressalta a característica de que o romance, como um todo, sugere um percurso ininterrupto: um trajeto, sem pausas, de sofrimento e redenção: uma *via crucis*.

Ainda nessa perspectiva, muito embora, *aparentemente*, esse percurso tenha início e fim, a narrativa é iniciada<sup>42</sup> e finalizada<sup>43</sup> como seis travessões: recurso estilístico que revela seu movimento circular. Uma vez que a primeira frase do romance inicia em letra minúscula e os verbos “procurar” e “adorar” estão durativos e apresentam, nas orações, transitividade incompleta, a circularidade do “percurso” narrativo sugere o fechamento do mundo ficcional do romance. A história se mostra fechada no sentido de que seu final supõe um reinício da trajetória. Em nota de rodapé do romance, Olga de Sá afirma que

<sup>41</sup> Observando o plano formal da teoria do romance, “a fábula é definida por Tomachevski como ‘o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra’” (D’ONOFRIO, s/d, p. 73). Grosso modo, de acordo com os formalistas, a trama se distingue da fábula no sentido de que esta é a descrição dos acontecimentos, a matéria bruta ficcional, e aquela é a forma pela qual o escritor dispõe essa matéria, a saber, a trama é a (des)organização da fábula. Na perspectiva dessa pesquisa, a fábula corresponderia à história; a trama, à narração.

<sup>42</sup> “----- estou procurando, estou procurando.” (LISPECTOR, 1991, p. 15).

<sup>43</sup> “E então adoro. -----” (LISPECTOR, 1991, p. 183).

Os seis travessões que iniciam e finalizam a narrativa, marcam a ruptura de G. H. com seu mundo. [...] A pontuação inusitada e o movimento circular da narrativa revelam como CL alcança os limites das normas de enunciação e cria uma estrutura semântica complexa (SÁ apud LISPECTOR, 1996, p. 9).

As ações naquele mundo ficcional dão-se cíclicas e, por conseguinte, fechadas, partindo da ruptura com o mundo real, e com o próprio mundo da personagem, uma vez que não há claros fatos anteriores<sup>44</sup> ao “mergulho em si” de G. H..

Esse “mergulho em si” ganha mais profundidade quando a personagem depara-se com uma barata dentro do armário. Com uma ação instintiva e desconhecida<sup>45</sup>, G. H. fecha a porta sobre o corpo do inseto. A partir desse ato, ela se aprofunda ainda mais nas questões que a colocam como “ser no mundo”. A barata, ser antigo e *inumano*, é mobilizador de um lento processo de *despersonalização*. Aos poucos, a protagonista vê-se não mais integrante de um mundo humano e *domesticado*. Ela, em um plano reflexivo e linguístico, inicia uma trajetória de desumanização: a barata é signo de um mundo além dos signos, e introduz G. H. em um mundo além do mundo humano, em um mundo indiferente, indomesticado e “neutro”.

É a partir da intuição desse mundo indiferente que G. H., como em ato simbólico de integração com o que chama de “neutro”, põe a barata na boca. Olga de Sá analisa a ação da personagem à luz do ato cristão de comungar:

O cristão, ao comungar, acredita que participa do Corpo de Cristo, sendo por Ele assimilado. A comunhão planta na carne do homem corrompido a semente da ressurreição e da vida, segundo a promessa de Cristo [...].

Um fenômeno místico. O cristão é assimilado pelo Corpo de Cristo e Nele se transforma. Se Ele é Deus, como disse, e como crê o cristianismo, transcende o homem. Portanto, pela manducação da hóstia, o cristão é alçado, na medida em que lhe é permitido, à comunhão com Deus (SÁ, 1993, p.136-137).

Sá acrescenta que, sob essa perspectiva, G. H., ao manducar a barata, busca entrar em contato com um elemento “maior”, além de seu ser humanizado e, por conseguinte, alheio ao

<sup>44</sup> O narrador não prioriza revelar fatos ligados a antes do momento narrado, a arrumação do quarto de Janair. São apenas expressas sínteses e estados que revelam a condição social de G. H. Entretanto, durante uma de suas digressões e interações com o interlocutor, G. H. revela ter feito um aborto: “ – Lembrei-me de mim mesma andando pelas ruas ao saber que faria o aborto, doutor, eu que de filho só conhecia e só conheceria que ia fazer um aborto. Mas eu pelo menos estava conhecendo a gravidez. Pelas ruas sentia dentro de mim o filho que ainda não se mexia, enquanto parava olhando nas vitrinas os manequins de cera sorridentes. E quando entrara no restaurante e comera, os poros de um filho devoravam como uma boca de peixe à espera” (LISPECTOR, 1991, p. 95).

<sup>45</sup> “Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era – só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata” (LISPECTOR, 1991, p. 57).

mundo humano. Entretanto, a crítica ressalta que a transformação almejada se dá em um processo invertido, pois há

a redução de personalidade de G. H. ao nível da pura matéria viva. Há a “despersonalização”, isto é, G. H. se perde como pessoa, para alcançar-se como ser e encontrar sua identidade, ao nível do puramente vivo (SÁ, 1993, p. 137).

Em contraponto ao ritual cristão, a manducação de G. H. estabelece um percurso místico inverso, porque, ao pôr a barata na boca, a personagem não transcende ao sublime, mas, sim, busca alcançar a matéria primordial que, embora alheia ao humanizado, é onipresente.

Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, destaca esse romance dos demais da autora – e dos demais romances rotulados, por ele, como “intimistas” – por, principalmente, *A Paixão Segundo G. H.* propriamente marcar “o fim dos recursos habituais do romance psicológico” (BOSI, 1987, p. 479). Conforme ele, muito além de uma mera análise íntima, ou mesmo de um jogo introspectivo de contrastes entre subjetividade e objetividade, em *A Paixão Segundo G. H.*,

Há um contínuo denso de experiência existencial. E, no plano ontológico, há o encontro de uma consciência, G. H., com um corpo em estado de neutra materialidade, a massa da barata (BOSI, 1987, p. 480).

Nesse bojo, José Américo Mota Pessanha, no ensaio *Clarice Lispector: O Itinerário da Paixão*, assim como Bosi, classifica essa obra de Clarice como um paroxismo quando posta em frente às demais publicadas pela autora até aquele momento. De acordo com o crítico, a trajetória de G. H. vai além dos caminhos trilhados pelos personagens lispectorianos de obras anteriores:

O caminho que Martim [A Maçã no Escuro] percorreu em parte, mas que somente G. H. trilhou até o fim. Como se todos carregassem ‘uma profecia dentro de si’. Que G. H. veio a cumprir (PESSANHA *apud* LISPECTOR, 1996, p. 314).

Pessanha ainda cita outros personagens, tais como Ana (conto “Amor” de *Laços de Família*) e Joana (*Perto do Coração Selvagem*), que, tal como Martim, aproximaram-se da neutralidade inumana com a qual G. H. *comungou* ao manducar a barata.

Não é à toa que haja analistas que dão ao percurso de G. H. um caráter místico. Uma vez que a protagonista realiza um processo de profunda introspecção, ultrapassando as fronteiras de sua identidade e de seu ser, ela intui uma neutralidade inumana e indiferente.

Assim, Nunes confere ao itinerário um ato ritualístico de *descomunhão* com o que é humano. Para tanto, o crítico classifica o percurso de G. H. como ascese religiosa: “a personagem desprende-se do mundo e experimenta, após gradual redução dos sentidos, das representações e da vontade, a perda do *eu*” (NUNES, 1995, p. 63).

Nunes esclarece que “o ascetismo é um método que visa fundamentalmente ao sacrifício do *eu*, extirpando o senso de propriedade da criatura humana em relação a si mesma” (NUNES, 1995, p. 63-64). Com isso, ele prossegue salientando que o princípio de ação de G. H. dá-se sob a rubrica da abstenção de valores genuinamente humanos, portanto, sob o rótulo da ascese.

Conforme o crítico, é com base no despojamento do *eu* que a personagem unifica o ser do mundo e busca alcançar esse ser, o além do humanizado. Sob essa ótica, o ato de ingerir a barata é como que ritual de passagem e comunhão com o inumano: “[o ato de ingerir a barata] É uma espécie de comunhão negra, sacrílega e primitivista, que ritualiza o sacrifício consumado” (NUNES, 1995, p. 65).

Benedito Nunes, em *O Dorso do Tigre*, explica a presença de aspectos filosóficos na estrutura ficcional do romance e, por conseguinte, a relação da filosofia da existência com as obras de Clarice Lispector. De acordo com ele, muito embora a Filosofia, nesse caso, o existencialismo, não se mostre como um indutor deliberado da produção artística, a construção ficcional romanesca sempre é uma *concepção-do-mundo* e, com isso, uma realidade que caminha em direção a ideologias e a conceitos sobre o mundo, logo, por sua vez, em direção à Filosofia.

[...] é sempre possível encontrar, na literatura de ficção, principalmente na escala do romance, uma *concepção-do-mundo*, inerente à obra considerada em si mesma, concepção esta que deriva da atitude criadora do artista, configurando e interpretando a realidade. Qualquer que seja a posição filosófica da escritora, o certo é que a *concepção-do-mundo* de Clarice Lispector tem marcantes afinidades com a filosofia da existência (NUNES, 1976, p. 94).

Assim, em se tratando das equidades entre a filosofia existencialista e a obra de Clarice, Nunes destaca a ocorrência da náusea existencial tanto no romance de Sartre, *Náusea*, quanto nos contos e nos romances de Lispector.

Especificamente, no que concerne ao romance *A Paixão Segundo G. H.*, Nunes aponta a presença da náusea como elemento motivador do processo de “perda” do *eu* da personagem. Para tanto, ele resgata o conceito sartriano de *angústia*. Segundo ele, a angústia “assinala a extrema lucidez a que chega a consciência em confronto consigo mesma e com os seres”

(NUNES, 1976, p. 96). Logo, esse estado marca “a consciência exacerbada<sup>46</sup>, o paroxismo da liberdade” (NUNES, 1976, p. 96) vividos por G. H.. A partir disso, de acordo com o crítico, dá-se a náusea, como resultado da percepção de um ser subjacente ao ser humano, do contato com um ser indiferente e revelador do absurdo e do nada existencial.

Para Nunes, a barata, na obra de Clarice, é o ser desencadeante da náusea. No entanto, em detrimento da náusea presente no romance de Sartre, para G. H., esse estado não se apresenta no romance como um fim, mas como um motivador de suas ações discursivas. Se, para Antoine Roquentin, personagem de Sartre, o sentimento de náusea surge e, no romance, é condição limite, em *A Paixão Segundo G. H.*, a náusea é estado motivador do percurso de introspecção da personagem. Muito além de uma plena consciência da vida como forma Em-si, G. H. busca o contato profundo com o Em-si que a integra e integra o mundo:

Para Clarice Lispector a náusea apossa-se da liberdade e a destrói. É um estado excepcional e passageiro que, para a romancista, se transforma numa via de acesso à existência imemorial do Ser sem nome, que as relações sociais, a cultura e o pensamento apenas recobrem. Interessa-lhe o outro lado da náusea: o reverso da existência humana, ilimitado, caótico, originário (NUNES, 1976, p. 101-102).

A náusea de G. H. é a revelação não apenas da existência de um ser primordial e inumano, mas também de uma via de acesso a esse Ser, que é constituinte do mundo e da própria personagem. Conforme Nunes, “Foi possuída pela náusea, ao contemplar face a face a barata esmagada que G. H. soçobrou a existência anônima das coisas de que se tornou partícipe, desligando-se da linguagem e do *eu* ao mesmo tempo” (NUNES, 1995, p. 121).

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em *náusea* seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável *as raízes de minha identidade* (LISPECTOR, 1991, p. 61, grifo nosso).

Para G. H., esse estado é revelador e motivador à medida que coloca a personagem em frente à completude e à indiferença de um mundo inumano, e a impulsiona a aprofundar-se até “suas raízes”, desconstruindo e reconstruindo questões inerentes ao seu ser no mundo, e intuindo um Ser que a sustenta como onipresença subjacente ao seu ser humanizado.

---

<sup>46</sup> Relacionando G. H. ao personagem do escritor russo Dostoiévski, cabe destacar que Sergio Givone atribui ao personagem de *Memórias do subsolo* o fato de sofrer de *hipertrofia da consciência*. Conforme Givone “Dostoiévski segue um rumo contrário ao que será tomado pela psicanálise. Longe de envolver uma suspensão da ética, a prática da análise interior apenas confirma o homem na culpa, sendo essa prática assinalada por marcas de autossatisfação, de gosto pela turpitude, de fascínio pelo mal. Culpado, de qualquer forma o homem sempre é, e é impossível deixar de reconhecê-lo a um sério exame da consciência” (GIVONE, 2009, p. 468).

## 5.1 A CONSCIÊNCIA G. H. E O ESPAÇO EXISTENCIAL

Os aspectos que inter-relacionam o romance *A Paixão Segundo G. H.* ao existencialismo se, à primeira vista, colocam-se apenas como uma concepção-de-mundo, quando aprofundados, revelam-se inerentes à estrutura romanesca. Uma vez que essa filosofia integra não só o ideário moderno, mas também o modo de apreensão artística da ficção contemporânea, visualizam-se suas características em componentes estruturais básicos do romance pós-45, logo, de acordo com esta análise, em elementos da obra de Clarice Lispector. O narrador, o espaço e o tempo, basilares estruturais do romance, ganham novo modo de construção. Indo de encontro aos preceitos do romance neorrealista, eles, no romance moderno, atuam unívocos no que concerne ao processo actante introspectivo dos romances rotulados “intimistas”.

*A Paixão Segundo G. H.*, em detrimento de, segundo Bosi, ser uma obra que ultrapassa questões próprias do “romance intimista”, trata-se de um solitário percurso interno, no qual o movimento narrativo é expresso preponderantemente em discurso: conforme Olga de Sá, trata-se de um “romance, cuja dramaticidade está mais no discurso do que nas ações” (SÁ, 1993, p. 141).

O solilóquio de G. H. dá-se como um trajeto de interiorização por vezes dirigido a um interlocutor imaginário. Esse monólogo interior é dramático, uma vez que sugere um percurso enquanto a personagem, à medida que se “despe” de questões humanas, dirige-se a seu “ser natural”.

Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para ninguém? assim como uma criança pensa para o nada. E correr o risco de ser esmagada pelo acaso (LISPECTOR, 1991, p. 19).

Essas ações discursivas, não obstante se apresentem como estrito produto de linguagem, na história, referem-se aos fenômenos que circundam a narradora-personagem<sup>47</sup>, e à forma pela qual ela apreende esses fenômenos. Uma vez que, segundo Sartre, o ser humano é Ser-para-si, isto é, um ser do qual a essência está à distância de si, o trajeto íntimo de G. H. e de descoberta de si dá-se univalente em relação ao espaço investigado, a saber, o que compõe o apartamento.

---

<sup>47</sup> É um fato que, excepcionalmente nesse romance de Clarice, o narrador é em primeira pessoa. Entretanto, necessita-se de uma separação nessa análise em observância aos estudos até o momento realizados. Conforme de Dal Farra, “Há um passado que pertence à situação da personagem, e há um presente que pertence à situação do narrador” (DAL FARRA, 1978, p. 60). Assim, há a G. H. pertencente à narrativa e a que integra o discurso: no romance, a voz da G. H. discursiva é a dominante.

Nesse sentido, G. H. é *consciência intencional*: a personagem, por si mesma, é consciência em fluxo, em ação dirigida ao mundo, imanando e transcendendo em significações. Para Sartre, a consciência não é uma “caixa” em que são guardadas informações, é elemento *para* o mundo: estar para a consciência é, sempre, estar consciente de algo. Sartre explica o aspecto externo da consciência no artigo “Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade”, em *Situações I*:

Sabéis muito bem que a árvore não era vós mesmos, que não podéis fazê-la entrar em vossos estômagos obscuros e que o conhecimento não podia, sem desonestidade, comparar-se com a posse. Ao mesmo tempo, a consciência purificou-se, é clara como a ventania, já nada há nela, excepto o movimento para fugir, um deslizamento fora de si. Se por milagre entrásseis “em” uma consciência, seríeis arrastados por um turbilhão e lançados fora, perto da árvore, pois a consciência não tem “interior”; é simplesmente o exterior dela própria, e é essa fuga absoluta e essa recusa a ser substância que a constituem como consciência (SARTRE, 1947, p. 29).

Com isso, a personagem de Lispector é dramática à medida que ela é ação da consciência: uma consciência se expandindo sobre o mundo. G. H. é consciência enquanto ação dirigida aos fenômenos que integram seu espaço; portanto, ela se reconstrói à medida que sua consciência e seu espaço (existencial) não interagem, pois são *um*: se, para a consciência, estar é estar *para*; quanto ao espaço, em *A Paixão Segundo G. H.*, a condição de ser espaço diegético é estar para a consciência. G. H. torna-se G. H. à medida que seu espaço a revele.

Contudo, antes de aprofundar-se nos conceitos relativos à estrutura, é válido, primeiramente, evidenciar os elementos que mobilizam as ações da personagem.

Para Sartre, uma vez que a consciência é intencional e consciente de si, o ser humano é livre e sua liberdade lhe é condicionada. É importante enfatizar que a apreensão desse estado só é possível em um *plano reflexivo*. Por conseguinte, visto que o homem compreende-se, reflexivamente, como livre, ele se depara com seu nada, com seu devir incerto, com um futuro embebido em possibilidades. Esta é a tensão do romance de Lispector: a angústia. G. H. é mobilizada pela angústia de reconhecer-se livre.

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável (LISPECTOR, 1991, p. 16).

Muito além de uma perda, G. H. refere-se a uma compreensão de si como livre e condenada a sua liberdade. A personagem sugere a perda de uma compreensão sobre seu *eu* e

sobre seu *eu* futuro: “a terceira perna que a sustentava”. Ao descobrir-se livre<sup>48</sup>, vê-se como que abandonada e lançada ao absurdo do nada existencial. Sua angústia é resultado de transformação de uma realidade, outrora “domesticada” e, com isso, controlável, em um futuro incerto, logo, em um *eu* incerto.

Terei que correr o sagrado risco do *acaso*. E substituirei o destino pela *probabilidade*.  
[...]  
[...] E eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora *liberdade* que pode me destruir (LISPECTOR, 1991, p. 17) [grifo meu].

De acordo com Benedito Nunes, a angústia é um despertar do ser humano para sua condição de livre e, com isso, abandonado e entregue a si mesmo.

Diferente do medo, o mal-estar da angústia provém da insegurança de nossa condição, que é, como possibilidade originária, puro estar-aí (Dasein). Abandonado, entregue a si mesmo, livre, o homem que se angustia vê diluir-se a firmeza do mundo. O que era familiar torna-se-lhe estranho, inóspito. Sua personalidade social recua (NUNES, 1976, p. 95).

Enquanto ser livre e, portanto, angustiado, G. H. inicia sua despersonalização. Sua personalidade social começa a diluir-se a partir do momento em que ela percebe a *passividade*<sup>49</sup> de seu ser frente a outros: “Minha pergunta, se havia, não era: ‘que sou’, mas ‘entre quais eu sou’.” (LISPECTOR, 1991, p. 32). Nisso, a personagem aprofunda-se nos questionamentos que envolvem sua personalidade social, buscando a solução para o “que sou?” que toma sua consciência.

Luís Costa Lima sintetiza *A Paixão Segundo G. H.*, classificando-a como “uma caminhada da alma ao alcance de seu núcleo” (LIMA apud LISPECTOR, 1996, p. 329). Destaca-se o aspecto introspectivo sugerido por Lima. Assim, percebe-se que a dramaticidade discursiva, mobilizada pela angústia existencial, dá-se em caminho inverso, em direção ao ser em G. H. Enquanto as ações dirigem-se a um *eu* profundo, o espaço existencial é sustentáculo desse percurso.

<sup>48</sup> Durante seu trajeto, G. H. chega a uma inferência muito próxima ao conceito de liberdade de Sartre: “O mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso fatal: de nós depende realizarmos o nosso destino fatal” (LISPECTOR, 1991, p. 128). Por sua vez, Sartre afirma que “A liberdade não pode decidir acerca de sua existência pelo fim que posiciona. Sem dúvida, ela só existe pela escolha que faz de um fim” (SARTRE, 2008, p. 597).

<sup>49</sup> O conceito de “passividade” está presente em *O Ser e o Nada*. Se, por um lado, o Ser é consciência intencional imanando e transcendendo sobre os fenômenos, ele também é fenômeno enquanto objeto foco de outro ser. “Sou passivo quando recebo uma modificação da qual não sou a origem – quer dizer, não sou nem o fundamento nem o criador [...]” “[a passividade] é a relação de um ser a outro ser e não de um ser ao nada” (SARTRE, 2008, p. 30).

Olga de Sá, em *A Travessia do Oposto*, traça um perfil da personagem: “mulher financeiramente independente, sem marido, sem filhos, que domesticara o seu viver” (SÁ, 1993, p. 137). Sá sintetiza G. H. como uma mulher socialmente realizada: artista plástica amadora e integrante de uma classe razoavelmente abastada. Conforme a crítica, a personagem “gostava de encontrar-se no catálogo, ao lado de outras pessoas” (SÁ, 1993, p. 138). Integrante de uma inócua realidade construída na cobertura de um prédio,

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade (LISPECTOR, 1991, p. 34).

Nesse contexto, a consciência G. H.<sup>50</sup> projeta-se sobre o espaço e, paulatinamente, revela-se como identidade social. A personagem é reflexo de seu apartamento: seu *eu* social está para o mundo tal como a sua cobertura. Entretanto, assim como seu apartamento, sua identidade possui significados ocultos, ou melhor, lacunas passíveis de releitura e de aprofundamento.

Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco; um aposento procede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via misturas de sombras que preludiavam o *living*. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística (LISPECTOR, 1991, p. 34).

G. H. expressa seu espaço enquanto simulacro de sua identidade e revelador de uma possível releitura de seu ser. As “penumbras” e as “luzes úmidas” sugerem uma atmosfera misteriosa: um ambiente a ser desvendado. Além disso, a personagem apreende seu apartamento e, conseqüentemente, sua identidade social, como “criação artística”, como imitação<sup>51</sup> de uma vida “aparente”, não compatível a sua própria percepção de vida.

Nessa perspectiva, o eu social de G. H. é *estado* passível de reconstrução. Na medida em que a consciência G. H., mobilizada pela angústia e conseqüente liberdade, *assimila-se* ao espaço, ela se depara com uma identidade lacunar: humanizada enquanto aparência: “A espirituosa elegância de minha casa vem de que tudo aqui está entre aspas. Por honestidade

<sup>50</sup> Destaca-se a exclusão da preposição “de” uma vez que, conforme esta análise, a personagem não apenas possui uma consciência, mas, sim, é consciência atuante em fluxo.

<sup>51</sup> O conceito de arte como imitação parte do princípio aristotélico: “O poeta é um imitador, como o pintor e qualquer outro artista. E imita necessariamente por um dos três modos: as coisas, tal como eram ou como são; tal como os outros dizem que são, ou que parecem; tal como deveriam ser” (ARISTÓTELES, 2000, p. 70).

com uma verdadeira autoria, eu cito o mundo, eu o citava, já que ele não era nem eu nem meu” (LISPECTOR, 1991, p. 35).

Esse *eu* aparente e “entre aspas”, tal qual o apartamento, está em desconstrução iminente: ao mesmo tempo em que G. H. percebe sua identidade, ela se assimila como livre e capaz de interiorizar-se a ponto de reconstruir seu ser enquanto superficial e lacunar.

Nisso, o espaço existencial mostra-se como *mapa* indicativo do itinerário interno da consciência G. H.. Segundo Sartre, o ser humano é Ser-para-si contanto que seu ser seja *presença* a si mesmo. Além disso, uma vez que o homem é livre, seus fins estão para o futuro, para além de seu “agora”. Nesse sentido, o percurso de G. H. dá-se enquanto ela percebe um ser além de seu ser social: um ser no futuro. Esse trajeto só é possível enquanto sustentado pelo espaço. A utilidade do fenômeno dá-se como fuga do não-ser, do nada.

Para que a totalidade do ser se ordene à nossa volta em forma de utensílios, [...] é preciso que a negação surja, não como coisa entre coisas, mas como rubrica categorial que presida a ordenação e repartição das grandes massas de seres em forma de coisas (SARTRE, 2008, p. 67).

Por isso, à medida que o espaço é desvendado pela personagem, ele, inicialmente, é reconfigurado como utensílio e suporte para o percurso. Visto que seu Ser no presente é negação, logo, é nada, seu trajeto-devir<sup>52</sup> íntimo só é possível enquanto sustentado pela utilidade do espaço existencial.

Partindo desse conceito, a consciência G. H. inicia seu percurso; entretanto, a princípio, em sua reorganização introspectiva, ela inicia a arrumação de seu apartamento: dessa forma, ordenar o espaço (existencial) é ordenar sua identidade.

Não ter naquele dia nenhuma empregada, iria me dar o tipo de atividade que eu queria: o de arrumar. Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. Mas tendo aos poucos, por meio de dinheiro razoavelmente bem investido, enriquecido o suficiente, isso impediu-me de usar essa minha vocação: não pertencesse eu por dinheiro e por cultura à classe que pertence, e teria normalmente tido o emprego de arrumadeira numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar. Arrumar é achar a melhor forma (LISPECTOR, 1991, p. 37).

Enquanto a personagem planeja ordenar seu quarto, ela supõe a reordenação de seu Ser. Para tanto, ela inicia a investigação de um Ser além de sua identidade social: o fato de ser escultora, revela que, *a priori*, G. H. é um Ser que se preocupa em “achar a melhor forma”.

---

<sup>52</sup> “trajeto-devir” mostra-se como uma expressão adequada para esta análise uma vez que expressa tanto o percurso físico, espacial, como trajeto, quanto o existencial, como devir, vir a ser.

Com isso, seu processo revelador dá-se, em um primeiro momento, a partir da quebra de vínculo com sua personalidade social. O que G. H. procura é ser inteiramente *consciência G. H.*<sup>53</sup> e, por isso, atuar em fluxo direto com o espaço, com poucas digressões a motivos (passado)<sup>54</sup>, mas, sim, a um *fim*. É válido destacar que o fim, nesse sentido, estabelece-se sustentado pelo espaço, já que, caso contrário, o que lhe restaria seria um fluxo vazio, o que, segundo Sartre, seria impossível.

O Para-si não tem ser, porque seu ser está sempre à distância: está lá longe, no refletidor, se consideramos a aparência, a qual só é aparência ou reflexo para o refletidor; está lá longe, no reflexo, se consideramos o refletidor, o qual só é em si pura função de refletir esse reflexo. Mas, além disso, em si mesmo, o Para-si não é o ser, porque faz-se ser explicitamente para si como não sendo o ser. O Para-si é consciência de... (SARTRE, 2008, p. 177).

G. H. é Para-si na medida em que é ser humano e, com isso, seu ser é resultado imanente e transcendente das aparições que a cercam. Entretanto, seu ser não está no espaço – conforme Sartre, no refletidor –, mas, sim, é resultado da interação consciência e espaço: a personagem e o espaço são existenciais enquanto o ser é expresso na relação entre ambos.

Nesse aprofundamento do ser, G. H. esquematiza a limpeza do apartamento a partir do quarto da empregada. Ela se direciona ao seu “desconhecido em si”: se, por um lado, o *living* sugere a totalidade de seu ser domesticado; por outro, o quarto da empregada é o que há de inexplorado nela mesma. Perscrutar e ordenar o quarto é investigar os recônditos de seu ser.

Começaria talvez por arrumar pelo fim do apartamento: o quarto da empregada devia estar imundo, na sua dupla função de dormida e depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos e barbantes inúteis. Eu o deixaria limpo e pronto para a nova empregada. Depois, da cauda do apartamento, iria aos poucos “subindo” horizontalmente até o seu lado oposto que era o living, onde – como se eu própria fosse o ponto final de arrumação [...] (LISPECTOR, 1991, p. 38).

Muito embora a expressão “subindo horizontalmente” possibilite leituras relativas a um tráfego entre classes sociais – questões visivelmente representadas pelo *living* e pelo *quarto da*

<sup>53</sup> A narradora-personagem mostra-se inteiramente *consciência* ao perceber as iniciais de seu nome no couro das valises. Em nenhum outro momento da narrativa, o nome da personagem é revelado, já que o nome, uma vez que esse trajeto, *a posteriori*, se apresentará com *um mergulho nos seres que estão além das suas nomenclaturas*, é o primeiro aspecto de sua identidade social a ser diluído. Nesse contexto, o nome G. H. é, para ela, espaço existencial: “O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises a iniciais G. H., e eis-me” (LISPECTOR, 1991, p. 29). Assim, estar para G. H. no couro das valises é ser consciência, é Ser-para-si.

<sup>54</sup> As questões que dizem respeito ao papel do tempo serão observadas no capítulo “A Temporalidade de G. H.”, neste trabalho. Contudo, é válido destacar que há uma distinção significativa entre o momento narrado e a memória narrada: há um passado narrativo que se insere no discurso e há fatos raramente relatados antes da iniciativa de G. H. de limpar o quarto.

*empregada* –, no contexto analisado, ela pode denotar um percurso de aprofundamento, um percurso para alguém do eu aparente, do eu social: do *living*.

A ruptura identitária começa com o processo espacial de interiorização do *living* ao quarto da empregada:

Decidida a começar a arrumar pelo quarto da empregada, atravessei a cozinha que dá para área de serviço. No fim da área está o corredor onde se acha o quarto. Antes, porém, encostei-me à murada da área para acabar de fumar o cigarro (LISPECTOR, 1991, p. 38).

Nesse ínterim, entre os dois aposentos e significantes do Ser de G. H., ela se depara com os fundos do apartamento: visão que lhe revela, alguém da fachada do edifício, significantes que expõem seu Ser além de sua superfície.

Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas (LISPECTOR, 1991, p. 39).

A consciência G. H., frente aos fundos do apartamento, apreende um espaço em desordem, distinto da aparente “lisura” da fachada. Nisso, aos poucos, a *via crucis*<sup>55</sup> de G. H. se faz na medida em que ela, lentamente, *despe* seu ser. O ser ordenado de outrora contata um ser em desordem, um ser para além do humanizado: “Eu olhava o interior da área. Aquilo tudo era de uma riqueza inanimada que lembrava o da natureza: também ali poder-se-ia pesquisar urânio e dali poderia jorrar petróleo” (LISPECTOR, 1991, p. 39). Esse ser em transformação relaciona-se com um *ser natural*, ligado a significados telúricos, como o “urânio” e o “petróleo”.

Se o corredor é espaço existencial representativo de uma via de introspecção, o quarto da empregada é o reduto de um novo Ser. É nesse ambiente que a *dramaticidade discursiva* se dá. O quarto mostra-se como um ambiente desconhecido à medida que é reduto de um Ser além do Ser de G. H.

Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberações e desagrado físico.

<sup>55</sup> As referências ao texto bíblico são recorrentes nesta análise visto que, em termos de adaptação e discurso, a própria G. H. estabelece uma leitura de seu percurso em face da *via sacra* de Cristo. Olga de Sá realiza uma análise observando a obra como uma paródia *séria* da Bíblia: resgatando o sentido original do termo, um canto paralelo ao bíblico: “Paródia: canto paralelo, diálogo intertextual, escritura especular ou simples retomada de um texto pré-existente afirmando ao negar-se” (SÁ, 1993, p. 23).

É que em vez da penumbra confusa que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se.

Há cerca de seis meses – o tempo que aquela empregada ficara comigo – eu não entrava ali, e meu espanto vinha de deparar com um quarto inteiramente limpo (LISPECTOR, 1991, p. 41).

Muito além de uma atmosfera misteriosa e sombria, o quarto revela-se como um ambiente iluminado e limpo: “um quadrilátero de branca luz”. Uma vez que o branco é a união de todas as cores, o espaço revela-se como “tela” dotada de múltiplas significações. Ele é abrigo de *fenômenos* não submetidos ao controle de G. H., mas, sim, o ambiente objeto organizado pela empregada Janair – cujo nome e a aparência a personagem demorou a lembrar<sup>56</sup>.

Foi quando inesperadamente consegui lembrar seu rosto, mas é claro, como pudera esquecer? Revi o rosto preto e quieto, revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobrancelhas extremamente bem desenhadas, revi os traços finos e delicados que mal eram divisados no negror apagado da pele (LISPECTOR, 1991, p. 45).

Sá destaca aspectos do *lugar*, o “quarto”, e da empregada:

Não é um bosque, nem a “noite escura da alma”. É um lugar esturricado de sol, no quarto de uma empregada que se chamava Janair e tinha ares de princesa negra. A empregada, pelo nome (Janair/Janaína, outro nome de Iemanjá) e por seus traços, leva o leitor a associá-los a ritos africanos (SÁ, 1993, p. 139).

Janair não é personagem, nem espaço. Entretanto, G. H. depara-se com o quarto organizado pela empregada. A personagem é lançada em um *quarto-mundo* novo<sup>57</sup>. G. H. defronta-se com um ambiente como que a cair em mundo criado por uma entidade. Janair, nesse sentido, é *entidade mística*. O fato de, segundo Sá, Janair ser o outro nome de Iemanjá revela que, como entidade, a empregada reconstruiu um Ser no Ser de G. H. Se o espaço existencial é o Ser, esse espaço transformado por Janair é ser mais próximo do que é divino, do que é alheio ao controle de G. H.

<sup>56</sup> De forma alguma, o intento desta análise é impossibilitar outras leituras da obra *A Paixão Segundo G. H.*. É fato que, como expresso pela análise Solange Ribeiro de Oliveira, em *A Paixão Segunda G. H.: Uma Leitura Ideológica*, há traços sociais presentes na relação da personagem com a empregada Janair. Além disso, concomitante a “descoberta” da empregada, G. H. descobre-se como integrante de uma classe social opressora; logo, no sentido desta análise, ela depara-se com sua identidade social.

<sup>57</sup> “O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído da minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio.

E nada ali fora feito por mim. No resto da casa o sol se filtrava de fora para dentro, raio ameno por raio ameno, resultado do jogo duplo de cortinas pesadas e leves” (LISPECTOR, 1991, p. 46).

No conto “A Menor Mulher do Mundo”, da obra de Lispector, *Laços de Família*, é narrada a história da descoberta, pelo explorador francês Marcel Pretre, de uma mulher adulta de quarenta e cinco centímetros.

No Congo Central descobriu realmente os menores pigmeus do mundo. E – como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa – entre os menores pigmeus do mundo estava o menor dos menores pigmeus do mundo, obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria.

Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada (LISPECTOR, 1998a, p. 68).

Em ambas as obras, o conto e o romance, são expostas metáforas que sugerem uma representação das origens da humanidade. Tanto Pequena Flor, nome dado à menor mulher do mundo, quanto Janair, com seus “traços de rainha” (LISPECTOR, 1991, p. 45) africana, se, por um lado, são metáforas do âmago do Ser, por outro, indicam as raízes do homem, o princípio do que é humano, representados pelo continente africano, origem pré-histórica da humanidade.

Em outra congruência entre as obras, é interessante salientar que Marcel Pretre, assim como G. H., efetua um trajeto de alcance de estados mais e mais precisos: “como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa”. Enquanto o explorador aprofunda-se em sua busca pelo que há de “menor”<sup>58</sup> no mundo, G. H. segue abrindo “as caixas dentro das caixas” que escondem sua identidade.

Sob o *vaticínio* da “entidade africana” Janair, representação mística do princípio da humanidade, G. H. defronta-se com o quarto e, na parede, com o desenho, a carvão, de três figuras:

Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia. O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se o traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco (LISPECTOR, 1991, p. 43).

Muito mais que um desenho, a personagem os compreende como mensagem. Sá os define como “índices irônicos de sua [de G. H.] caricatura de vida, orientada para o vazio” (SÁ, 1993, p. 146):

---

<sup>58</sup> Lê-se “menor” no sentido do que é referente ao que integra a essência do que é humano, o âmago da humanidade.

Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. O desenho não era um ornamento: *era uma escrita* (LISPECTOR, 1991, p. 43, grifo nosso).

A entrada no quarto marca a aproximação de G. H. com um ser insólito, muito embora integrante, *de profundis*, de sua identidade. Nessa perspectiva, o espaço existencial revela um ser “ancestral” e próximo de suas raízes humanas. A personagem os classifica como “três aparições de múmias” (LISPECTOR, 1991, p. 43): longevos corpos inanimados, que, na cultura egípcia antiga, eram preparados para, um dia, reabrigar espírito que se fora. Nisso, as figuras na parede se colocam como invólucros para o Ser da personagem: estar para a mulher desenhada na parede é estar para si sob a ótica de uma entidade, Janair.

E fatalmente, assim como ela era, assim deveria ter me visto? abstraindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que não era essencial, e também de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na parede lembrava-me alguém, que era eu mesma (LISPECTOR, 1991, p. 45).

Com isso, as “escrituras” na parede são pinturas rupestres, figuras nuas interligadas ao ser primordial de G. H.. São escrituras que desvendam outro Ser da personagem: um *eu* revelado pela antiga entidade Janair e amalgamado às raízes do ser humano, sua história e sua natureza.

Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas – e o peso do primeiro desabamento abaixava os cantos da minha boca, me deixava de braços caídos (LISPECTOR, 1991, p. 48).

G. H. percebe o *esboço* de um novo Ser, intimamente relacionado a questões originais da humanidade. Com isso, dá-se início à degradação de sua identidade; outro *eu* é descoberto: “a figura na parede lembrava-me alguém, que era eu mesma”. Esse é o momento em que ela se desfaz de sua *persona* social e inicia sua interação com o *a priori* humano: “Como explicar, senão que estava acontecendo o que não entendo. O que queria essa mulher que sou? o que acontecia a um G. H. no couro da valise?” (LISPECTOR, 1991, p. 48).

E a partir desse instante, a personagem vê sua identidade social deteriorar-se, seu ser passivo e aparente: o “G. H. no couro da valise”. Nesse contexto, o Para-si sartriano recua e se aproxima do outro ser, o Em-si.

Uma vez que o espaço, no romance, é existencial, ele é marcado pelo contato de G. H. com esse ser ancestral. Esse contato expressa-se discursivamente, e o espaço, tal como o ser, é objeto discursivo e passível de transformação. Visto que o Para-si é presença, as *transmutações* no espaço são as *transmutações* do ser.

Todavia, antes de sugerir o sentido gerador da transmutação e da degradação da identidade da personagem, é interessante assinalar que, embora a consciência G. H., enquanto Para-si, depare-se, no quarto de Janair, com um ser humanamente primordial, o percurso, até o momento, é marcado pela revelação de uma identidade, não obstante profunda e insólita, ainda de G. H.

Nessa perspectiva, a personagem investiga o espaço existencial, seu novo ser, e planeja sua limpeza, a saber, nesse contexto, sua humanização:

Passei os olhos pelo guarda roupa, ergui-os até uma rachadura do teto, procurando apossar-me um pouco mais daquele vazio. Com mais ousadia, embora sem nenhuma intimidade, passei os dedos pelo arpejado do colchão.

Animei-me com uma idéia: aquele guarda-roupa, depois de bem alimentado de água, de bem enfiado nas suas fibras, eu o enceraria para dar-lhe algum brilho, e também por dentro passaria cera, pois o interior devia estar ainda mais esturrado (LISPECTOR, 1991, p. 49).

A humanização é um dos conceitos-chave do romance *A Paixão Segundo G. H.*, uma vez que esse conceito é aspecto gerador do conflito da personagem: “A vida humanizada. Eu havia humanizado demais a vida” (LISPECTOR, 1991, p. 18). Para o existencialismo, as tensões relativas à humanização estão ligadas ao Ser-para-si e a sua percepção do absurdo e do vazio existencial. No entanto, esse conflito surge somente enquanto o humano torna-se ciente da sua humanização; somente, pois, enquanto o ser humano livre torna-se ciente de sua liberdade.

Ao abrir o guarda-roupa, a consciência G. H abre mais uma “caixa dentro de uma caixa” de seu *eu*. O espaço existencial é referente de introspecção: se o quarto de Janair revela um Ser além do Ser do apartamento, o guarda-roupa revelará um Ser também alheio ao Ser do quarto. Enquanto espaço existencial, o *living*, o corredor, o quarto e o armário são itinerário de interiorização de G. H.

Ao mesmo tempo em que, nesse contexto, G. H. realiza um percurso introspectivo e, aos poucos, desvenda estratos mais e mais profundos de seu Ser, é consequência defrontar-se com um Ser indiferente ao seu Ser humanizado, muito embora integrante de seu âmago. Nisso, a personagem e, sob a ótica existencial, Ser-para-si intui a existência de um Ser natural e ontológico, isto é, um Ser em contato com as essências não da humanidade, mas do que faz

parte dos seres do mundo, incluindo o homem não como Ser portador e gerador do nada, mas, sim, como elemento de positividade plena e completude inquestionável.

Benedito Nunes esclarece essa questão, abordando a presença da Natureza na obra de Lispector:

A Natureza não é nem grave nem luxuriante. A glória que a coroa, halo mágico circundando cada coisa, e que concilia luz e sombra, claridade e treva, é puro fato do ser, a existência mesma. Isso nos faz pensar nas afinidades existentes entre o modo de ser das coisas do mundo de Clarice Lispector e a natureza maciça, compacta, do *Em-si* sartreano, idêntico a si mesmo, como o Ser esférico de Parmênides (NUNES, 1976, p. 124).

Assim, a Natureza é indiferente em face das significações e dos questionamentos do Ser-para-si. Se ela, por algum momento, expressa sentido, são sentidos inerentes ao Para-si, à essência do ser humano.

Contudo, segundo Sartre, o Em-si integra o âmago do Para-si, visto que este é sustentado e fundamentado por aquele. O Para-si é possível somente enquanto a contingência e a natureza indiferente do Em-si são seu esteio. No entanto, o Em-si não é sentido para o Para-si: uma vez que *ser para si* é ser presença a si, o Em-si não *está* para a essência, mas, sim, *é* a própria essência natural do ser humano.

Segue-se que este Em-si, tragado e nadificado no acontecimento absoluto que é a aparição do fundamento ou o surgimento do Para-si, permanece no âmago do Para-si como sua contingência original. A consciência é seu próprio fundamento, mas continua contingente em vez de puro e simples Em-si ao infinito. O acontecimento absoluto, ou Para-si, é contingente em seu próprio ser (SARTRE, 2008, p. 131).

De acordo com o filósofo, o Em-si, como âmago do Para-si, justifica a contingência e o abandono próprios da realidade humana. É esse *ser natural* que é gerador da iminente vulnerabilidade do homem, quando ciente de ser livre e frente à vanidade de suas ações.

No que diz respeito ao espaço existencial, o Em-si, para G. H., é representado pela figura da barata no guarda-roupa. O inseto é percurso da *via crucis* da narradora-personagem e referente do Em-si.

Só que ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente. Tudo ali havia secado – mas restara uma barata. Uma barata tão velha que era imemorial. O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e

depois durante o grande recuo das geleiras – a resistência pacífica (LISPECTOR, 1991, p. 52).

A consciência G. H. apreende a barata como ser “obsoleto e atual”, como índice do *pré-humano* e testemunha da história do mundo e da humanidade. Nessa perspectiva, a barata é Em-si na medida em que é atemporal e inteira positividade<sup>59</sup>: avistar o inseto é contatar um ser primordial, uma essência indiferente ao que é humano, o próprio Ser-em-si.

Eu sabia que baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água. E que até de madeira faziam substância nutritiva aproveitável. E que, mesmo depois de pisadas, descomprimiam-se lentamente e continuavam a andar. Mesmo congeladas, ao degelarem, prosseguiram na marcha... Há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas (LISPECTOR, 1991, p. 52).

As questões relativas ao Em-si são perceptíveis quando sua plena positividade é exposta. G. H. destaca o fato de as baratas resistirem “a mais de um mês sem alimento ou água” e de que “mesmo depois de pisadas, descomprimiam-se lentamente e continuavam a andar”. Com isso, ela revela o “sim” onipresente no Em-si.

No primeiro parágrafo da obra, de Lispector, *A Hora da Estrela*, o narrador sugere a positividade do Em-si, presente no universo, expressa por um “sim”:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou (LISPECTOR, 1998b, p. 11).

Percebe-se que o contraponto do nada humano com a plena positividade do universo é tema recorrente na obra de Clarice. Em G. H., é ressaltada a positividade da barata à medida que expõe sua “vontade” de vida, não de “viver”, uma vez que ela não se faz consciente de estar viva<sup>60</sup>. A personagem expressa o “sim” presente no inseto, o que o torna integrante de um “sim” unívoco do universo. Dessa forma, o universo e a barata tornam-se um: um Ser-em-si, um único elemento aquém da alteridade e da temporalidade humanas.

<sup>59</sup> A positividade do Em-si é mais bem compreendida quando posta em contraponto à negatividade, ao nada que *infesta* o Para-si. Conforme Sartre, o Ser-em-si “É o que é; isso significa que, por si mesmo, sequer poderia não ser o que é; vimos, com efeito, que não implicava nenhuma negação. É plena positividade” (SARTRE, 2008, p. 39). Nisso, ele é completo e, por isso, ao contrário do Para-si, não possui ausências e questionamentos, é pleno.

<sup>60</sup> Em Sartre, os questionamentos, atributos estritamente humanos, partem de negações; portanto, o ser humano se dá, enquanto ser consciente de si e consciente de que vive, uma vez que nega seu estar no mundo, uma vez que está na iminência de não ser. “A possibilidade permanente do não-ser, fora de nós e em nós, condiciona nossas perguntas sobre o ser. E é ainda o não-ser que vai circunscrever a resposta: aquilo que o ser será vai se recortar necessariamente sobre o fundo daquilo que *não é*. Qualquer que seja a resposta, pode ser formulada assim: ‘O ser é *isso*, e, fora disso, *nada*’” (SARTRE, 2008, p. 46).

Em se tratando do espaço, a barata apresenta-se como função espacial enquanto reveladora de um Ser em G. H.. Se, segundo Sartre, o Em-si é fundamento do Para-si, a barata é metáfora da identidade primordial da narradora-personagem.

Ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada – diante do ser empoeirado que me olhava. Toma o que vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando.

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade (LISPECTOR, 1991, p. 61).

A personagem afirma: “o que eu via era a vida me olhando”. Nisso, ela intui um ser aquém de sua identidade, um ser mais classificável como vivo do que ela própria. Assim, ela é lançada em um *mundo essência*: “horrível e cru, matéria-prima e plasma seco”. Ressalta-se o caráter introspectivo da dramaticidade de G. H.: “eu recuava para dentro de mim em náusea seca”. Assim, ela indica sua trajetória interna, meio de contato com o Em-si, ou melhor, com as raízes de sua identidade.

Não obstante a visão do inseto já desvende uma ligação com um ser primordial, G. H. esmaga a barata, fechando a porta do guarda-roupa sobre seu corpo, e, com isso, visualiza a “matéria branca” interna do animal. A barata é espaço existencial a menos que represente um ser primordial em G. H.; entretanto, ela também é de uma “caixa” a ser aberta e, *ipso facto*, reveladora de um Ser ainda mais profundo.

Nesse contexto, inicia-se um processo de transmutação do ser, ou melhor, aos poucos, G. H. despessoaliza-se, ação através da qual o Para-si, ser unicamente humano, recua e busca integração com o Em-si: “eu estava saindo do meu mundo [o Para-si] e entrando no mundo [o Em-si]” (LISPECTOR, 1991, p. 67).

Por conseguinte, o espaço existencial é objeto de transmutação uma vez que ele é a personagem enquanto consciência em fluxo.

O quarto, o quarto desconhecido. Minha entrada nele se fizera enfim.

A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através do dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto – e a fenda formava como numa cave um amplo salão natural (LISPECTOR, 1991, p. 63-64).

É nesse contexto que G. H. transmuta seu espaço a ponto de apreender a barata com uma passagem para o Em-si. Desvendar esse espaço é revelar um Ser base de todos os seres;

no entanto, isso lhe custaria a degradação do ser “G. H.” e, conseqüentemente, a degradação de espaço enquanto existencial.

Eu, corpo neutro de barata, eu como uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como uma lagartixa, os pedaços continuarão estremeando e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é o que eu me chamo humana, e nunca propriamente morrerei (LISPECTOR, 1991, p. 69).

O termo “degradação”, nesse contexto, é abordado no sentido de que tanto o Ser quanto o espaço tornam-se produto de comunhão com o universo. Eles se degradam à medida que perdem essência e objetividade, e enquanto procuram comungar com o Ser *maciço* do Em-si.

Com isso, o inseto, como espaço existencial, transmuta-se: o nojo de outrora acaba recebendo nova leitura. G. H. apreende na barata seu Ser recôndito, seu núcleo e núcleo do universo.

A barata é um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso. Não, não, ela não tem lado direito nem avesso: ela é aquilo. O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz meu avesso ignorado. Ela me olhava. E não era um rosto. Era uma máscara. Uma máscara de escafandrista. Aquela gema preciosa ferruginosa. Os dois olhos eram vivos como dois ovários. Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar. Ela fertilizava minha fertilidade morta (LISPECTOR, 1991, p. 81).

Como espaço existencial, a barata é Ser em G. H.: seu “avesso ignorado”. Se, conforme a personagem, por um lado, suas questões humanas são inférteis; por outro, o inseto lhe suscita a fertilidade do núcleo da vida, da plena positividade do Em-si.

Em relação à transmutação do Ser e do espaço existencial, causada pelo Em-si intuído, o quarto como um todo adquire nova forma. Ele transfigura-se em aspecto místico, salientado por Benedito Nunes e Olga de Sá. O itinerário místico, um dos focos de análise de ambos os críticos, reflete-se no espaço existencial.

Meu suor me aliviava. Olhe para cima, para o teto. Com o jogo de feixes de luz, o teto se arredondara a transformara-se no que me lembrava uma abóbada. A vibração do calor era como a vibração de um oratório cantado (LISPECTOR, 1991, p. 86).

Com isso, além de um quarto, o espaço transmuta-se em lugar de contato místico com um Ser “superior”: em oratório. O Em-si é constatado como ser divino, representante da criação e do núcleo da vida.

Outro ponto a ser destacado é que, em *A Paixão Segundo G. H.*, a narradora-personagem executa um trajeto de busca da essência da vida, do núcleo. Contudo, esse percurso continua a menos que, paralelamente ao espaço, a linguagem dilua-se, uma vez que ela é, segundo Sartre, originariamente Ser-para-outro<sup>61</sup>. O filósofo explica que “A linguagem não é um fenômeno acrescentado ao ser-Para-si: é originariamente o ser-Para-outro; ou seja, é o fato de uma subjetividade experimentar-se como objeto para outro” (SARTRE, 2008, 464).

[a linguagem] Faz parte da condição humana; é originariamente a experiência que um Para-si pode fazer de seu ser-Para-outro, e, posteriormente, o transcender desta experiência e sua utilização rumo a possibilidades que são minhas possibilidades, ou seja, rumo às minhas possibilidades de ser isto ou aquilo para o outro. A linguagem, portanto, não se distingue do reconhecimento da existência do outro (SARTRE, 2008, p.465).

Não obstante o conceito sartriano de Ser-para-outro abrir uma gama de novas possibilidades de análise, nesta pesquisa, ele é destacado unicamente a fim de que sejam estabelecidos os limites do Ser sartriano no que concerne à linguagem e à dicotomia Para-si e Em-si.

Uma vez que a linguagem é em parte Ser-para-si e, originariamente, elemento do Ser-para-outro, o Em-si não estabelece alteridade e, por isso, não pode ser atuante linguisticamente. A linguagem não pode expressar o Em-si e, menos ainda, ser expressa por ele. Sendo ela ação<sup>62</sup>, logo, testemunho de um não-existente e resultante da liberdade, é produto estritamente da realidade humana.

Com isso, o que se percebe no percurso de G. H. é a desestruturação da linguagem. À medida que a consciência G. H. aproxima-se do Em-si, ela se desumaniza e busca agregar-se à matéria primordial.

<sup>61</sup> As questões relativas ao Ser-para-outro, embora primordiais na construção do conceito do “Ser” sartriano, não foram abordadas neste trabalho a fim de delimitar a análise. No entanto, é importante salientar que, se o Para-si é fundamentado pelo Em-si, o Para-outro é sustentado pelo Para-si: “o outro é o mediador entre mim e mim mesmo [enquanto Ser-para-si]: sinto vergonha tal como apareço ao outro. E, pela aparição mesmo do outro, estou em condições de formular sobre mim um juízo igual ao juízo sobre um objeto, pois é como objeto que apareço ao outro” (SARTRE, 2008, p. 290).

<sup>62</sup> “O escritor ‘comprometido’ sabe que a palavra é ação: sabe que revelar é modificar e que só se pode revelar quando se pretende modificar” (SARTRE, 1948, p. 70). E, além das questões literárias, Sartre situa a ação como resultado de liberdade: as ações humanas se dão a partir do princípio de que o homem joga-se para um fim futuro não existente.

Visualiza-se esse fenômeno em elementos como a necessidade de a narradora, a princípio, dirigir-se a um interlocutor: “Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão” (LISPECTOR, 1991, p. 22). Contudo, à medida que ela intui o Em-si, o núcleo, ela desprende-se da figura desse interlocutor: “E eis que a mão que eu segurava me abandonou. Não, não. Eu é que larguei a mão porque agora tenho que ir sozinha” (LISPECTOR, 1991, p. 127).

Assim, a narradora-personagem, aos poucos, infringe uma das leis primeiras do discurso. Ao passo que, conforme Émile Benveniste, o discurso designa “qualquer enunciação que supõe um locutor e um ouvinte” (BENVENISTE apud RICOEUR, 1995, p. 112), G. H. degrada seu discurso à medida que se abstém de um interlocutor. Se a “mão”, como Ser-para-outro, garantia-lhe solidez linguística, pois ela estava a realizar-se enquanto linguagem para o outro, uma vez desligada, o linguagem inicia um processo de degradação.

Nessa perspectiva, a barata é espaço existencial e é metáfora da passagem que permitiria G. H. integrar-se ao Em-si do mundo, ao mundo inumano. Todavia, ao mesmo tempo em que ela busca essa interação, a linguagem degrada-se em aspectos estruturais sintáticos e semânticos.

É um silêncio de barata que olha. *O mundo se me olha*. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto *as coisas sabem as coisas*. *As coisas sabem tanto as coisas que a isto...* a isto chamarei de perdão, se eu quiser me salvar no plano humano. É o perdão em si. Perdão é um atributo da matéria viva (LISPECTOR, 1991, p. 70, grifo nosso).

Nesse sentido, quanto ao caráter sintático, ele é, principalmente, reflexivo: “o mundo se me olha”, “as coisas sabem as coisas”, “tudo olha para tudo”. Todavia, uma vez que essas construções sintáticas se dão, a semântica esvazia-se, já que as ações reflexivas tornam-se representativas do caráter maciço do Em-si: elas não se direcionam a um não-existente, mas, sim, como positividade, são plenas e se dirigem a si.

Quanto ao espaço, as significações são reduzidas e adquirem sentido *metonímico*. Os elementos do quarto são reduzidos à sua matéria em face da intuição da personagem do Em-si.

– Me deram tudo, e olha só o que é tudo! é uma barata que é viva e que está à morte. E então olhei o trinco da porta. Depois olhei a madeira do guarda-roupa. Olhei o vidro da janela. Olha só o que é tudo: é um pedaço de coisa, é um pedaço de ferro, de saibro, de vidro (LISPECTOR, 1991, p. 139).

O espaço em questão transmuta-se a ponto de representar suas próprias origens: “é um pedaço de coisa, é um pedaço de ferro, de saibro, de vidro”. Assim, esse é o único meio da

identidade de G. H., uma vez que presença a si, estabelecer-se como ser despersonalizado enquanto Em-si.

É imprescindível que o momento máximo de integração entre o Para-si e o Em-si seja abordado sob a ótica do espaço existencial. Se a barata é elemento espacial e, alegoricamente, representante de via de acesso ao Em-si, G. H., ao pô-la na boca, procura efetuar a real unificação espaço e ser.

Entendi que, botando na minha boca a massa da barata, eu não estava me despojando como os santos se despojam, mas estava de novo querendo o acréscimo (LISPECTOR, 1991, p. 173).

Nessa perspectiva, manducar a barata é integrar-se a ela. Com esse ato, G. H. busca a completude do Em-si, despojando-se do nojo e da realidade. Visto que a barata é espaço existencial, isto é, é ser enquanto espaço e vice-versa, comê-la é atuar reflexivamente, de si para si, e, com isso, aproximar-se da natureza do núcleo da vida: “Através da barata viva estou entendendo que também eu sou o que é vivo. Ser vivo é um estágio muito alto, é alguma coisa que só agora alcancei” (LISPECTOR, 1991, p. 175).

## 5.2 O SER-EM-SI, A EPIFANIA: UMA BARATA

Quando questões relativas ao espaço são abordadas, destaca-se que a barata é representação do âmago de G. H. Estar para o inseto é estar para si; entretanto, é estar para si como em contato com a matéria neutra que integra o mundo. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a barata é elemento representante do núcleo da vida, ela é integrante essencial da personagem.

E de repente gemi alto, dessa vez ouvi meu gemido. É que como um pus subia a minha tona a minha mais verdadeira consciência – e eu sentia com susto e nojo que “eu ser” vinha de uma fonte muito anterior a humana e, com horror, muito maior que a humana.

Abria-se em mim, com uma lentidão de portas de pedra, abria-se em mim a larga vida do silêncio, a mesma que estava no sol parado, a mesma que estava na barata imobilizada. E que seria a mesma em mim! (LISPECTOR, 1991, p. 62).

Na obra de Lispector, é recorrente uma temática filosófica, ligada ao resgate do âmago ontológico do Ser. Benjamin Moser conta que, “Em 1964, ano em que *A paixão segundo G. H.* foi publicado, Clarice escreveu: ‘Se eu tivesse que dar um título a minha vida ele seria: à procura da própria coisa’” (MOSER, 2009, p. 388). Moser salienta ainda que

Se Clarice sabia o que estava buscando, “a própria coisa” permanecia elusiva, exceto em linguagem filosófica abstrata. Em G. H. ela expande sua linguagem, oferecendo novos sinônimos para a intangível “coisa”. Ela é neutra, sem nome, sem gosto, sem cheiro (MOSEK, 2009, p. 388).

Contudo, na obra da escritora, “a própria coisa” adquire diferentes representações. Em “Amor”, a personagem Ana avista um cego mascando chicletes e, em seguida, perde-se no Jardim Botânico: fatos que prenunciam um contato com o “ser ontológico” do mundo. Em seu trajeto, a narradora-personagem apreende o espaço sob a sombra desse Ser natural, com isso, o ambiente transmuta-se uma vez que é efetuada a desconstrução da vida *apaziguada* da protagonista.

Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranquilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo – e que nome se deveria dar à sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar o leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Ana inicia um percurso de introspecção e de enfrentamento da “coisa em si”. O “cego” e as “espessas plantas” do Jardim Botânico representam o meio de percepção da neutralidade inerente ao mundo natural.

O ovo, possivelmente, é outra metáfora clariceana atribuída à “coisa em si”, muito embora, quando Ana avista o cego e deixa cair sua sacola, quebrando os ovos, esse fato possa sugerir a ruptura para com sua cotidianidade:

Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se apurava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgira-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu uma nova arrancada de partida (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Entretanto, no conto “O ovo e a galinha”, o ovo mostra-se como metáfora da inteireza hermética da “coisa em si”. O texto, como um todo, apresenta-se hermético, afirmação da própria Clarice:

No final da vida, quando um entrevistador lhe perguntou a respeito da acusação de ser “hermética”, ela respondeu: “Eu me compreendo. De modo que não

sou hermética para mim. Bom, tem um conto meu que não compreendo muito bem... ‘O ovo e a galinha’, que é um mistério para mim” (MOSER, 2009, p. 406).

De fato, não se trata de uma narrativa convencional; Moser, no entanto, afirma que, para quem já está, de alguma forma, a par dos temas predominantes em Clarice, “Há o mistério da maternidade e do nascimento, a distância entre linguagem e sentido” (MOSER, 2009, p. 407). Esse conto foi apresentado à plateia do Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria, no qual Clarice foi palestrante, em 1975, em Cali na Colômbia<sup>63</sup>.

Entretanto, a obscuridade de sentido contida no conto revela, por sua vez, a obscuridade de apreensão da coisa em si. “O ovo é invisível a olho nu. De ovo a ovo chega-se a Deus, que é invisível a olho nu” (LISPECTOR, 1983b, p. 50): a existência do ovo se faz móbil dos questionamentos das origens e do âmago ontológico. Nesse sentido, chegar a Deus é contatar a coisa em si: inteira, maciça e irrelacional.

De repente olho o ovo na cozinha e só vejo nele a comida. Não o reconheço, e meu coração bate. A metamorfose está se fazendo em mim: começo a não poder mais enxergar o ovo. Fora de cada ovo particular, fora de cada ovo que se come, o ovo não existe. Já não consigo mais crer num ovo. Estou cada vez mais sem força de acreditar, estou morrendo, adeus, olhei demais um ovo e ele foi me adormecendo (LISPECTOR, 1983b, p. 53).

O ovo revela-se enquanto entidade irrelacional e, portanto, inexprimível como significação. Percebe-se, com isso, além do hermetismo significante do texto, o próprio hermetismo do significante *ovo*: trata-se de um palíndromo, o que sugere fechamento, sem princípio, nem fim; assim, tanto no significante quanto no significado, o ovo é metáfora de algo em si, maciço e irrelacional<sup>64</sup> – para a narradora, Deus.

Ao mesmo tempo em que a “própria coisa” é temática presente em Clarice, não foi apenas em *A Paixão Segundo G. H.* que a barata figurou a trama. Conforme Benjamin Moser, em *Perto do Coração Selvagem*, “a barata representa a amoralidade de Joana. Em *A cidade sitiada*, Lucrécia se identifica com a criatura” (MOSER, 2009, p. 382). O biógrafo continua,

<sup>63</sup> Sobre o Congresso, Clarice, em entrevista a revista *Veja*, disse: “No Congresso pretendo mais ouvir que falar. Só falarei se não puder evitar que isso aconteça, mas falarei sobre a magia do fenômeno natural, pois acho inteiramente mágico o fato de uma escura e seca semente conter em si uma planta verde brilhante” (CLARICE apud MOSER, 2009, p. 509).

<sup>64</sup> Efetuando uma análise simbólica, tal como o *Ouroboros*, ícone representado pela cobra que engole a própria cauda, a palavra *ovo*, visto como significante-símbolo, representa a eternidade, o eterno retorno: um fechamento cíclico do ser, o que pode representar a origem da vida. Por outro lado, levando em conta que o Movimento Concretista está em vias de fortalecimento no Brasil, em sua fase revolucionária, em 1964, também quando foi lançado *A Legião estrangeira*, nada impede uma leitura do significante *ovo* não só como o maciço e irrelacional da “coisa em si”, mas também como aquilo que vê (olhos representados pelos dois “ós”) e que não é visto, portanto, Deus.

contando que, com os pseudônimos de Teresa Quadros, em 1952, e de Ilka Soares, em 1960, em sua produção jornalística, receitou um modo bastante peculiar de matar baratas:

De que modo matar baratas? Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos por esses bichinhos nojentos, a seguinte receita: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Essa iguaria atrai as baratas que a comerão radiantes. Passando algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro das mesmas, o que lhes causará morte certa. Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas (LISPECTOR apud MOSER, 2009, p. 383).

Mais tarde, ela fez uso dessa receita na construção do conto “A quinta história”, publicado, em 1962, na revista *Senhor*<sup>65</sup>, e republicado, após dois anos, na sua coletânea *A Legião Estrangeira*.

Mas é em *A Paixão Segundo G. H.* que a barata torna-se significativa da “coisa em si”. A relação da narradora e personagem com o inseto suscita a apreensão de um ser implícito no mundo, mas alheio à humanidade. A barata é meio de passagem da personagem para esse Ser, que, para G. H., é o “silêncio” que povoa o mundo “inumano”: um mundo além da linguagem e da perspectiva humanas, mas que faz parte elementar do universo e, por isso, do próprio homem.

A “fonte muito anterior a humana e [...] muito maior que a humana” a qual G. H. visualiza, sob a ótica do existencialismo, é o Ser-em-si. Esse conceito sartriano já foi abordado quando postas em pauta as questões referentes ao espaço existencial. No entanto, uma análise somente relativa ao espaço não comporta com amplitude o modo pelo qual a figura do conceito existencialista se apresenta em *A Paixão Segundo G. H.*

Conforme Sartre, o Em-si é

Imanência que não pode se realizar, afirmação que não pode se afirmar, atividade que não pode agir, por estar pleno de si mesmo. É como se, para libertar a afirmação de si no seio do ser, fosse necessária uma descompressão do ser. Não devemos entender tampouco, por outro lado, que o ser seja uma afirmação de si indiferenciada: a indiferença do Em-si acha-se além de uma infinidade de

<sup>65</sup> A *Senhor* foi uma revista brasileira de vida curta, publicada de 1959 a 1964, mas que atraiu nomes de porte, como Clarice Lispector e João Guimarães Rosa, e lançou talentos como Paulo Francis e Sérgio Magalhães Gomes Jaguaribe, o Jaguar, Glauco Rodrigues e Carlos Scliar. Paulo Francis, sobre a *Senhor*, relata: “Na *Senhor*, que foi criação de editores da Delta, Simão e Sérgio Waissman, e que teve como diretor Nahum Sirotsky, pude fazer o que eu mais queria: publicar ficção moderna, artigos sobre serviços que não fossem meros ‘reclames’, como se dizia antigamente, introduzir uma certa franqueza sexual, polêmicas sobre os mais variados assuntos. *Senhor* criou o clima que permite que hoje a nossa Status exista. Foi um fracasso comercial na época, mas criou uma imagem, uma idéia, um exemplo. Parece brincadeira lembrar que Clarice Lispector, antes de *Senhor*, era conhecida apenas por uma coterie de intelectuais, ou que Guimarães Rosa encontrou lá o único veículo semipermanente para a ficção dele, que todo mundo celebra, como a de Clarice” (FRANCIS apud NUNES, 2012, p. 64).

afirmações de si, na medida em que há uma infinidade de maneiras de afirmar-se. Resumiremos dizendo que o ser é em si (SARTRE, 2008, p. 38).

Todavia, embora saliente a incomunicabilidade do Em-si, o filósofo afirma que esse Ser é fundamento do Para-si, o qual é estritamente humano. O Em-si, não obstante incomunicável, maciço e atemporal, é sustentáculo da realidade humana e, ao mesmo tempo, indiferente a ela.

Ele [Em-si] é, e, quando se desmorona, sequer podemos dizer que não é mais. Ou, ao menos, só uma consciência pode tomar consciência dele como já não sendo, precisamente porque essa consciência é temporal. Mas ele mesmo não existe porque essa consciência é temporal. Mas ele mesmo não existe como se fosse algo que falta ali onde antes era: a plena positividade do ser se restaurou sobre seu desabamento. Ele era, e agora outros seres são – eis tudo (SARTRE, 2008, p. 39).

O Para-si, por sua vez, é temporal e estabelece negatividades para com o mundo. É da natureza humana possuir seu Ser como presença a si, uma vez que sua consciência é pleno fluxo para o mundo, para as aparições que cercam o homem como existente. Assim, o Para-si é relacional e, por conseguinte, ciente da temporalidade e dos elementos do mundo, organizados sob a rubrica de utensílios em face de um não-ser iminente, em face do nada.

Por outro lado, o Em-si não possui negatividades, é pleno.

O Em-si não tem segredo: é maciço. Em certo sentido, podemos designá-lo como síntese. Mas a mais indissolúvel de todas: síntese de si consigo mesmo. Resulta, evidentemente, que o ser está isolado em seu ser e não mantém relação alguma com o que não é (SARTRE, 2008, p. 39).

Sob o esboço desse Ser primário, G. H. apreende uma realidade inumana na qual também está inserida. E essa realidade maciça e indiferente é motivada pela figura da barata.

Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs. Era antiga como uma lenda (LISPECTOR, 1991, p. 59).

Ao descrever o inseto, a personagem destaca o fato de ele estar para o ser humano como que, se, por um lado, parte em sua suprarrealidade, por outro, atuante em suas origens. Ao mesmo tempo em que a barata é ser mitológico, como “salamandras e quimeras e grifos e leviatãs”, é ser antigo “como uma lenda”, representante do imaginário no que concerne às origens e à atemporalidade humanas.

É inevitável que, no âmbito da literatura universal, seja efetuada a comparação da barata de *A Paixão Segundo G. H.* com o inseto no qual o personagem Gregor Samsa, de Franz Kafka, é transmutado, na obra *A Metamorfose*.

Certa manhã, depois de despertar de sonhos conturbados, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado de costas sobre a própria couraça, e ao erguer um pouco a cabeça enxergou seu ventre marrom, acentuadamente abaulado, com profundas saliências arqueadas, sobre o qual o cobertor, quase escorregando, estava prestes a cair. Suas muitas pernas, terrivelmente finas em comparação à largura do corpo, agitavam-se desamparadas diante de seus olhos (KAFKA, 2002, p. 7).

Em detrimento das semelhanças entre ambos os romances<sup>66</sup>, a saber, a presença do inseto, esta, em Kafka, não é representativa de uma relação com um Em-si, como para G. H.. Samsa estabelece uma ruptura com seu mundo, no entanto, não de seu mundo humano, mas, sim, de seu mundo funcional. A personagem kafkiana não se desumaniza: sofre uma transformação externa a qual o leva a uma ruptura para com seu mundo prático – sob a ótica sartriana, para com seu mundo em *situação*<sup>67</sup>.

Benedito Nunes esclarece essa questão:

Diferindo nas circunstâncias, na maneira de se realizar e nas suas implicações, em ambos os casos a metamorfose comporta imediata ou gradual destituição da práxis. O confronto com a barata leva GH, através do êxtase, a uma metamorfose interior que a desliga da sua cotidianidade; para Gregório Samsa, transformado em inseto, a metamorfose, apenas exterior, leva-o a um novo confronto com sua cotidianidade, da qual se acha completamente desligado. As situações são inversas e se completam. O personagem de Kafka debate-se contra o absurdo que o compromete e o separa do mundo humano, organização implacável a destruí-lo pouco a pouco. A personagem de Clarice Lispector encontra no absurdo de sua situação, a que cede opondo resistência, uma nova e angustiada realidade que destrói o seu mundo humano. Do confronto de GH com a barata resulta, portanto, a desagregação desse mundo (NUNES apud ROMANO, 2002, p. 40-41).

Apesar de que a personagem de Kafka, tal como G. H., realize a quebra de sua cotidianidade, a diferença entre ambos se dá no que concerne ao modo de transformação. Samsa sofre uma transformação externa, logo, sua destituição da práxis se dá passivamente. Na condição de inseto, ele é desagregado de seu eu social e se torna espectador de seu mundo:

<sup>66</sup> Muito embora, nesta parte do trabalho, um aspecto da obra de Clarice esteja sendo distinguido da obra de Kafka, cabe enfatizar que, enquanto integrantes da modernidade literária e agentes das transformações estruturais do romance do século XX, a obra de Lispector e de Kafka possuem mais equidades que incongruências – fato que possibilita inúmeras análises futuras.

<sup>67</sup> “Somos inteiramente livres para pôr fins, mas não para deixar de pô-los: a liberdade é um constrangimento. Não somos constrangidos – frise-se bem isso – pela situação, pelas coisas, pelo mundo, pois o sentido deles depende de nossa liberdade. Mas somos constrangidos a ser livres, a pôr fins, pois não podemos desvincular-nos da necessidade de ser *em situação*” (MOUTINHO, 1995, p. 75, grifo nosso).

O gás estava ligado na sala, como Gregor pôde perceber olhando pelo vão da porta. Habitualmente era esse o momento em que o pai lia o jornal vespertino em voz alta para a mãe e às vezes também para a irmã, só que agora não se ouvia som algum. Bem, era possível que essa leitura, sobre a qual a irmã sempre lhe escrevia contando, tivesse sido deixada de lado ultimamente. À sua volta estava tudo muito silencioso, embora com certeza o apartamento não estivesse vazio (KAFKA, 2002, p. 42-43).

Por outro lado, em G. H., a quebra da cotidianidade é, por conseguinte, ruptura para com o mundo essencialmente humano. A transformação da personagem é interna e a barata é ser elementar do Ser de G. H.. Nesse sentido, o que, de fato, distingue-os é o processo transmutador do mundo ficcional de G. H.. Samsa não se desprende do mundo, mas sim é desagregado ao metamorfosear-se; já a personagem de Lispector é atuante autônoma sobre sua realidade, portanto, é livre; nisso, a barata, para G. H., é índice revelador, Ser integrante de seu íntimo e do íntimo do mundo. O inseto é um ícone, à medida que G. H., autonomamente, apreende-o como fronteira, *in extremis*, entre dois mundos.

A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem aos outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver (LISPECTOR, 1991, p. 80).

G. H. mostra-se como autônoma quando indaga o foco de sua busca. Além disso, visto que a barata é representante de um Ser inerente à personagem, ela é também, enquanto Ser passivo, atuante da liberdade de G. H. Se, segundo Sartre, a consciência é intencional, a barata é Ser enquanto intenção da personagem; para além dessa condição, o inseto perderia sua funcionalidade nesse mundo ficcional. Assim, ela é Ser a menos que seja Ser para G. H., ao mesmo tempo em que esta, como livre, atua rumo ao mundo primário que esse ícone lhe revela.

Vou te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é a linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio (LISPECTOR, 1991, p. 102).

Salienta-se a onipresença do mundo primário revelado a G. H.: ao mesmo tempo em que é uma realidade implícita – “entre o número um e o número dois”, “entre duas notas”, “entre dois fatos” –, trata-se de uma totalidade, de um *silêncio uníssono*. Dado esse contato com esse *silêncio uníssono*, é válido destacar um dos principais aspectos que distinguem a obra de Clarice Lispector da de Franz Kafka: a epifania.

Como em *Retrato do Artista Quando Jovem*, de James Joyce, em *A Paixão Segundo G. H.*, o termo *epifania* não é mencionado, conquanto ele seja constituinte da estrutura do romance. Todavia, não são momentos epifânicos, como se percebe na obra de Joyce ou na primeira obra de Clarice, *Perto do Coração Selvagem*, no capítulo “O banho”<sup>68</sup>. A epifania, em *G. H.*, é construída subliminarmente na enunciação: no ato de narrar enquanto narrativa deslocada até um *discurso epifânico*.

Em Joyce, o procedimento epifânico dá-se enquanto produto de uma dialética em que o sagrado e profano inserem-se como constituintes: a revelação, a princípio conceitualmente religiosa, abre caminho para uma insólita apreensão do mundano. Com isso, um mundo autônomo se faz e, fazendo uso da terminologia de Olga de Sá, um novo *eidós*<sup>69</sup> se constrói.

Em *A Paixão Segundo G. H.*, essa realidade epifânica abre-se enquanto movimento de gradual aproximação do objeto epifanizado. A narradora-personagem, nesse sentido, torna-se mediadora de um intermitente processo de aproximação de uma neutralidade, do Em-si sartriano. Nesse ínterim, aspectos estéticos transmutam-se ao passo que imprimem em si a inalteridade do elemento neutro intuído.

No entanto, para que o procedimento epifânico se dê, tal qual em Joyce, em *A Paixão Segundo G. H.*, um movimento reflexivo, de uma consciência consciente de si, deve se apresentar como princípio formador dessa diegese fechada, desse novo *eidós*. Essa consciência, em *G. H.*, efetua-se uma vez que é expressa a partir de um ser consciente de si enquanto ser-no-mundo: “Eu já havia conhecido anteriormente o sentimento de lugar. Quando

---

<sup>68</sup> Olga de Sá, em *A Escritura de Clarice Lispector*, realiza uma longa análise desse capítulo em face do conceito joyceano de epifania. O título da primeira obra de Clarice foi inspirado em um dos mais significativos momentos epifânicos de *Retrato do Artista Quando Jovem* – o da moça à beira mar – e, conforme Sá, no capítulo “O banho”, são reveladas características que remetem, “por vários traços, se bem que em situação diversa, ao episódio paradigmático da moça-na-água, de Joyce” (SÁ, 1979, p. 152).

<sup>69</sup> Esse conceito é pertencente a Platão, segundo o qual o *eidós* se refere à apreensão do mundo das ideias, imperceptível pelos sentidos, mas realidade última do homem. Contudo, na análise de Jacques Aubert, citada por Olga de Sá, o novo *eidós* refere-se à construção de um mundo estético à parte do mundo mimético ficcional. Conforme Sá, parafraseando Aubert, “A mimesis não deverá ser traduzida por ‘imitação’, mas por ‘simulacro’. Reabilita-se assim o ‘fantasma sensorial’, contra o idealismo platônico, e a arte recupera sua autonomia em face da natureza. Ela não é cópia da natureza, mas um novo ‘eidós’, uma nova forma que organiza o material dos sentidos a sua maneira e segundo suas leis. Uma obra de arte reproduz um original, não como é, mas como aparece aos sentidos. A arte liberta-se da sujeição à realidade, é princípio de emancipação” (SÁ, 1979, p. 141).

era criança, inesperadamente tinha a consciência de estar deitada numa cama que se achava na cidade que se achava na Terra que se achava no Mundo” (LISPECTOR, 1991, p. 54)<sup>70</sup>.

Na obra do escritor irlandês, as construções epifânicas acontecem partindo da temática profano-religiosa existente na trama. Nesse sentido, a epifania é apropriada enquanto procedimento estético visto que o personagem Stephen Dedalus atua enquanto um sacerdote da arte: “Em Joyce, diz Harry Lewin, são análogos o papel do artista e o do sacerdote” (SÁ, 1979, p. 139). Em *G. H.*, porém, os elementos religiosos não integram as sequências actanciais da trama: elas compõem o discurso romanescos e se mesclam ao procedimento epifânico.

Uma tensão moral e religiosa está inserida no jogo actancial formador do enredo da obra de Joyce e faz parte dos movimentos linguísticos que culminam em epifânicos:

Enquanto o seu espírito tinha estado a perseguir inatingíveis fantasmas, disso só lhe advindo irresolução, ouvia à sua volta as vozes constantes de seu pai e de seus mestres, concitando-o a ser um cavalheiro acima de todas as coisas, concitando-o a ser, cima de tudo, um católico (JOYCE, 1998, p. 89).

Cabe, além disso, lembrar que *Retrato do Artista Quando Jovem* se trata de um *Bildungsroman*, um romance em que é relatada a formação artística do jovem Stephen Dedalus. Nessa perspectiva, o procedimento epifânico é congruente aos estágios da formação do artista e resultante, de alguma forma, de tensões morais e psicológicas relativas à formação identitária do jovem artista.

*G. H.*, por sua vez, não narra sua formação, mas sua deformação: o romance refere-se a um trajeto íntimo de recuo, de imersão no Ser – procedimento que lhe exige gradual desligamento dos estratos de sua identidade. A partir disso, o procedimento epifânico faz-se em trajeto inverso, muito embora não deixe de ser epifania.

---

<sup>70</sup> Em *Retrato do Artista Quando Jovem*, esta apreensão de si no mundo se dá em um trecho semelhante: “Abriu a geografia para estudar a lição; mas não conseguia aprender os nomes dos lugares da América. Ainda por cima todos eles eram lugares diferentes que tinham nomes diferentes. Estavam todos em diferentes países, os países estavam nos continentes, os continentes estavam no mundo e o mundo estava no universo. Virou a aba da geografia e olhou o que tinha escrito, ele próprio, do lado de dentro: o seu nome e onde estava:

‘Stephen Dedalus  
Classe elementar  
Clonglowes Wood College  
Sallins  
Condado de Kildare  
Irlanda  
Europa  
Mundo  
Universo” (JOYCE, 1998, p. 16).

Mas eu quero muito mais que isto: quero encontrar a redenção no hoje, no já, na realidade que está sendo, e não na promessa, quero encontrar a alegria neste instante – quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata – mesmo que isto, em meus antigos termos humanos, signifique o pior, e, em termos humanos, o infernal (LISPECTOR, 1991, p. 88).

A epifania como “alegria profana” se expressa enquanto desconstrução transcendente: a revelação divina não está no além, mas no aquém, no fenômeno, em sua apreensão imanente – como reflexão pura, segundo o existencialismo. Assim, o princípio tomista *integritas*, traduzido como inteireza (*Wholeness*) por Dedalus, dá-se, em G. H., como estágio epifânico contanto que expresse tanto a natureza maciça do Em-si quanto sua atemporalidade: ambas reveladas como camada sub-reptícia do foco epifanizado, a barata.

O inseto torna-se, deveras, o foco epifanizado do romance; porém, sua radiância residual acaba por interferir em seus elementos estruturais adjacentes: seja o espaço, seja o tempo, seja a linguagem. Assim, o procedimento faz-se epifânico na medida em que o Ser apreendido por G. H., através da barata, expande-se sobre os seres que a circundam. A consciência G. H., a partir da barata epifanizada, não apenas apreende a coisidade do inseto, o *quidditas* tomista, mas também a *coisidade diegética*. Nesse contexto, os fenômenos que se expressam como Para-si da consciência G. H. são suspensos em suas coisidades como integrantes da massa compacta e irrelacional do Em-si.

A passagem estreita fora pela barata difícil, e eu me havia esgueirado com nojo através daquele corpo de cascas e lama. E terminara, também eu toda imunda, por desembocar através dela para o meu passado que era o meu contínuo presente e meu futuro contínuo – e que hoje e sempre está na parede, e meus quinze milhões de filhas, desde então até eu, também lá estavam. Minha vida fora tão contínua quanto a morte. A vida é tão contínua que nós a dividimos em etapas, e a uma delas chamamos de morte. Eu sempre estivera em vida, pouco importa que não eu propriamente dita, não isso a que convencionei chamar de eu. Sempre estive em vida.

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo (LISPECTOR, 1991, p. 69).

O procedimento epifânico, a partir da barata, infesta a enunciação enquanto projeção da consciência G. H. Com isso, ao passar pela barata, ela tornou-se também *imunda*, bem como os elementos que tomaram seu discurso epifânico. A inteireza e a coisidade invadem a enunciação: a diegese é suspensa e fechada enquanto representação da homogeneidade do

Em-si: ser a barata, ser suas pernas, ser o trecho de luz em uníssono revelam o ser *integritas* do Ser-em-si.

E tão imunda estava eu, naquele meu súbito conhecimento indireto de mim, que abri a boca para pedir socorro. Eles dizem tudo, a Bíblia, eles dizem tudo – mas se eu entender o que eles dizem, eles mesmos me chamarão de enlouquecida. Pessoas iguais a mim haviam dito, no entanto entendê-las seria minha derrocada.

“Mas não comereis das impuras: quais são a águia e o grifo, e o esmerilhão”. E nem a coruja, e nem o cisne, e nem o morcego, e nem a cegonha, e todo o gênero de corvos.

Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz – pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa (LISPECTOR, 1991, p. 76).

Conforme G. H., a integração com o Em-si dar-se-ia pelo recuo até o que há de imundo: um Ser aquém da práxis e organização humanas. Para tanto, elementos bíblicos são princípios para esse percurso cujo fim preexiste aos limites morais religiosos. Olga de Sá, no decorrer de sua análise de *A Paixão Segundo G. H.* como paródia bíblica, refere-se ao ato de ingerir o “imundo”:

É puro aquilo que pode aproximar-se de Deus e impuro aquilo que é excluído, que se torna inadequado ao culto. Os animais puros são aqueles que podem ser oferecidos a Deus (GN 7,2) e os impuros são aqueles que os pagãos consideram como sagrados ou, parecendo repugnantes ao homem, são considerados desagradáveis a Deus.

Não é demais sublinhar como o pano de fundo é ainda o texto bíblico, aliás explicitamente lembrado pela personagem narradora. O próprio ato de “comer o impuro” transmuda-se do *Antigo* para o *Novo Testamento*. Neste, nenhum alimento é imundo aos olhos de Deus. Além disso, “o ato de comer” transcende o significado de alimentar-se, nutrir-se, e passa a ter significações ético-religiosas. No caso do *Novo Testamento*, é a abertura aos pagãos, a universalidade da mensagem cristã (SÁ, 1993, p. 135).

É interessante destacar o gesto de profanação de G.H., uma vez que ele ataca as proibições bíblicas. O ato sugere uma defesa de sua própria condição de “imunda”. Entretanto, apesar de que haja um peso negativo e condenatório sobre G. H. por assumir essa nova condição, as questões religiosas, uma vez transpostas, expõem a libertação da personagem. Além disso, a palavra “imundo” traz como sentido, além de imoral, indecente e impuro, *adúltero*, significado contido em sua raiz latina. Em todo caso, parece haver uma comunhão sacrílega, uma fusão física, que traz também a conotação da traição ou do ato sexual – o que mostra um itinerário de redenção inversa, uma epifania ao revés.

“Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (LISPECTOR, 1991, p. 73). É nesse sentido que a descoberta

dessa substância implícita no mundo faz com que o trajeto de G. H. se configure como a *via crucis de Cristo*.

Sá realiza uma de suas análises do romance, apontando a inversão de certas expressões como recurso retórico:

*A inversão de certas expressões bíblicas*, ou o uso delas sob forma de paradoxo, constitui [...] um dos mais fundamentais recursos retóricos do texto. Outros exemplos:

Cristo diz: “Meu reino não é deste mundo” (Jo 18, 36). Diz G. H.: “E seu reino, meu amor, também é deste mundo” (PSGH, p. 177).

Na Bíblia: quem comeu do fruto proibido cometeu o pecado do orgulho, quis ser como Deus sem o auxílio Dele, e é, portanto, punido.

G. H.: “Escuta, não te assustes: lembra-te que eu comi do fruto proibido e no entanto não fui fulminada pela orgia do ser” (PSGH, p. 174).

Na Bíblia: comer do fruto da “árvore da vida” foi o pecado do homem e lhe acarretou a expulsão do paraíso, a perdição.

G. H.: “Então, ouve: isso quer dizer que me salvarei ainda mais do que eu me salvaria se não tivesse comido da vida” (PSGH, p. 174).

Assim como Deus descansou no sétimo dia, G. H. também pretende arrumar a apartamento e descansar “na sétima hora como no sétimo dia” (SÁ, 1993, p. 126).

Contudo, esse recurso retórico e estético subjaz no texto ao passo que imprime conceitos morais que, *a posteriori*, apresentam-se como barreiras a serem rompidas.

Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo (LISPECTOR, 1991, p. 75).

Sob essa ótica, a moralidade, no revés de percurso, é um dos elementos para o qual G. H. atribui estrito significado humano, portanto, esvazia-o enquanto sentido primeiro: G. H. esvazia a retórica religiosa de sua moralidade.

A moralidade. Seria simplório pensar que o problema moral em relação aos outros consiste em agir como se deveria agir, e o problema moral consigo mesmo é conseguir sentir o que se deveria sentir? Sou moral à medida que faço o que devo, e sinto o que deveria? De repente a questão moral me parecia não apenas esmagadora, como extremamente mesquinha (LISPECTOR, 1991, p. 90-91).

À luz de uma análise existencialista, G. H. intui o Em-si: “o neutro”, “o silêncio”, “a matéria viva”, “a neutralidade viva”. E, nesse contexto, em um processo epifânico, ela contata um sistema maciço, inquestionável e de inteira positividade indiferente às questões que a envolvem como ser humano.

Meu amor, é assim como o mais insípido néctar – é como o ar que em si mesmo não tem cheiro. Até então meus sentidos viciados estavam mudos para o gosto das coisas. Mas a minha mais arcaica e demoníaca das sedes me havia levado subterraneamente a desmoronar todas as construções. A sede pecaminosa me guiava – e agora eu sei que sentir o gosto desse quase nada é a alegria secreta dos deuses. É um nada que é Deus – e que não tem gosto (LISPECTOR, 1991, p. 107).

Entrementes, tanto o paralelismo bíblico quanto o procedimento epifânico presentes na retórica de G. H. imprimem no discurso caráter ritualístico: caráter esse alcançado através das repetições que se dão ao longo do discurso. De acordo com Sá, “o recurso estilístico da repetição se muda assim num instrumental desse processo maior, que visa a epifanizar, criticamente, certos aspectos mínimos da realidade” (SÁ, 1979, p. 203). Com isso, a epifania pela expressão repetitiva de certos significantes, no discurso de G. H., surge dando aspecto mágico e religioso, como em uma oração:

– *Mãe*: matei uma vida, e não há braços que me recebam agora e na ora do nosso deserto, amém. *Mãe*, tudo agora tornou-se de ouro duro. Interrompi uma coisa organizada, *mãe*, e isso é pior que matar, isso me fez entrar por uma brecha que me mostrou, pior que a morte, que me mostrou a vida grossa e neutra amarelecendo. A barata está viva, e o olho dela é fertilizante, estou com medo da minha rouquidão, *mãe* (LISPECTOR, 1991, p. 98, grifo nosso).

Pelo procedimento epifânico, G. H. estabelece o contato com sua divindade por via discursiva, como que desintegrando a linguagem por meio da repetição<sup>71</sup>. Nisso, através desse recurso retórico e estético, a narradora-personagem busca sobrepor os signos e chegar aos símbolos. Assim, elementos “corriqueiros” são enaltecidos a ponto de ganharem caráter simbólico e mágico. No trecho supracitado, as repetições do vocativo, “mãe”, como recurso, elevam o significante a representativo de entidade: uma “mãe” maior – elemento “elevado” e complexo, mas abstrato no que diz respeito à sua representação. Portanto, ao vocábulo “mãe” adere-se valor simbólico religioso.

Contudo, Nunes aponta esse aspecto na obra e, conforme ele, a repetição ocorre como técnica de *desgaste vocabular*. Nesse sentido, esse recurso possui como objetivo chegar ao vazio semântico das palavras: “Tal efeito é semelhante àquele halo de estranheza que se pode obter repetindo vezes sem conta uma palavra banal qualquer: casa, monte, quietude etc.” (NUNES, 1976, p. 138). Por isso,

<sup>71</sup> Por outro lado, conforme Sá, “A repetição de um pensamento idêntico com palavras idênticas, à distância, como acontece no texto de **A paixão**, cria uma figura de acumulação intensa e sistemática, que, além dos efeitos sonoros, desenha um esquema de argumentação. Há uma argumentação lógica, um pensamento nuclear que está na base da acumulação e que é exprimível numa frase, como ‘suma’, donde se originam as seqüências” (SÁ, 1993, p. 142).

De fato, a romancista, ora neutralizando os significados abstratos das palavras, ora utilizando-as na sua máxima concretude, pela repetição obsessiva de verbos e substantivos, emprega um processo que denominaremos técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela *desescrevesse*, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o “aquilo”, o inexpressado (NUNES, 1976, p. 137-138).

Sob essa ótica, o desgaste vocabular visa à expressão do inexprimível. Como a repetir “palavras mágicas”, a dramatização discursiva de G. H. busca relacionar-se com o cerne dos signos e, com isso, apontando o conceito sartriano, efetuar a inter-relação com o Em-si intuído.

Essa *coisa*, cujo nome desconheço, era essa *coisa* que, olhando a barata, eu já estava conseguindo chamar sem nome. Era-me nojento o contato com essa *coisa* sem qualidades nem atributos, era repugnante a *coisa* viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro (LISPECTOR, 1991, p. 90, grifo nosso).

Nesse sentido, a diegese epifanizada através da barata e do Em-si intuído assume um processo de “inexpressão”: o signo cristaliza-se em significante a fim de revelar a inalteridade do Em-si. Se, por um lado, o vocábulo “coisa” adquire carga semântica simbólica, por outro, ele se desgasta na medida em que ressurgue na frase. Esse fenômeno dá-se devido ao vocábulo, nesse caso, ser um dêitico, ou seja, uma “palavra que mostra”.

O fenômeno da dêixis dá às línguas naturais uma grande agilidade; em contrapartida, as frases que comportam elementos dêiticos só podem ser interpretadas em estreita conexão com situações determinadas, e a informação que transmitem varia com o variar dessas situações (ILARI; GERALDI, 1994, p. 67).

Logo, se, como um dêitico, a carga semântica de “coisa” só pode ser apreendida quando inserida no discurso, sua repetição e, por conseguinte, seu simbolismo fazem com que a palavra dilua-se como significado. Se “coisa”, por si, é um vocábulo que pode mostrar-se semanticamente vazio, por isso, um dêitico, quando inserido no discurso de G. H., agrega-se ao Em-si e, dado ao recurso da repetição, fecha-se, cristaliza-se em significante: transmuta-se em ícone maciço representativo do Em-si.

Ainda na perspectiva da linguagem, uma vez que o Em-si é denominado “tudo” e “nada”, “vida” e “morte”, “inferno” e “paraíso”, “bom” e “ruim”, as referências antitéticas objetivam a neutralização da carga semântica e a expressão do Ser primário apreendido.

Meu reino é deste mundo... e meu reino não era apenas humano. Eu sabia. Mas saber disso espalharia a *vida-morte*, e um filho no meu ventre estaria ameaçado de ser comido pela própria *vida-morte*, e sem que uma palavra cristã tivesse um sentido... (LISPECTOR, 1991, p. 128, grifo nosso).

Além de antíteses, oximoros e paradoxos também marcam o processo de deterioração semântica das palavras.

Naquele momento eu ainda não entendera que o primeiro esboço do que seria uma prece já estava nascendo do *inferno feliz* onde eu entrara, de onde eu já não queria mais sair.

Daquele país de ratos e tarântulas e baratas, meu amor, que regozijo pinga em gordas gotas de sangue.

Só a misericórdia de Deus poderia me tirar da *terrível alegria* indiferente em que eu me banhava, toda plena.

Pois eu exultava. Eu conhecia a violência do *escuro alegre* – eu estava feliz como o demônio, o inferno é meu máximo (LISPECTOR, 1991, p. 129, grifo nosso).

Nesse contexto, os oxímoros “inferno feliz”, “terrível alegria”, “escuro alegre” expressam a neutralidade do Ser primordial intuído. A “adjetivação inesperada” marca o desapego de G. H. para com seu mundo moralmente religioso, e seu contato epifânico com *Deus*.

Para além das denominações usuais da narradora, G. H. nomeia o primordial que confronta como *Deus*. Assim, uma visão panteísta sobre o mundo é estabelecida. De acordo com Robert Augi, em *Dicionário de Filosofia de Cambridge*,

Panteísmo [é] a idéia de que Deus se identifica com tudo. O panteísmo pode ser visto como o resultado de duas tendências: *um intenso espírito religioso e a crença de que toda realidade está de alguma maneira unida* (AUGI, 2006, p. 691, grifo nosso).

É nessa perspectiva que críticos como Benedito Nunes classificaram *A Paixão Segundo G. H.* como um itinerário místico.

Como grande misticismo oriental e ocidental, a personagem G. H., encerrada nesse instante impossível de medir-se objetivamente, mergulhada na *noite dos sentidos*, passa por um momento de *secura*, de completa solidão. É que a identidade do Eu convencional foi trocada pela identidade real com a matéria da vida. Esse trânsito é sentido como desgaste, como perda irreparável da própria substância humana, que se abriu para conter a substância universal (NUNES, 1976, p. 106).

Para que, de fato, a realidade una seja alcançada (Deus), G. H. necessita despir-se de suas “vestes humanas”, isto é, necessita despersonalizar-se. E esse processo só é possível em

face do sofrimento de, lentamente, extirpar-se de sua natureza, de seu Para-si. Não é à toa que Benedito Nunes, dentre as razões que impulsionam a narradora-personagem na trama, destaca o “impulso sádico-masoquista”<sup>72</sup>.

Com isso, se, por um lado, o contato com a substância universal se dá através de expressão epifânica e, logo, de acesso a uma divindade, por outro, G. H. estabelece essa relação a partir do crescente e doloroso despojo de aspectos que a compõem como humana. Dessarte, os sentidos se transmutam em forma ritualística e, simbolicamente, decrescem, na medida em que a personagem, aos poucos, abstém-se de sua identidade humana e contata a neutralidade viva, o *deus panteísta*.

Quando uma pessoa é o próprio núcleo, ela não tem mais divergências. Então ela é a solenidade de si própria, e não tem mais medo de consumir-se ao servir ao ritual consumidor – o ritual é o próprio processar-se da vida do núcleo, o ritual não é exterior a ele: o ritual é inerente. A barata tem o seu ritual – acredita em mim porque acho que estou sabendo – o ritual é a marca de Deus (LISPECTOR, 1991, p. 120).

Sartre, não obstante afirmar que o existencialismo se trate de uma filosofia ateia, não despreza a “presença” *icônica*<sup>73</sup> de Deus em se tratando da plenitude do Ser-em-si.

[...] quando, por um movimento ulterior de meditação, tal totalidade tem seu ser e ausência hipostasiados como transcendência para além do mundo, recebe o nome de Deus. Não seria Deus um ser que é o que é, enquanto toda positividade e fundamento do mundo, e, ao mesmo tempo, um ser que não é o que é e é o que não é, enquanto consciência de si e fundamento necessário de si? A realidade humana é sofredora em seu ser, porque surge no ser como perpetuamente impregnada por uma totalidade que ela é sem poder sê-la, já que, precisamente, não poderia alcançar o Em-si sem perder-se como Para-si (SARTRE, 2008, p. 141).

Assim, o filósofo destaca o fato que o lançar-se no Em-si, a Deus, só é possível com o total desprendimento para com os aspectos que compõem o Para-si. Contudo, isso é impossível uma vez que o Para-si é o ser inerente à natureza da realidade humana.

Nesse contexto, G. H. apreende a barata: elemento totêmico e síntese simbólica do núcleo da vida. Assim, o inseto não é o Em-si, mas objeto mobilizador de transcendência, só que, nesse caso, mobilizador do despojo das questões que constituem a natureza do Para-si. A

<sup>72</sup> “A comum aversão das donas-de-casa por baratas, o simples nojo físico, o medo, e até o súbito interesse despertado pelo inseto caseiro, dão lugar a uma estranha coragem, misto de curiosidade e de *impulso sádico-masoquista*, com que G. H., fechando a porta do guarda-roupa sobre o corpo do animal, perpetra o ato decisivo” (NUNES, 1976, p. 100, grifo nosso).

<sup>73</sup> Utilizou-se o termo “icônico” visto que, sendo o existencialismo uma filosofia ateia, as questões referentes a Deus concernem ao Em-si enquanto este é representado por aquele. Entretanto, o *Deus* como referente do Em-si está longe de uma acepção cristã, pois, diferente do discurso religioso, o Em-si não é imagem e semelhança do Para-si.

transcendência em direção ao Em-si se faz visto que é da natureza do próprio Para-si transcender, isto é, enquanto consciência, para além das aparições, estabelecer sentidos. Entretanto, transcender, em G. H., é ir ao encontro do sentido neutro: não é buscar o inverso do sentido, mas o inverso do processo de transcendência: a imanência radical. Para tanto, ela, aos poucos, frente à “barata viva”, busca desvencilhar-se de sua natureza humana, inserindo seu Ser na natureza do Em-si.

Assim, a personagem despoja-se, autonomamente, de aspectos que a condicionam como humana: a beleza e a esperança. Se a beleza é aspecto essencial da relação Ser-para-si para com o mundo, a esperança é atributo essencial do Para-si. Na medida em que o homem é livre, ele é lançado a seres possíveis no futuro. Nesse sentido, despojar-se da esperança é abster-se de um princípio humano, a relação de seu Ser com um não-ser, ou melhor, com um ser “para além”, no futuro.

Que significa esse “para além”? Para entendê-lo, é preciso notar que o futuro tem uma característica essencial do Para-si: é presença (futura) ao ser. E Presença desse Para-si *em particular*, do Para-si do qual é futuro. Quando digo “eu serei feliz”, aludo a esse Para-si presente que será feliz, a essa “Erlebnis” [vivência da consciência] atual, com tudo que *era* e arrasta atrás de si. E ela o será como presença ao ser, quer dizer, como Presença futura do Para-si a um ser co-futuro (SARTRE, 2008, p. 181).

Como Para-si, o martírio, também se dá com a quebra de um fim futuro. G. H. busca despir-se de uma característica primordial de sua condição humana, sua liberdade. Para tanto, desvincula-se de sua relação com um futuro.

O que sai do ventre da barata não é transcendentável – ah, não quero dizer que é o contrário da beleza, “contrário de beleza” nem faz sentido – o que sai da barata é: “hoje”, bendito fruto de teu ventre – eu quero a atualidade sem enfeitá-la com um futuro que a redima, nem com uma esperança – até agora o que a esperança queria em mim era apenas escamotear a atualidade (LISPECTOR, 1991, p. 87).

Com isso, desvencilhar-se do *futuro que redime* e da *esperança* é atuar atemporalmente e captar o presente perpétuo do Em-si e, assim, integrar-se a ele. Uma vez que G. H. desvincula-se de aspectos próprios do Para-si, sua identidade humana dilui-se na plenitude do Em-si.

Se a pessoa não estiver comprometida com a esperança, vive o demoníaco. Se a pessoa tiver coragem de largar os sentimentos, descobre a ampla vida de um silêncio extremamente ocupado, o mesmo que existe na barata, o mesmo nos astros, o mesmo em si próprio – o demoníaco é *antes* do humano (LISPECTOR, 1991, p. 104-105).

Nesse contexto, despojar-se de uma característica essencial humana, o Ser no futuro, é abrir mão de aspectos constitutivos do eu humano, é abster-se de uma identidade. Para a narradora-personagem, a lenta despessoalização é resultado de um intuito de comunhão com uma forma primariamente divina.

Eu estava limpa de minha própria intoxicação de sentimentos, limpa a ponto de entrar na vida divina que era uma vida primária inteiramente sem graciosidade, vida tão primária como se fosse um maná caindo do céu e não tem gosto de nada: maná é como uma chuva e não tem gosto (LISPECTOR, 1991, p. 107).

Entrementes, G. H. confronta-se com a indiferença da neutralidade viva e, portanto, com a indiferença de “Deus”.

[...] eu encontrava o Deus indiferente que é todo bom porque não é ruim nem bom, eu estava no seio de uma matéria que é a explosão indiferente de si mesma. A vida estava tendo a força de uma indiferença titânica. Uma titânica indiferença que está interessada em caminhar. E eu, que quisera caminhar com ela, ficara enganchada pelo prazer que me tornava apenas infernal (LISPECTOR, 1991, p. 131).

A personagem efetua sua desagregação de aspectos que a compõem enquanto Para-si a fim de entrar em estado de redenção pela integração com o Ser primordial do mundo. Para tanto, a personagem põe a barata na boca e, com isso, desvincula-se de uma questão essencial da consciência G. H.: o nojo.

Não te contei que ali, sentada e imóvel, eu ainda não parara de olhar com grande nojo, sim, ainda com nojo a massa branca amarelecida por cima do pardacento da barata. E eu sabia que enquanto eu tivesse nojo, o mundo me escaparia e eu me escaparia. Eu sabia que o erro básico de viver era ter nojo de uma barata. Ter nojo de beijar o leproso era eu errando a primeira vida em mim – pois ter nojo me contradiz, contradiz em mim a minha matéria (LISPECTOR, 1991, p. 166).

O nojo, como produto imanente do instante (reflexão pura), é última barreira a ser transposta. Observa-se o fato de a personagem não mais efetuar a dicotomia entre dois mundos e, inclusive, dirigir-se a sua identidade como matéria constitutiva do mundo primário: “enquanto eu tivesse nojo, o mundo me escaparia e eu me escaparia”. Assim, a repulsa pelo inseto é último estágio de sua *via crucis*, de sua ruptura com sua realidade humana.

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de

flor, gosto de mim mesma – eu cuspi a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda (LISPECTOR, 1991, p. 170).

Enquanto sua liberdade busca o Em-si, sua natureza o nega. Conforme Sartre, o ser humano é livre em situação e a situação limite, para G. H., é sua natureza: a personagem realizara percurso tão íntimo a ponto de unicamente comungar com sua natureza humana, com o limite de sua existência.

[...] a vida é dividida em qualidades e espécies, e a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata; e que uma mulher, na hora do amor por um homem, essa mulher está vivendo a sua própria espécie (LISPECTOR, 1991, p. 173).

G. H., muito embora fracasse em seu objetivo, para além de um ser primordial, visualiza a natureza do Para-si, a sua natureza enquanto plenamente humana. Se a personagem confronta-se com a indiferença do Em-si para com a realidade humana:

A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio (LISPECTOR, 1991, p. 180),

seu fracasso expande os limites da linguagem e da expressão do *inexprimível*. Ao mesmo tempo em que seus condicionamentos a inibem, a revelação do Em-si, enquanto matéria-viva antecessora da realidade humana, reestrutura-a enquanto ser linguístico.

Como revelação profana, logo, epifânica, o ato de comungar a matéria da barata sugere um processo de integração com a matéria primordial do mundo: “Oh, Deus, eu me sentia batizada pelo mundo. Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o ato ínfimo” (LISPECTOR, 1991, p. 182). Para além de um ato transcendente, o “ato ínfimo” é expressão de um ato aquém de si, resultante de um recuo ontológico do Ser. Integrar-se à matéria do mundo é integrar-se ao que há de menor.

Com isso, G. H. é plena consciência à medida que forma-se como Para-si primordialmente fundamentado pelo Em-si: constituinte da matéria viva que compõe o mundo. A personagem, uma vez que retoma as bases de seu Ser, reformula-se como identidade e ser linguístico aquém de uma estrutura e de uma compreensão – forma e conteúdo revelam a inteireza do Em-si: “a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro -----” (LISPECTOR, 1991, p. 183).

### 5.3 A TEMPORALIDADE DE G. H.

As questões relativas ao tempo em *A Paixão Segundo G. H.* subjazeram as análises anteriores. Tanto o espaço existencial quanto a epifania são fenômenos que direta e indiretamente reconfiguram o tratamento dado ao tempo na narrativa. E se, naturalmente, os constituintes do discurso narrativo interpenetram-se, em G. H., em face de suas visíveis reconstruções e desconstruções formais, a abordagem do tempo é base das vicissitudes até agora visualizadas.

Olga de Sá efetua sua análise do tempo na obra *Perto do Coração Selvagem*, tomando como base as transformações sofridas por esse constituinte narrativo em face às transições filosóficas do século XIX e XX e da formação do romance moderno.

Bergson redescobre o fluir, já vislumbrado por Heráclito, na sua teoria do vir-a-ser de todas as coisas. Assim como o chamado romance “experimental” do século XIX se ressentia da aplicação do conceito “científico” do tempo à vida humana, “durée”, que se identifica com o fluir da consciência e da sensibilidade, jamais idêntico a si mesmo, sempre diverso, cujo ritmo é o próprio ritmo da vida (SÁ, 1979, p. 74).

Abordando, no prisma filosófico, Bergson, para que sua análise se faça, no literário, Sá enfatiza as transformações no tempo presentes na obra de Laurence Sterne (1713 – 1768), *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, originalmente publicada em meados do século XVIII. A crítica destaca os processos inovadores que fizeram dessa obra incomum para sua época e para a seguinte:

Sterne usa, pois, o tempo numa dimensão que não é comum nem à ficção do século XVIII e, menos ainda, à do século XIX. A técnica de fragmentação, o processo de digressões já apontado, os episódios que se cortam à revelia da sucessão dos capítulos criam a ambiência do romance e estruturam os caracteres. Passado e presente já não se separam estanques, mas o primeiro se atualiza no segundo, pelo processo de associação de idéias, verdadeira teia responsável pela estruturação da narrativa (SÁ, 1979, p. 75-76).

Sá, entretanto, além de estabelecer as similaridades entre as obras do escritor e de Lispector, dentre elas a *técnica de entrelinhas* e a *intersecção de passado e presente*<sup>74</sup>, aprofunda-se no tratamento do tempo como temática central da obra da escritora brasileira. Nessa perspectiva, ela cita Massaud Moisés:

---

<sup>74</sup> “A técnica de entrelinhas de Sterne é um dos recursos usados por Clarice Lispector, sem falar na intersecção de passado e presente, que é uma das chaves de leitura da primeira parte de *Perto do Coração Selvagem*, na qual se alternam capítulos da infância com os da vida adulta; na segunda parte domina o processo mais refinado já existente na primeira: e o passado invade o presente, naturalmente, como acontece na vida” (SÁ, 1979, p. 76).

Na verdade, Clarice Lispector representa na atualidade literária brasileira (e mesmo portuguesa) a ficcionista do tempo por excelência: para ela, a grande preocupação do romance (e do conto) reside no criar o tempo, criá-lo aglutinado às personagens. Por isso correspondem suas narrativas a reconstruções do mundo não em termos de espaço mas de tempo, como se, apreendendo o fluxo temporal, elas pudessem surpreender a face oculta e imutável da humanidade e da paisagem circundante (MOISÉS apud SÁ, 1979, p. 77).

O tempo está na obra da escritora como temática a ser problematizada: os recursos narrativos reestruturam esse elemento constitutivo da enunciação a fim de que a especulação ontológica se dê. Nesse contexto, a história põe-se como elemento aquém de uma dramatização discursiva que visa a problematizar a existência, a representação de um ser-no-mundo. Hans Meyerhoff, em *O tempo e o romance*, disserta sobre a relação tempo e vida humana:

O tempo é carregado de “significação” para o homem, porque a vida humana é vivida à sombra do tempo: porque a pergunta “o que sou” apenas faz sentido em termos do que “em que tenho me tornado”, isto é, em termos dos fatos históricos objetivos juntamente com o modelo de associações significativas, constituindo a biografia ou a identidade do “eu” (MEYERHOFF apud SÁ, 1979, p. 81).

Nessa perspectiva, em Lispector, a narrativa é posta subsequente ao discurso: a pesquisa metafísica do autor implícito<sup>75</sup> sobrepõe a história: “a fabulação se rarefaz, nos romances de Clarice Lispector. Em benefício de quê? [...] em benefício da densidade metafísica da pesquisa do tempo” (SÁ, 1979, p. 81).

Assim, enquanto subliminar pesquisa ontológica do tempo, G. H. realiza sua *via crucis*. Os elementos constitutivos do tempo na narrativa reconfiguram-se à medida que seu percurso é construído. Sá sintetiza aspectos primeiros do tempo em *A Paixão Segundo G. H.*:

O mais estranho romance de Clarice Lispector é escrito em 1ª pessoa. G. H., personagem que vive uma experiência insólita, escreve o livro. Escreve-o “hoje”, sob o impacto da experiência de “ontem”, portanto não são mais de vinte e quatro horas entre o “viver” e o “escrever” (SÁ, 1979, p. 94).

O romance é composto por trinta e três capítulos interligados pelas últimas e primeiras linhas de cada: a última frase do capítulo torna-se a primeira do seguinte. Observa-se que, diferente de romances anteriores, não há uma ruptura da sequência do tempo na história;

<sup>75</sup> Utilizou-se o termo *autor implícito*, de Maria Lúcia Dal Farra, em *O Narrador Ensimesmado*, já apontado neste trabalho. Dal Farra explica que ao autor implícito “cabe a ‘ótica’ do romance, um conjunto de pontos possíveis de observação que, regulados, conferem à lente determinada tessitura” (DAL FARRA, 1978, p. 23).

inclusive, essa interligação formal sugere um fluir actancial e discursivo ininterrupto, a saber, procura-se por que não sejam efetuadas elipses tanto na narrativa quanto na história. Com isso, há um aspecto fluídico tanto no discurso quanto na narrativa. Entretanto, o fluir é atributo dessa enunciação visto que é “capricho” do narrador efetuar o intermitente movimento temporal entre discurso e narrativa.

Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi – porque não entendo. Sei que vi – porque para nada serve o que vi. Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido. Pior ainda: não quero o que vi. O que vi arrebenta a minha vida diária (LISPECTOR, 1991, p. 21).

Esse excerto integra o primeiro capítulo, *prólogo* em que predomina um discurso afastado temporalmente da narrativa. Nele, é visível o uso de verbos no presente e no passado: “Sei que vi”. Dessa forma, a narradora situa-se enquanto voz presente a projetar um passado em face de um futuro: “Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido”. É interessante observar o papel do futuro do presente na narrativa:

Já que tenho que salvar meu dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho da visão de meus olhos, já que fatalmente sucumbirei a necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra (LISPECTOR, 1991, p. 19).

Enquanto inserido no “prólogo”, o futuro integra a enunciação a fim de que a dramaticidade discursiva do romance seja revelada, já que tanto o presente quanto o futuro cabem ao discurso, ações futuras atuam discursivamente. Os fatos ocorreram no dia anterior; serão remontados mais enquanto discurso que narrativa, entretanto. Nesse contexto, o futuro do presente revela uma intenção discursiva não de reproduzir, mas de *criar* um percurso não no passado, mas a partir de seu presente. Deslocam-se projeções do hermético passado para o presente fluídico de G. H.: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade” (LISPECTOR, 1991, p. 25).

Por isso, o processo linguístico que se faz a partir do primeiro capítulo dá-se como organizador e formador. A forma romanesca projetada intende estruturar o dia anterior, também percebido como projeto. Por outro lado, a narradora afirma atuar menos como agente que como paciente nesse processo. Com isso, o projeto enunciativo se dá à medida que é um resultante de uma síntese dialética de dois espíritos: um formador e outro libertador. Ao

mesmo tempo em G. H. pretende organizar seus acontecimentos pretéritos, ela procura imprimir um caráter fluídico a essa forma, logo, imprimir o *modus operandi* natural de sua consciência.

Assim, a síntese do passado no presente fluídico isola-se temporalmente, e toda a narrativa se expressa como suspensão epifânica: a *coisidade diegética* é revelada. O tempo na narrativa coloca-se como *tempo mítico*. Nunes o define:

A rigor não há um tempo mítico, porque o mito, história sagrada do cosmos, do homem, das coisas e da cultura, abole a sucessão temporal. O que quer que o mito narre, ele sempre conta o que se produziu num tempo único que ele mesmo instaura, e no qual aquilo que uma vez aconteceu continua se produzindo toda vez que é narrado (NUNES, 1988, p. 66 – 67).

A despeito de todo o aspecto temporal do romance estar miticamente suspenso, subentende-se, no primeiro capítulo do romance, um sentido de busca que estará implícito durante todo o percurso enunciativo. Já foi visto que, não obstante a história ter ocorrido no passado, a enunciação é presente: os movimentos discursivos revelam-se como contínua estratificação ontológica possível contanto se faça em discurso, portanto, no presente fluídico. Essa característica é percebida no primeiro parágrafo do romance:

----- 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 com o que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? (LISPECTOR, 1991, p. 15).

Os seis travessões, também situados no fim do romance, situam o fechamento diegético e ratificam a circularidade de seu tempo mítico e a inteireza da unidade diegética. Por conseguinte, a repetição do verbo *procurar* no contínuo (durativo) presente, não apenas enfatiza o ato, mas sugere uma procura que se realiza em camadas: a segunda ocorrência do verbo supõe uma procura em um estrato mais profundo. Nesse sentido, são contrapostos os verbos durativos no presente do indicativo aos no pretérito perfeito do indicativo: *estou tentando* e *vivi*; vê-se, com isso, a distinção primeira entre discurso e narrativa e, com isso, a distância entre narrador e objeto narrado.

Entretanto, é como analítica existencial que as relações temporais se evidenciam, isto é, enquanto temporalidade – termo genuinamente existencialista, que vai de encontro ao sentido de tempo, pois atribui a compreensão deste contanto apreensão estrita pelo ser

humano. Por isso, o ser humano não está no tempo, mas ele insere seu tempo no mundo, sua temporalidade<sup>76</sup>.

Em G. H., a temporalidade é expressa a partir do discurso presente visto que o presente, enquanto sua síntese original, é presença, portanto, é Ser-para-si. Dessarte, o estar-no-mundo da narradora G. H., como ser discursivo, projeta o fato passado, tornando-se presença e projetando-o para o futuro.

No trecho “Não sei o que fazer com o que vivi”, há três verbos em tempos distintos, mas que denotam o *modus operandi* da temporalidade narrativa em G. H.. O verbo *saber* está no presente do indicativo, o que é característico do discurso. Por sua vez, o verbo *viver* conjugou-se no pretérito perfeito do indicativo, marcando a narrativa – fato ocorrido no dia anterior. Há ainda o verbo *fazer*, que está no infinitivo, indicando ação a ser realizada: ação futura<sup>77</sup>.

Entretanto, não é apenas temporalmente que a temporalidade desse trecho é expressa. Observando a sintaxe desses verbos, a oração principal contém o verbo *saber*, ao passo que o verbo *fazer* lhe é subordinado, como predicado da oração substantiva objetiva direta. O verbo *viver*, por sua vez, integra uma oração substantiva objetiva indireta subordinada ao *fazer*. Sintetizando o esquema, há uma relação hierárquica em que o verbo *saber* no presente contém os demais e, inclusive, os reduz a uma função nominal na oração, meros objetos sintáticos.

A saber, percebe-se que o presente discursivo projeta seu passado como presença a si: objeto visado temporalmente. Assim, o passado e o futuro estão no presente ao passo que este é integrante da síntese original formadora do ser-no-mundo da narradora.

Toma-se como pressuposto a análise existencialista de Jean Pouillon: apenas do presente, para ele, é possível se estabelecer o passado e o futuro. Contudo, em G. H., o presente não se mostra como ponto originário, mas como categoria única que subordina as projeções dos demais tempos. Assim, a enunciação essencialmente se dá preponderantemente como discurso que, por sua vez, está amalgamado a um tem-de-ser imperativo: “Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez” (LISPECTOR, 1991, p. 24).

<sup>76</sup> Para Sartre, “A temporalidade é evidentemente uma estrutura organizada, e esses três pretensos ‘elementos’ do tempo, passado, presente, futuro, não devem ser encarados como uma coleção de ‘dados’ (‘data’) cuja soma deve ser efetuada – como, por exemplo, uma série infinita de ‘agoras’ na qual uns ainda não são, outros não são mais -, e sim como momentos estruturados de uma síntese original” (SARTRE, 2009, p. 158).

<sup>77</sup> Observe que, nessa sentença, tanto *fazer* quanto *farei* encaixar-se-iam sem deturpar o sentido: o uso do infinitivo no lugar do futuro, nesse caso, apenas impessoaliza o verbo – não o destitui de sentido temporal.

O romance em vias de construção, ainda no primeiro capítulo, coloca-se como representativo de uma busca ontológica do ser, característica própria da consciência. Por isso, tanto o Ser quanto o Ser do romance não existem e, para com o Ser presente à consciência, eles não o são, contudo, têm de sê-lo, pois, conforme Sartre, “a consciência é um ser para o qual, em seu próprio ser, está em questão o seu ser enquanto este ser implica outro ser que não si mesmo” (SARTRE, 2008, p. 35). Assim, a enunciação em G. H. acontece na medida em que o discurso cria-se em projeções em vista de uma inexistência<sup>78</sup> impressa no presente imediato da consciência, bem como em um *tem-de-ser* imperativo e cíclico, representado tanto pelas interligações entre capítulos quanto pelos travessões finais e iniciais do romance: “é da própria natureza da consciência existir ‘em círculo’” (SARTRE, 2009, p. 25). Por isso, a consciência G. H. insere-se ao escoar do tempo em face da iminente não-ser que a povoa. Se, de acordo com Sartre, “A consciência é consciência de alguma coisa: significa que a transcendência é estrutura constitutiva da consciência, quer dizer, a consciência nasce tendo por objeto um ser que ela não é” (SARTRE, 2009, p. 34), a própria feitura do romance, bem como sua temporalidade, se darão como unidade a menos que atuem na busca do ser, ou melhor, no movimento cíclico de fuga do que ela não é.

G. H., no parágrafo a seguir, recua estética e temporalmente, narrando o dia anterior:

Eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. No dia anterior a empregada se despedira. O fato de ninguém falar ou andar e poder provocar acontecimentos alargava em silêncio esta casa onde em semiluxo eu vivo. Atardava-me à mesa do café – como está sendo difícil saber como eu era. No entanto, tenho que fazer o esforço de pelo menos me dar uma forma anterior para poder entender o que aconteceu ao ter perdido essa forma (LISPECTOR, 2009, p. 28).

Como projeção em um presente e, portanto, como *Para-si*, o passado é formador do estar-no-mundo e do movimento cíclico da consciência. Nesse parágrafo, há quatro planos temporais: o pretérito imperfeito (“Eram quase dez horas da manhã”), o pretérito-mais-que-perfeito (“No dia anterior a empregada se despedira”), o presente contínuo composto (“como está sendo difícil saber”) e o presente (“tenho que fazer o esforço”). Os dois primeiros representam a narrativa, factualmente, o dia anterior e o dia anterior ao anterior; enquanto o contínuo e o presente refere-se ao discurso: o primeiro refere-se ao posicionamento da narradora G. H., e o segundo, ao futuro, o *tem-de-ser*.

---

<sup>78</sup> Em Heidegger, o verbo *existir* é crucial para suas pesquisas filológico-filosóficas: ele aponta para o caráter externo da etimologia da palavra (*ex, ist*), ser para fora. Logo, a inexistência seria o atributo daquilo que não está fora, que está contido no âmago da consciência: o nada sartriano que a infesta.

Sartre esclarece o papel do passado na construção do *eu* presente, afirmando que “O ser presente é, pois, o fundamento de seu próprio passado” (SARTRE, 2009, p. 167). A seguir, ele acrescenta:

Nesse sentido, eu sou meu passado. Não o tenho, eu o sou: aquilo que dizem acerca de um ato que pratiquei ontem ou de um estado de espírito que manifestei não me deixa indiferente: fico magoado ou lisonjeado, reajo ou pouco me importo, sou afetado até a medula. Não me disassocio de meu passado (SARTRE, 2009, p. 167).

Nesse contexto, G. H. se reconstrói enquanto Ser transmutando seu ser-no-passado como Ser-para-si: um passado à presença de si.

Dal Farra, ao analisar *Aparição*, de Vergílio Ferreira, afirma que, na relação entre narrativa e discurso, “o narrador, estabelecendo uma relação dialética entre passado e presente à procura da síntese que será o próprio discurso, obtém a concretização da mensagem que trazia enquanto personagem” (DAL FARRA, 1973, p. 73). Contudo, muito embora, em *A Paixão Segundo G. H.*, a narradora visualize-se como personagem, o limite entre o *eu* narrativo e o *eu* discursivo é presente nos verbos e no espaço:

Da porta eu via o sol fixo cortado com uma nítida linha de sombra negra o teto pelo meio e o chão pelo terço. Durante seis meses um sol permanente havia empenado o guarda-roupa de pinho, e desnudava em mais branco ainda as paredes caídas.

E foi uma das paredes que num movimento de surpresa e recuo vi o inesperado mural (LISPECTOR, 1991, p. 42).

A *visão-com*, terminologia pouilloniana, promove a construção identitária do personagem em vistas de seu trajeto<sup>79</sup>, portanto, tem-se conhecimento da formação de sua identidade por acumulação, a partir do espaço e dos planos temporais:

- há a G. H. anterior à limpeza do apartamento: “Eu não me impunha um papel mas me organizara para ser compreendida por mim, não suportaria não me encontrar no catálogo” (LISPECTOR, 1991, p. 32); em que se encontram verbos no pretérito imperfeito, no pretérito mais que perfeito e no futuro do pretérito;

<sup>79</sup> Afrânio Coutinho, em *Introdução à Literatura Brasileira*, aponta uma das características do romance moderno, indiretamente, levando em conta um aspecto também contido em G. H.: “[...] a maneira de apresentação [da personagem no romance moderno] é diferente, a análise e construção do caráter se fazendo por acumulação, em rápidos instantâneos significativos, ou pela própria consciência em operação (fluxo da consciência). Em vez de o autor fazer o retrato, a personagem vive e assim o leitor a conhece e julga” (COUTINHO, 1976, p. 245).

- há a que está limpando-o: “Da porta eu via o sol fixo cortando com uma nítida linha de sombra negra o teto pelo meio e o chão pelo terço” (LISPECTOR, 1991, p. 42); em que predomina o pretérito imperfeito em *intermezzos* e o pretérito perfeito em pontos extremos da história: “Foi então que a barata começou a emergir do fundo” (LISPECTOR, 1991, p. 55);
- e há a narradora da limpeza que não se concretizou e que especula e comenta sua jornada do dia anterior: “Ah, como estou cansada. Meu desejo agora seria o de interromper tudo isto e inserir neste difícil relato, por pura diversão e repouso [...]” (LISPECTOR, 1991, p. 85). Nesta, predomina o presente do indicativo.

Entretanto, essa relação entre os tempos e o ser de G. H., ao passo que se encontram justapostas na enunciação, passam a mesclar-se uma vez que intuem a neutralidade e indiferença entranhadas no Ser natural do mundo, o Em-si sartriano. Indicadores temporais imbricam-se e esvazia-se a distância entre discurso e narrativa:

Era finalmente agora. Era simplesmente agora. Era assim: o país estava em onze horas da manhã. Superficialmente como em um quintal que é verde, da mais delicada superficialidade. Verde, verde – verde é um quintal. Entre mim e o verde, a água do ar. A verde água do ar. Vejo tudo através de um copo cheio. Nada se ouve. No resto da casa a sombra está toda inchada. A superficialidade madura. São onze horas da manhã no Brasil. É agora. Trata-se exatamente de agora. Agora é o tempo inchado até os limites. Onze horas não tem profundidade. Onze horas está cheio de onze horas até as bordas do copo verde. O tempo freme como um balão parado. O ar fertilizado e arfante. Até que num hino nacional a badalada das onze e meia corte as amarras do balão. E de repente nós todos chegaremos ao meio-dia. Que será verde como agora (LISPECTOR, 1991, p. 84).

Inicia-se um contraste entre os advérbios indicadores de tempo e o tempo verbal: “*Era finalmente agora*”. O discurso institui uma pausa a fim de expressar o “agora”: “o tempo inchado até os limites”. Assim, a neutralidade contatada transmuta o espaço enquanto inserido no tempo: “Onze horas está cheio de onze horas até as bordas do copo verde”. O Em-si pausou o caráter fluídico da enunciação para que a consciência recuasse a seu encontro: para tanto, a temporalidade narrativa se afeta.

Além disso, ao intuir-se a existência do Em-si, a dialética instauradora do *eu* da enunciação se transmuta. As relações entre narrativa e discurso não mais visam a estabelecer um sentido a si frente à projeção do fato ocorrido. Elas passam a integrar uma dialética ontológica dentre cujos constituintes está a neutralidade visada por G. H., representada pela

barata. Por sua vez, se a inalteridade do Em-si é parte da dialética formadora da enunciação, a temporalidade passa a transmutar-se uma vez que está atada ao recuo inumano da narradora.

Ao contrapor Sartre e Hegel, Bornheim destaca que, ao passo que, para Hegel, é possível estabelecer uma dicção absoluta, uma síntese do mundo, em Sartre, esta síntese é impossível:

Em Sartre tudo se passa como se o ser não funcionasse mais como fundamento, e, por isso, a dicção necessariamente tautológica do em-si assume o sentido do desespero. O homem é uma paixão inútil porque não pode ser o fundamento, embora tudo se passe como se devesse sê-lo. Dessa forma, o desespero de Sartre diante do em-si mostra-se integralmente metafísico, como desespero da impossibilidade de alcançar uma dicção absoluta (BORNHEIM, 1984, p. 154-155).

A investigação ontológica de G. H., se vista pelo viés sartriano, passa a desestruturar-se na medida em que se aproxima o Em-si intuído: não há a possibilidade de uma dicção absoluta, o Em-si é inacessível. Contudo, a narradora busca meios de penetrar a inteireza e coisidade do neutro. Nesse sentido, o mundo diegético ganha novo formato: elementos relativos ao tempo e à alteridade do mundo unificam-se ou se tornam aleatórios frente ao perpétuo presente do Em-si. A intenção de diluir o Para-si no Em-si reconfigura a realidade diegética; efetua, pois, o nivelamento do tempo histórico e do espaço geográfico. Não só o quarto de G. H, mas também o edifício integram-se à massa *irrelacional* do Em-si: uma vez que maciço, é no sentido de que não é relativo ao tempo ou ao espaço, é único.

Daquele quarto escavado na rocha de um edifício, da janela do meu minarete, eu vi a perder-se de vista a enorme extensão de telhados e telhados tranqüilamente esaldando ao sol. Os edifícios de apartamentos como aldeias acoradas. Em tamanho superava a Espanha.

Além das gargantas rochosas, entre os cimentos dos edifícios, vi a favela sobre o morro e vi uma cabra lentamente subindo o morro. Mais além estendiam-se os planaltos da Ásia Menor. Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos. Mais além as escabrosas cristas. Tua majestosa monotonia. Ao sol a tua largueza imperial (LISPECTOR, 1991, p. 109).

[...]

Sob as ondas trêmulas de mormaço, a monotonia. Através das outras janelas dos apartamentos e nos terraços de cimento, eu via um vaivém de sombras e pessoas, como dos primeiros mercadores assírios. Estes lutavam pela posse da Ásia Menor (LISPECTOR, 1991, p. 109).

Do seu “minarete”, espaço muçulmano de culto (quarto transmutado), G. H não apenas relaciona, mas integra seu campo de visão ao mundo geográfico e histórico presentes: “Em tamanho superava a Espanha”; “Mais além [dos edifícios] estendiam-se os planaltos da Ásia Menor”. Com isso, G. H. assimila seu espaço sob a rubrica do “império do presente”: o

Em-si não é temporal, porque não estabelece a relação entre o presente, o passado e o futuro, a temporalidade é um atributo do Para-si. Assim, de acordo com Sartre, “O ser que é presente a... não pode, portanto, ser ‘Em-si’ em repouso; o Em-si não pode ser presente, assim como não pode ser passado: pura e simplesmente é’ (SARTRE, 2008, p. 175).

Por isso, o espaço existencial transfigura-se maciço em relação ao tempo e ao espaço *reais*. O Em-si intuído lança a consciência G. H. em um presente eterno expresso à medida que o espaço agrega o passado, o presente e o futuro ao “agora”.

As relações entre tempo e espaço podem ser sintetizadas no termo bakhtiniano cronotopo:

Em arte e literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. [...] A arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores (BAKHTIN, 1988, p. 349).

Enquanto relação cronotópica, tempo e espaço, em *A Paixão Segundo G. H.*, tornam-se elementos residuais à liberdade da consciência e, com isso, passíveis de reconfiguração. Ao passo que se intui o Em-si, a neutralidade impassível de expressão, maciça e irrelacional, no contexto do romance, as questões do espaço existencial e temporalidade interagem e formam um cronotopo existencial: categoria que traz em si, aquém do tempo e do espaço, o narrador.

Na estrutura de qualquer romance, os elementos da narrativa são interdependentes e, dessarte, é impossível isolá-los. Além disso, em se tratando do espaço existencial, uma vez que este é a consciência narradora, ele é tempo, ou, no mínimo, é espaço em sua temporalidade: o espaço existencial é marcado pela temporalidade na medida em que ele se faz como consciência imanente no presente, e transcendente para o passado e o futuro.

Com isso, uma análise do cronotopo em G. H. requer enquanto foco mais que o tempo ou o espaço; e, sim, um estudo de como a inalteridade do Em-si interfere na representação formal do tempo e do espaço no romance: em G. H., tempo e espaço transfiguram-se em espaço existencial e temporalidade.

De pé à janela, às vezes meus olhos descansavam no lago azul que talvez não passasse de um pedaço de céu. Mas cansava-me logo, pois o azul era feito de muita intensidade de luz. Meus olhos ofuscados iam então repousar no deserto nu e ardente, que pelo menos não tinha a dureza de uma cor. Daí a três milênios o petróleo secreto jorraria daquelas areias: o presente abria gigantescas perspectivas para um novo presente (LISPECTOR, 1991, p. 111).

O cronotopo transfigura-se visto que cabe a ele intuir o ser primordial do mundo: a reconfiguração cronotópica dá-se à medida que ela é expressão da liberdade da consciência G. H., bem como expressão da neutralidade do Em-si expresso em um presente perpétuo. Gerd Bornheim esclarece o Em-si:

O ser não tem segredo, apresenta-se como realidade maciça, e nesse sentido constitui uma síntese absoluta, a mais absoluta que se possa imaginar. Permanece totalmente isolado em seu ser e não tem possibilidade de manter qualquer relação com o que não seja ele mesmo. “As passagens, o devenir, tudo o que permite dizer que o ser ainda não é, tudo isso lhe é recusado por princípio”. Sendo ele “plena positividade”, ignora necessariamente alteridade. O em-si se esgota em ser o que ele é, e isso de um modo tão radical que consegue escapar à própria temporalidade (BORNHEIM, 1984, p. 34).

Em G. H., esse presente perpétuo é expresso pelo “instante” e pelo “já”: meio de alcance da atemporalidade do Em-si.

E tudo isto é neste próprio instante, é no já. Mas ao mesmo tempo o instante atual é todo remoto por causa do tamanho-grandeza do Deus. Por causa do enorme tamanho perpétuo é que, mesmo o que existe já, é remoto: no próprio instante em que se quebra no armário a barata, ela também é remota em relação ao seio da grande indiferença-interessada que a reabsorve impunemente (LISPECTOR, 1991, p. 126).

A seguir, ela continua: “Eu me contorço para conseguir alcançar o tempo atual que me rodeia, mas continuo remota em relação a este mesmo instante. O futuro, ai de mim, me é mais próximo que o instante já” (LISPECTOR, 1991, p. 126).

O tempo é focado enquanto objeto ontológico de percepção da inalteridade do Em-si; todavia, o contínuo fluir próprio da consciência, em face da negatividade que a infesta, impede-a de captar o instante-já como positividade, como realidade maciça.

Em *Água Viva*, a narradora refere-se ao *instante-já* como fugidio, contudo, elementar: captar o presente perpétuo, para ela, é apropriar-se da *é-idade* do tempo.

[...] estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante que ela é. Quero apossar-me do *é* da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo (LISPECTOR, 1983a, p. 7-8).

Ivo Lucchesi, em *Crise e Escritura: Uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*, realiza uma análise dessa obra lispectoriana. Uma das temáticas de análise é o

tempo e, segundo ele, o narrador, nesse romance, busca atuar em um duradouro presente indivisível:

O tempo na obra de Clarice Lispector, e principalmente na sua última fase, se manifesta como um dado metafísico. Em AV [*Água Viva*] esta característica adquire sentido mais profundo. Trata-se de um duradouro presente indivisível, em que a sucessividade e a simultaneidade se fundem no tempo (templo) do Ser (LUCCHESI, 1987, p. 27).

*A Paixão Segundo G. H.* difere desse romance: esse instante maciço procura passar a tomar forma e interferir na estrutura do romance gradualmente. Lucchesi afirma que, em *Água Viva*, interessa a narradora um reinício em prol do impulso da criação e da prática da liberdade: “Ao homem não é dado o direito de conhecer a verdade plena, o que torna obrigatórios o impulso da criação e a prática da liberdade. A ‘personagem’ não resta escolha senão libertar-se através do ato criador” (LUCCHESI, 1987, p. 27). Em *G. H.*, sua consciência torna-se tela do romance e, mesmo enquanto livre e condenada a sua liberdade, a gradual aproximação do Em-si desestrutura seu estar-no-mundo, conseqüentemente, sua linguagem, instrumento basilar do ser-no-mundo do romance.

O tempo assume seu fluir bergsoniano<sup>80</sup>, em *Água Viva*, e o próprio romance se descola de padrões romanescos e existenciais. Lucchesi afirma que, nele, “O eu-narrador se furta à realidade exterior por ter sido esta responsável pela sua crise de identidade, razão por que as categorias de espaço físico e tempo cronológico são negadas e substituídas pela consciência subjetiva e tempo ontológico” (LUCCHESI, 1987, p. 28).

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer (LISPECTOR, 1983a, p. 14).

Já em *A Paixão Segundo G. H.*, o *Dasein* heideggeriano é emblemático na reconstrução da estrutura existencial do romance: não há consciência, por conseguinte,

---

<sup>80</sup> Em uma de suas crônicas da coletânea *A Descoberta do Mundo*, publicadas no *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973, “Um ser livre”, Clarice cita Bergson e seu famoso trabalho *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Em uma rápida citação da obra do filósofo francês, Clarice disserta sobre a possibilidade de um Ser livre das convenções e dos utilitarismos: “Bergson fala do grande artista que seria aquele que tivesse, não só um, mas todos os sentidos libertos do utilitarismo. O pintor tem mais ou menos liberto o sentido da visão, o músico o sentido da audição.

Mas aquele que estivesse completamente livre de soluções convencionais e utilitárias veria o mundo, ou melhor, teria o mundo de um modo como jamais artista nenhum teve. Quer dizer, totalmente e na sua verdadeira realidade” (LISPECTOR, 1999b, p. 456-457).

existência e temporalidade, sem que o ser humano perceba-se como ser-no-mundo: “a consciência não é fechada em si própria, visto que o homem é ser-no-mundo” (BORNHEIM, 1984, p. 19). Dessarte, o tempo escoia enquanto Para-si, com isso, leva os demais elementos constituintes da enunciação consigo, a saber, a própria construção diegética, como resultante de uma consciência, é temporalizada e, ao contato do Em-si intuído, *atemporalizada*.

Nessa conjuntura, realiza-se a escritura: o Para-si se faz enquanto relação presente com o ato de enunciação: para além e aquém dela, não há nada. Com isso, o presente formador enunciativo esvazia a distância entre discurso e narrativa, efetuando o que Dal Farra denomina escritura:

A narrativa contamina-se em discurso instantâneo e se aprisiona com ele numa rede semântica irreduzível, que não se refere mais isoladamente à narrativa ou ao discurso, mas que surge como um flagrante ato de escrever. A escritura surge como o flagrante do signo não previsto, que apesar de se conhecer com dois lados, opta por um terceiro (que se vai gerando à medida em que o lápis pousa sobre a folha nua) e pela sua liberdade em relação aos dois tempos a aos dois lastros que carregava até então (DAL FARRA, 1978, p. 89).

Em G. H., o fluir narrativo abre-se enquanto escritura uma vez que consciência do mundo e consciência de si<sup>81</sup> interpenetram-se em enunciação: o *tem-de-ser* do Ser da linguagem está no “agora”.

Eu, que antes vivera de palavras de caridade ou orgulho ou de qualquer coisa. Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava, que abismo entre a palavra amor e o amor que não tem sequer sentido humano – porque – porque amor é a matéria viva. Amor é a matéria viva? (LISPECTOR, 1991, p. 71).

Assim, a fusão discurso e narrativa se dá no intermitente deslocamento entre planos temporais. Os tempos dos verbos não mais expõem as relações hierárquicas na enunciação: as digressões mesclam-se aos atos passados e ao presente, que, por sua vez, liga-se a um futuro possível ou imediato. Há, com isso, somente enquanto base discursiva, a narradora G. H. em ato de anunciação:

Mas agora *era* tarde demais. Eu *teria que ser* maior que meu medo, e *teria que ver* que fora feita a minha humanização anterior. Ah, *tenho que acreditar* com

---

<sup>81</sup> De acordo com Sartre, é constitutivo da consciência visar um objeto ao passo que é consciência de si visando-o. Ele a explica: “A consciência imediata de perceber não me permite julgar, querer, envergonhar-me. Ela não *conhece* minha percepção, não a *posiciona*: tudo que há de intenção na minha consciência atual acha-se voltado para fora, para o mundo. Em troca, esta consciência espontânea de minha percepção é *constitutiva* de minha consciência perceptiva. Em outros termos, toda consciência posicional do objeto é ao mesmo tempo consciência não-posicional de si” (SARTRE, 2008, p. 24).

tanta fé na semente verdadeira e oculta de minha humanidade, que não **devo ter** medo de ver a humanização por dentro (LISPECTOR, 1991, p. 147, grifo nosso).

Nesse sentido, seu aprofundamento ôntico-ontológico, visto que se dá de seu estar-no-mundo ao ser-do-mundo, implica uma pesquisa da atemporalidade: apreensão do tempo maciço do Em-si:

Por enquanto, hoje, eu vivia no silêncio aquilo que daí a três milênios, depois de eroso e de novo erguido, seria de novo escadas, guindastes, homens e construções. Eu estava vivendo a pré-história de um futuro. Como uma mulher que nunca teve filhos mas os terá daí a três milênios, eu já vivia hoje do petróleo que em três milênios ia jorrar (LISPECTOR, 1991, p. 111).

Essa unidade temporal é representativa do processo de desumanização que G. H. está passando. Os contrastes entre as marcas temporais “por enquanto”, “hoje”, “pré-história”, “futuro”, “a três milênios” e os verbos no pretérito imperfeito, no perfeito e no futuro anulam a linearidade temporal e sugerem uma unidade circular e fechada: um *constante retorno* – também marcado pelos seis travessões no início e no final do romance.

Outras vicissitudes formais podem ser observadas:

- Dá-me de novo a tua mão, não sei ainda como me consolar da verdade.  
Mas – sente um instante comigo – a maior falta de crença na verdade da humanização seria pensar que a verdade destruiria a humanização. Espera por mim, espera: sei que depois saberei como encaixar tudo isso na praticidade diária, não esqueças que também eu preciso da vida diária! (LISPECTOR, 1991, p. 18).

As digressões não transitam apenas temporalmente: a narradora, quando em vez, dirige-se a um interlocutor. Segundo Olga de Sá, G. H. “procura anular também a distância entre ela e o seu destinatário, o ser invisível e incompleto, a quem ela suplica que lhe dê a mão” (SÁ, 1979, p. 95). É mais um procedimento do qual se busca violar leis enunciativas: o discurso como tal se faz a menos que se estabeleça a um interlocutor. Entretanto, uma vez que a distância entre locutor e interlocutor se desfaz, há um aspecto mais próximo da inalteridade do Em-si, da neutralidade visada.

É processo de imanência radical que atua como consciência plenamente consciente de si. O *eu*, com isso, embebe-se na temporalidade e no espaço existencial, a saber, no *cronotopo existencial*:

É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor: eu toda estava com sabor de aço e azinhavre, eu toda ácida como um metal na língua, como planta verde esmagada,

meu sabor me veio todo à boca. Que fizera eu de mim? Com o coração batendo, as tēmporas pulsando, eu fizera de mim isto: eu matara. Eu matara! Mas por que aquele júbilo, e além dele a aceitação vital do júbilo? Há quanto tempo, então, estivera eu por matar? (LISPECTOR, 1991, p. 57-58).

O espaço, a temporalidade e as apreensões sensoriais estão para essa consciência plenamente consciente de si; nesse sentido, enquanto escritura, a enunciação *constrói-se à medida que é lida*: efeito estético possível uma vez que espaço entre narrativa e discurso esvazia-se e o tempo apresenta-se tanto mítico quanto existencial (temporalidade).

Entretanto, após manducar a barata, a narrativa dilui-se e o discurso toma a tela da consciência. A escritura, ferramenta de contato com a neutralidade do Em-si, assume seu fracasso. A busca fluídica e atemporal pela sua desumanização é possível e impossível somente através da linguagem.

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 que vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (LISPECTOR, 1991, p. 180)

Ratifica-se, com isso, o fato de a história encontrar-se aquém da enunciação: a dramaticidade em *A Paixão Segundo G. H.* se dá à medida que o viver linguístico coloca-se no presente da enunciação. O percurso de G. H. é um trajeto unicamente linguístico em que a consciência G. H., a temporalidade e o espaço existencial figuram e transmutam-se à medida que contatam o indizível, o Em-si:

Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Eu era ao longe. Mais perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios: a atualidade simultânea não me assustava mais, e na mais última extremidade de mim eu podia enfim sorrir sem nem ao menos sorrir. Enfim eu me estendia para além da minha sensibilidade (LISPECTOR, 1991, p. 183).

O espaço existencial e a temporalidade narrativa são elementos basilares da *via crucis* de G. H.. E suas graduais transmutações confirmam a densidade do percurso realizado.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certa problemática se faz ao concluir este trabalho: suas muitas facetas dificultam que uma unidade seja encontrada. A análise almejada se realizou, mas os resultados são inúmeros e não fáceis de serem interligados.

Assim como no romance de Lispector, procurou-se trafegar através de estratos mais e mais profundos. Buscou-se tanto estabelecer um distanciamento quanto uma aproximação gradual dos objetos. E, a despeito de que se tenham previstos resultados precisos, o percurso do trabalho, a cada estrato de análise, apresentou conclusões relevantes.

Com isso, viu-se que o romance de Lispector foi tampouco construído influenciado pelo existencialismo. Nem a filosofia surgiu enquanto integrante direto da formação do subjetivismo característico da modernidade literária. Ambos, o romance e a filosofia, atuaram como sínteses oriundas de dialéticas em que, em jogo, estavam tensões relativas ao indivíduo e ao coletivo, à autenticidade e à alienação, à religião e ao ateísmo, às liberdades e aos regimes opressores.

Nesse sentido, perscrutar o existencialismo em *A Paixão Segundo G. H.* foi revelar estruturas em concordância com dinâmicas de uma época. De forma alguma, contudo, pretendeu-se abarcar a totalidade de um modo de apreensão da *empíria*: o existencialismo, como uma moda, decerto atuou no Brasil superficialmente, e, no mundo, esteve mais ligado aos ideais marxistas que, de fato, à filosofia presente em *O Ser e o Nada*.

O próprio conceito sartriano de *literatura engajada* não foi ao encontro do panorama literário mundial: tanto no mundo quanto no Brasil, os princípios idealizados por Sartre pareceram mais excluir que engajar. Uma distinção entre poesia e romance, em que se deu ao último o título de formador social, não se encaixou com a pluralidade própria da modernidade. Estabelecer os limites entre ambos os gêneros, se um dia foi possível, com o advento da modernidade, tornou-se tarefa árdua e arriscada – quiçá, inútil.

Foi nessa perspectiva que, para este trabalho, optou-se por delimitar a gama de conceitos presentes no tratado filosófico de Sartre. Havia, de fato, uma necessidade de precisar o foco de análise. Entretanto, mais do que por precisão, procurou-se por lidar com os princípios de sua filosofia: não foi, por exemplo, exposto o conceito de *responsabilidade*<sup>82</sup>, uma das chaves da atuação ideológica e política do filósofo francês.

---

<sup>82</sup> Moutinho sintetiza o conceito sartriano de responsabilidade, ligando-o à liberdade: “no mesmo modo que não nos escolhemos livres, também não nos escolhemos responsáveis; mas como tudo que no acontece, nos acontece por nossa liberdade, também tudo o que acontece implica nossa responsabilidade” (MOUTINHO, 1995, p. 78).

Uma vez que certos conceitos mais ideológicos que filosóficos não foram mencionados nesta pesquisa, a preocupação, assim, foi chegar às bases de um ideário sobre a existência e, como visto, reestruturá-las enquanto métodos de análise literária.

No entanto, as estruturas analisadas sob a lente do existencialismo apresentaram não apenas uma relação interdisciplinar, mas novos princípios e instrumentos, bem como novos resultados. A consciência, o Ser, o nada e a liberdade, quando interligados à forma do romance, revelaram resultados geradores de ferramentas que sintetizaram certa abstração filosófica: os elementos que compõem a suprarrealidade romanesca tomaram forma especular das mais profundas temáticas existenciais; com isso, se houve uma *práxis* existencial, é possível que ela se tenha dado menos no âmbito empírico que literário.

Sob essa conjuntura, propõe-se uma *poética existencial*: um conjunto de ferramentas que procurariam sistematizar e aperfeiçoar o estudo da abstração própria do subjetivismo moderno. Essa poética partiria de princípios básicos do existencialismo, tais como analisados nesta dissertação.

Com isso, o espaço existencial, a temporalidade, a escritura e a epifania estariam, em um primeiro momento, imbricados aos conceitos de consciência, fenômeno, Ser e liberdade. Nesse contexto, o que há não é só a relação entre termos, mas o redirecionamento de uma lente de análise: mais que resultados, eles passam a ser veículos de pesquisa.

Entrementes, ao passo que uma análise estrutural se realiza, ela, por sua vez, subentende uma relação profunda com ideários de sua época: nesse sentido, fez-se necessário o recorte temporal em que se insere *A Paixão Segundo G. H.*.

Quanto ao romance, toma-se um trecho não citado durante a análise, situado antes do início da enunciação narrativa:

#### *A POSSÍVEIS LEITORES*

*Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.*  
C. L. (LISPECTOR, 1991, p. 13).

A escritora busca prever, em observância de uma poética existencial, um leitor consciente de si enquanto livre, “pessoas de alma já formada”. Além disso, marca-se um movimento de aproximação: apenas pessoas conscientes de sua liberdade mostram-se hábeis de seguir esse trajeto de contato com o inumano – com o Em-si.

Quanto ao fato de o livro não tirar “nada de ninguém”, deduz-se que além ou aquém do reino humano existencial não há: a matéria prima existencial de G. H. é a subjetividade e seus limites. E, ainda conforme está na enunciação, somente a partir dessa subjetividade chega-se ao estado epifânico: a difícil alegria.

Clarice Lispector, com isso, faz de seu romance um trajeto de pesquisa empírica e metafísica em direção ao desvelar do Ser. Nesse contexto, prever possíveis leitores, pessoas livres e conscientes de sua liberdade, é buscar empatia para com o difícil e insólito percurso da personagem G. H..

Outro romance poderia ter ilustrado a análise teórica efetuada. A saber, as estruturas existenciais observadas em G. H. são passíveis de serem também encontradas em romances mais subjetivos, que, na terminologia de Jean Pouillon, denominam-se *romances de duração*.

Entretanto, em um primeiro momento, a não influência do existencialismo declarada por Clarice contribuiu para esta dissertação. As estruturas focadas visavam a uma apreensão despreziosa dos princípios da filosofia: a presença de ideologias em ações não deliberadas na obra. Se Clarice insere o filósofo judeu Baruch de Espinoza na narrativa *Perto do Coração Selvagem*<sup>83</sup>, ela nunca se referiu em seus romances ao existencialismo. Contudo, como observado nas análises desta dissertação, *A Paixão Segundo G. H.* construíra-se em um *template* existencialista, isto é, as bases do romance foram alicerçadas com ideários compartilhados pela filosofia.

Para esta pesquisa, por isso, é difícil supor outro romance em cujos constituintes figurassem o existencialismo tão bem quanto em G. H. É um fato que, apesar de ser lançado em 1964 quando é dado o golpe militar no Brasil, não se trata de um romance engajado socialmente, logo, não está em concordância com os princípios sartrianos de *O que é a Literatura?*. Contudo, a fenomenologia ontológica presente no título de *O Ser e o Nada* está arraigada à estrutura do romance: Clarice e Sartre visaram a projetos comparáveis quanto a alguns princípios que sustentaram a construção de suas obras. Em ambos, há um trajeto que procura desvendar as camadas ontológicas do Ser.

---

<sup>83</sup> “Releu as anotações sobre a leitura anterior. – O cientista puro deixa de crer no que gosta, mas não pode impedir-se de gostar do que crê. A necessidade de gostar: marca do homem. – Não esquecer: “o amor intelectual de Deus” é o verdadeiro conhecimento e exclui qualquer misticismo ou adoração. – Muitas respostas encontram-se em afirmações de Espinoza” (LISPECTOR, 1998c, p. 123). Valeria atentar para o deslocamento que Espinoza faz, ao definir Deus como imanente à Natureza, ao contrário da concepção transcendente. Nesse caminho, o filósofo se afasta tanto da religião judaica, na qual se formou, quanto de qualquer outra. Outro aspecto que poderia ser considerado é o conceito de *Alegria*, que juntamente com *Tristeza* e *Desejo*, compõe o tripé analisado por Espinoza na terceira parte de sua *Ética* quando analisa as paixões humana. A autonomia e a liberdade seriam possíveis de serem alcançadas quando o sujeito deixa de sofrer e de apenas reagir ao que se põe exteriormente, para se tornar causa de suas próprias ações e alegrias. No caso, a alegria é tudo o que compõe o homem.

Não foi o foco desta pesquisa rotular a obra de Clarice como representante do existencialismo no Brasil, mas sim encontrar nela um sistema existencial ôntico-ontológico de resgate do Ser: uma imersão metafísica cuja chave de análise está na demarcação de aspectos do percurso. Nessa perspectiva, muito embora não se descarte a qualidade estilística da obra de Clarice, *A Paixão Segundo G. H.*, para esta análise, atuou como *corpus*.

Assim, não há como não mencionar as reconfigurações estéticas presentes no romance: elas revelam resultantes da busca da narradora-personagem impressos na linguagem. O material linguístico do romance se apresenta como forma produto do percurso de G. H. As construções semânticas e sintáticas, as figuras retóricas e as reconfigurações na forma do romance se transmutam à medida que o Em-si é intuído.

A apreensão do Em-si sartriano, nesse sentido, mostra-se como influente na profundidade e formação estética do romance. A inalteridade e a inteireza desse Ser primordial, de certa forma, tornaram-se agentes das vicissitudes estéticas de *A Paixão Segundo G. H.* Com isso, G. H. pôs a linguagem enquanto fator integrante de uma dialética a caminho do Em-si; no entanto, em face de uma impossível dicção absoluta, a linguagem diluiu-se estruturalmente.

Enquanto poética existencial, é válido destacar o papel do Em-si na produção literária moderna: a linguagem desestruturada uma vez que se desvela como integrada ao Em-si. Esse foi um dos princípios da epifania em Joyce, analisada como procedimento estético-existencial. E pode ser também um dos princípios de muitos antecessores de Joyce, como os simbolistas e demais vanguardas literárias.

Por outro lado, as questões que concernem ao Em-si também se referem ao âmago de uma tensão urbana: o inumano intuído por G. H. se coaduna com um movimento de evasão identitária e de integração não mais idílico, mas ontológico. O aspecto ontológico do Em-si tomou o lugar do idílico: a natureza humana encontra-se no âmago subjetivo humano. É nesse sentido que uma imersão na subjetividade se dá como um processo de ruptura para com a impessoalidade do ambiente urbano.

Nessa perspectiva, tanto o existencialismo quanto *A Paixão Segundo G. H.* fazem parte de tensões em face dos projetos desenvolvimentistas do Brasil de meados do século XX. Se, de alguma forma, havia um movimento de reificação do indivíduo embutido ao plano desenvolvimentista do país, os projetos inclusos às obras de Lispector e Sartre visavam a resgatar a subjetividade do ser humano e, com isso, a sua liberdade e autenticidade.

Um projeto político-social é claro quando são levantadas as ideologias sartrianas: a liberdade, a responsabilidade e o engajamento são basilares de sua atuação em face de

questões mundiais historicamente relevantes. Por outro lado, em Clarice Lispector, seu método esconde um engajamento: sua pesquisa metafísica processa-se circularmente. O foco ontológico apresenta-se reflexivo e acumulativo. A hipertrofia da consciência e sua imanência radical revelam uma subjetividade ampliada pela linguagem: a consciência do indivíduo reclama seu espaço frente à reificação do progresso. Assim, não há um claro engajamento político na escritora, mas sim uma íntima e humilde busca por resgate de estruturas subjetivas primordiais.

Dessarte, em Sartre, as estruturas ontológicas figuraram seu posicionamento politicamente engajado junto ao cenário pós-Segunda Guerra Mundial. Sua procura pelos apriorismos do Ser foi instrumentalizada a fim de integrar um sistema coeso cujo fim dar-se-ia na liberdade e na responsabilidade do indivíduo em face de um mundo sem Deus.

Em sua pesquisa ontológica, Lispector, por sua vez, concentrou-se na subjetividade enquanto espaço de imersão e reconfiguração da realidade. Com isso, ela não fez da liberdade paroxismo de sua busca; esse conceito, porém, tornou-se rubrica primordial de seu trajeto. Ao contrário de Sartre, a escritora trafegou até os limites de sua existência e traduziu esse inominável percurso em dimensões estético-verbais únicas. A abertura ensaística e reflexiva que percorre *Paixão segundo G.H.* leva à linguagem ao limite do dizer, ao extremo e à desagregação da linguagem. Esse movimento leva à liberdade do Ser e da angústia ao limite da falta de sentido, da condição absurda e faz com que a experiência narrada se aproxime da experiência mística, independente do fato de profanar os padrões habituais da religião.

Finalizando, cabe questionar que papel a temática de ambos os escritores desempenharia na atualidade. Encaixar-se-iam o engajamento sartriano e autosacrifício identitário de Clarice em uma sociedade pós-moderna que João Barrento, no ensaio “Receituário da dor para uso pós-moderno”, classifica como *anestesiada*?

O pós-moderno não é verdadeiramente, nem estoico [...], nem decadente [...]. O Decadentismo teve muito de pose [...], o pós moderno é um estado de espírito. E se o estoicismo antigo, na sua indiferença sábia, foi uma dieta do espírito [...], já a indiferenciação pós-moderna é uma bulimia da vivência: tudo lhe serve, ruma, engole, bolsa e volta a engolir tudo indistintamente. E são-lhe também estranhos, quer os grandes dilaceramentos românticos, quer os mais agudos desesperos modernistas (que cobrem um espectro que poderia ir de Dostoievski à *Náusea* de Sartre, ou do *Fausto* de Pessoa ao teatro de Becket). Nele, a exclusão da dor é consequência natural do hedonismo reinante, de raiz narcisista e horizonte epicurista, mas mais plausivelmente explicável como reação histórica ao excesso de sacrifício e de dor pedido às gerações da primeira metade do século XX (BARRENTO, 2006, p. 15).

A despeito de não se iniciarem especulações sobre a validade do conceito proposto por Barrento, o pós-modernismo, é fato que, ao propor-se uma leitura do romance e do existencialismo, em face desse conceito, novas ferramentas se fazem necessárias. Contudo, o que está em questão, com isso, não é a interpretação da filosofia nem do romance, mas sim um método de análise enquanto forma de se chegar a estruturas profundas do objeto visado.

Nessa perspectiva, mais do que a possibilidade de várias leituras, quando postas frente a conjunturas distintas, as obras em foco, se em face do pós-modernismo de Barrento, exigiriam ferramentas que possibilitariam estabelecer uma análise profunda dos objetos, uma vez que eles integram um sistema vivo na época em que se encontram.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

AUDI, Robert. **Dicionário de filosofia de Cambridge**. Trad. João Paixão Netto, Edwino Aloysuis Royer et al. São Paulo: Paulus, 2006.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1988.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de dostoiévski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BATISTA, Sidinei Eduardo; SOUZA, Adalberto de Oliveira. A literatura e o existencialismo. **CELLI – Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários**, Maringá, v. 3, p. 965-974, 2009.

BARRENTO, João. **O arco da palavra: ensaios**. Rio de Janeiro: Escrituras, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORNHEIN, Gerd A. **Sartre: metafísica e existencialismo**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. Textos críticos e manifestos (1950-1960). 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso e outros ensaios**. Trad. Manuel da Costa Pinto e Cristina Murachco. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CANABRAVA, Euríalo. **Seis temas do espírito moderno**. São Paulo: Panorama, 1941.

CIORAN, E. M. **Breviário da decomposição**. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

CONY, Carlos Heitor. Entrevista. In: **Cadernos de literatura**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. v. 12: Carlos Heitor Cony.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

DANTO, Arthur C. **As idéias de Sartre**. São Paulo: Cultrix, 1975.

DEL PINO, Dino de Souza. **Introdução ao estudo da literatura**. 6. ed. Porto Alegre: Formação, 1976.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto: Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, s/d. v. 1.

FERREIRA, Vergílio. **Espaço do invisível: ensaios**. Lisboa: Portugalia, 1965. v. 1.

\_\_\_\_\_. **Espaço do invisível: ensaios.** Lisboa: Arcádia, 1976. v. 2.

\_\_\_\_\_. **Um escritor apresenta-se.** Vila da Maia: Imprensa Nacional, 1981.

FORSTER. E. M. **Aspectos do romance.** 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade.** Rio de Janeiro: Graal, 1980. v. 1: a vontade de saber.

FRANCIS, Paulo. **Paulo Francis: uma coletânea de seus melhores textos já publicados.** São Paulo: Editora Três, 1978.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Lisboa: Vega, s/d.

GIVONE, Sérgio. Dizer as emoções: a construção da interioridade no romance moderno. In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance.** Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 459-478.

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos.** Trad. Ernildo Stein. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

HOHLFELDT, Antonio. O caso Cony. In: **Cadernos de Literatura.** São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2001. v. 12: Carlos Heitor Cony.

ILARI, Rodolfo; GERALDI, João Wanderlei. **Semântica.** 6. ed. São Paulo: Ática, 1994.

JOYCE, James. **Retrato do Artista Quando Jovem.** Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

KAFKA, Franz. **A metamorfose.** Trad. Calvin Carruthers. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

KIERKEGAARD, Soren. **Diário de um sedutor. Temor e tremor. O desespero humano.** Trad. Carlos Grifo e Marinha José Marinho. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

\_\_\_\_\_. **O conceito de angústia:** uma simples reflexão psicológico-demonstrativa do pecado hereditário. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

KAUFMANN, Walter. **Existentialism from Dostoevsky to Sartre.** 12. ed. New York, the USA: Meridian Books, 1960.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo.** 11 ed. São Paulo: Ática, 2007.

LIMA, Alceu Amoroso. **O existencialismo e outros mitos de nosso tempo.** Rio de Janeiro: Agir, 1956.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco.** São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva.** São Paulo: Círculo do Livro, 1983a.

\_\_\_\_\_. **A legião estrangeira.** São Paulo: Ática, 1983b.

\_\_\_\_\_. **Para não esquecer.** São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G. H.** 16. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

\_\_\_\_\_. **A paixão segundo G. H.** edição crítica, Benedito Nunes, coordenador. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

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

\_\_\_\_\_. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

\_\_\_\_\_. **Perto do coração selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

\_\_\_\_\_. **A maçã no escuro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. **A descoberta do mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LUCCHESI, Ivo. **Crise e escritura:** uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira.** São Paulo: Cultrix, s/d. v. 7: 1933-1960.

MORA, J. Ferrater. **Dicionário de filosofia.** São Paulo: Loyola, 2001. t. 3.

MORETTI, Franco. Conjecturas sobre a literatura mundial. In: SADER, Emir. **Contracorrente.** Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2001. p. 45-64.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia.** Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. **Sartre: existencialismo e liberdade.** São Paulo: Moderna, 1995.

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

\_\_\_\_\_. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector.** São Paulo: Ática, 1989.

PENHA, João da. **O que é existencialismo.** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PESSOA, Fernando. **Poemas escolhidos.** São Paulo: Klick, 1998.

POUILLON, Jean. **O Tempo no romance.** Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.. **Dicionário de narratologia.** Coimbra: Almedina, 2000.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** Trad. Constança Marcondes César, Marina Appenzeller e Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1995. v. 2.

ROMANO, Luís Antônio Contatori. **A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960.** Campinas, SP: Mercado de Letras ; São Paulo: Fapesp, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/ contexto.** 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. v. 1.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector.** Petrópolis: Vozes, 1979.

\_\_\_\_\_. **Clarice Lispector: a travessia do oposto.** São Paulo: Annablume, 1993.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. **Cartas perto do coração.** 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SAMUEL, Rogel. **Manual de teoria literária.** Petrópolis: Vozes, 1985.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1984.

SARTRE, Jean-Paul. **Situações**. Trad. Rui Mário Gonçalves. São Paulo: Europa-América, 1947. v. 1.

\_\_\_\_\_. **Situações**. Trad. Rui Mário Gonçalves. São Paulo: Europa-América, 1948. v. 2.

\_\_\_\_\_. **Questão de método**. Trad. Bento Prado Júnior. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

\_\_\_\_\_. **A náusea**. Trad. António Coimbra Martins. 4. ed. Lisboa: Europa-América, 1969.

\_\_\_\_\_. **O Existencialismo é um humanismo**. Trad. Vergílio Ferreira. 4. ed.. Lisboa: Presença, 1978.

\_\_\_\_\_. **O testamento de Sartre**. 4 ed. Porto Alegre: L&PM, 1986a.

\_\_\_\_\_. **Sartre no Brasil**: conferência de Araraquara. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: UNESP, 1986b.

\_\_\_\_\_. **La transcendance de l'ego**. Paris: Vrin, 1988.

\_\_\_\_\_. **Esboço para uma teoria das emoções**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

\_\_\_\_\_. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Trad. Paulo Perdigão. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. **A imaginação**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

\_\_\_\_\_. **O existencialismo é um humanismo**. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1979.

STEINER, George. **As idéias de Heidegger**. São Paulo: Cultrix, 1982.