



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

ÂNGELA MARIA DE SOUTO

**IRONIA EM ROMANCES DE CLARICE LISPECTOR:
UMA LEITURA DE *A HORA DA ESTRELA* E A
*PAIXÃO SEGUNDO G.H.***

CAMPINA GRANDE/PB
2014

ANGELA MARIA DE SOUTO

**IRONIA EM ROMANCES DE CLARICE LISPECTOR:
UMA LEITURA DE *A HORA DA ESTRELA* E *A
PAIXÃO SEGUNDO G.H.***

Dissertação de Mestrado em Literatura e Interculturalidade, no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, no Centro de Educação da Universidade Estadual da Paraíba.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosilda Alves Bezerra
Linha de Pesquisa: Literatura Comparada e Intermidialidade.

CAMPINA GRANDE - PB
2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S728i Souto, Ângela Maria de
Ironia em romances de Clarice Lispector [manuscrito] : uma
leitura de A hora da estrela e A paixão segundo G.H. / Ângela
Maria de Souto. - 2014.
84 p.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.
"Orientação: Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra,
Departamento de Letras".

1. Análise Literária 2. Literatura Brasileira 3. Romance 4.
Linguagem Irônica I. Título.

21. ed. CDD 801.95

ANGELA MARIA DE SOUTO

IRONIA EM ROMANCES DE CLARICE LISPECTOR: UMA LEITURA DE A HORA
DA ESTRELA E A PAIXÃO SEGUNDO G.H.

Aprovada em 18 / 08 / 2014

BANCA EXAMINADORA

Rosilda Alves Bezerra

Profª. Drª. Rosilda Alves Bezerra (UEPB/PPGLI)

(Orientadora)

Lilian de Oliveira Rodrigues

Profª Drª Lílian de Oliveira Rodrigues (PPGEL/UERN)

(Examinadora externa)

Geralda Medeiros Nóbrega

Profª. Drª. Geralda Medeiros Nóbrega (UEPB/PPGLI)

(Examinadora interna)

CAMPINA GRANDE
2014

AGRADECIMENTOS

A Deus senhor supremo de minha vida;

À minha família e em especial ao pai de meus filhos Francisco de Assis Moreira;

À Rosilda Alves Bezerra, minha orientadora, pessoa maravilhosa que compartilhou comigo os seus conhecimentos;

Às minhas amigas amadas de mestrado Izabel Cristina Oliveira Martins e Michelle Pinto da Silva, assim como aos demais colegas do PPGLI;

Aos meus professores queridos do PPGLI e em especial a Geralda Medeiros Nóbrega e Sueli Meira Liebig que gentilmente participaram e opinaram na qualificação deste trabalho, cujas opiniões trouxeram uma excelente contribuição;

A todos aqueles que me deram força e que diretamente ou indiretamente me apoiaram, os meus agradecimentos.

Dedico este trabalho a minha família querida e em especial aos meus filhos Alejandro Souto Moreira e Annellyses Souto Moreira que são a razão da minha vida;

A minha orientadora Rosilda Alves Bezerra pelo direcionamento deste trabalho e pela paciência para comigo;

A todos que fazem o PPGLI quer sejam docentes, discentes ou funcionários e a UEPB que me abriu as portas para o conhecimento.

“(Mas quem sou eu para censurar os culpados? O pior é que preciso perdoá-los. É necessário chegar a tal nada que indiferentemente se ame ou não se ame o criminoso que nos mata. Mas não estou seguro de mim mesmo: preciso amar aquele que me trucidou e perguntar quem de vós me trucidou. E minha vida, mais forte do que eu, responde que quer porque quer vingança e responde que devo lutar como quem se afoga, mesmo que eu morra depois. Se assim é, que assim seja”).

(Clarice Lispector. In: *A hora da estrela*)

RESUMO

A presente dissertação trata da análise literária da linguagem irônica nas obras de Lispector, *A paixão segundo G.H.* (1964) e *A hora da estrela* (1977). Isso ocorrerá por meio do estudo das falas dos personagens, da construção das narrativas nas obras aqui descritas, assim como do nosso aporte teórico. Há algumas menções a estética irônica na produção literária de Lispector, porém sem que esse tema seja apresentado em primeiro plano pela crítica que se ocupa dos estudos das obras da escritora. A presente pesquisa traz algo novo sobre a escrita literária de Lispector quando toma a ironia como primeiro plano. O aporte teórico está amparado nos estudos da filosofia e da ironia, a partir de Kierkegaard (1991), Muecke (1995), Hutcheon (2000) entre outros, que estabelecem uma relação entre o irônico e o não-irônico, destacando o conceito de ironia de Platão até atualidade. A estilística da ironia desenvolvida por Paiva (1961) está estritamente baseada na publicação de uma série de artigos desenvolvidos por Henri Bergson, em *O riso*. Em *Contribuições da estilística da ironia*, Paiva (1961) apoia-se em Bergson para classificar os principais tipos de ironia (pura, sátira, difemística, restritiva e contornante) e os climas representados pelos tons (ingênuo, retórico, sagrado, científico e familiar). Além das contribuições sobre o conceito de ironia, estudos relevantes sobre a obra de Lispector serão considerados, especificamente nas duas obras *A hora da estrela* e *A paixão segundo G.H.*, entre eles, Nunes (1969), Sá (1979), Sant'Anna (1984), Coutinho (1997), Bedasee (1999), Kadota (1999), Santos (2000), Iannace (2001), Montenegro (2001), Barbosa (2001), Rosenbaum (2002), Amaral (2005), Arguelho de Souza (2006), Rodrigues Lima (2009), dentre outros indispensáveis na construção do presente estudo. O trabalho foi dividido em três capítulos sendo que o primeiro trabalha a ironia trazendo ao nosso possível leitor uma visão geral de seus conceitos através dos tempos por meio daqueles que fazem parte de nosso aporte teórico como, por exemplo, Hutcheon (2000). Neste mesmo ponto damos início a algumas considerações sobre a ironia relacionando-a as obras analisadas, visto que seguimos uma linha comparativa das obras de Lispector, as quais são analisadas mais detalhadamente nos capítulos posteriores, sendo o segundo capítulo designado a tratar de *A hora da estrela* e o terceiro de *A paixão segundo G.H.*, embora esta tenha sido escrito primeiro optamos por trabalhar inicialmente aquela.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia, cômico, melancolia, Clarice Lispector, Alteridade.

ABSTRACT

This dissertation deals with the literary analysis of ironic language in the works of Lispector, *The Passion According to GH* (1964) and *The Hour of the Star* (1977). This will occur by studying the speeches of the characters, the narrative construction of the works described here, as well as our theoretical framework. There are some mentions the ironic aesthetics in literary production Lispector, but without that this topic is presented in the foreground by the criticism which deals with the study of the works of the writer. This research brings something new about Lispector literary writing when it takes irony as the foreground. The theoretical approach is supported in studies of philosophy and irony, from Kierkegaard (1991), Muecke (1995), Hutcheon (2000) among others, that establish a relationship between the ironic and non-ironic, highlighting the concept of irony of Platão until today. The stylistic irony developed by Paiva (1961) is strictly based on the publication of a series of articles developed by Henri Bergson in *Laughter*. In *Contributions of stylistic irony*, Paiva (1961), relies on Bergson to classify the major types of irony (pure satire, disfemistica, restrictive and skirting) and climates represented by shades (naïve, rhetorical, sacred, scientific and family). In addition to contributions on the concept of irony, relevant studies on Lispector's work will be considered, specifically in the two works *The Hour of the Star* and *The Passion According to GH*, including, Nunes (1969), Sá (1979), Sant'Anna (1984), Coutinho (1997), Bedasee (1999), Kadota (1999), Santos (2000), Iannace (2001), Montenegro (2001), Barbosa (2001), Rosenbaum (2002), Amaral (2005), Arguelho Souza (2006), Rodriguez Lima (2009), among other indispensable in the construction of this study. The work was divided into three sections with the first works the irony can bring to our readers an overview of its concepts through the ages by those who are part of our theoretical framework, eg, Hutcheon (2000). At this same point we start some considerations about the irony relating to the works analyzed, since we follow a line of comparative works by Lispector, which are discussed in more detail in later chapters, the second chapter designated to deal with *The time of star* and the *third of The Passion According to GH*, although this was first written that we chose to work initially.

KEYWORDS: Irony comic melancholy, Clarice Lispector, Otherness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A IRONIA EM CLARICE LISPECTOR	13
1.1 <i>A PAIXÃO SEGUNDO G.H E A HORA DA ESTRELA</i> : reflexões sobre leituras a respeito das obras	36
2 A HORA DA ESTRELA: DA IRONIA PURA AO TOM INGÊNUO	48
2.1 Narrador <i>versus</i> Personagem	53
3 A PAIXÃO SEGUNDO G.H.: da ironia disfemística e científica ao tom sagrado	61
3.1 A BUSCA DE G.H.: O jogo eu (G.H.) <i>versus</i> outro (Barata)	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

Nosso trabalho tem como objeto de estudo a ironia nas obras *A paixão segundo G.H.* (1964) e *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector, dentro de uma ótica comparativa. A escolha quanto à escritora, surgiu durante as aulas de literatura no período da Graduação (2004) na UEPB Campus III. A partir destes primeiros contatos passamos a estudar as obras da escritora. Por intermédio dessas aulas, inicialmente, fizemos a leitura de *A hora da estrela*, e em seguida, *A paixão segundo G.H.* A romancista faz uso da linguagem irônica nestas produções literárias. Notamos com as primeiras leituras que a linguagem manifesta determinados recursos que fogem ao padrão de escrita usado por certos autores da época, o que desde o início das análises feitas por críticos foram apontadas, mas não aceitas por alguns devido à fuga ao padrão estabelecido para se considerar uma obra como literária.

Rodrigues Lima (2009) afirma que Lispector é um nome considerado internacionalmente e é um marco na história da escrita feminina. Muito se tem falado sobre as obras da escritora, isso é notório, todavia não sabemos de pesquisas que abordem a linguagem de Lispector em um primeiro plano quanto ao aspecto irônico como objeto de investigação em suas obras.

No apoio teórico em que nos embasamos, encontramos algumas afirmações quanto à linguagem irônica, mas não como um objeto específico estudado ou a ser investigado. Sendo assim, após nossos primeiros contatos com a obra de Lispector em 2004, resolvemos enveredar por esse caminho da temática da ironia em *A hora da estrela*, e *A paixão segundo G.H.* As duas obras serão analisadas quanto à sua linguagem irônica por intermédio do discurso dos personagens e quanto à construção das narrativas, observando-se de que maneira a ironia se manifesta nas obras de Lispector, assim como a ligação da ironia à comicidade e a melancolia.

Em *A hora da estrela*, o narrador Rodrigo S.M., deprecia Macabéa, usando termos pejorativos. A ironia se manifesta nessas depreciações, principalmente ao se referir ao corpo da moça, o qual é rebaixado a estados de degradação, ora como coisificação ora como animalização, isto se estende a outros personagens também, como por exemplo, Olímpico.

O autor-personagem molda a jovem Macabéa como um ser alienado, entretanto, notamos que ela é superior quando comparada aos outros personagens

da história, uma vez que possui uma boa índole. O personagem-autor sente-se culpado pela vida miserável que a jovem leva, já que pertence a uma sociedade que prolifera as “Macabéas” da vida, além de ser sua criatura. A culpa leva-o a um estado de melancolia, assim como também chega a atingir Macabéa. Rodrigo torna-se melancólico por fingir não optar por um destino melhor para a jovem; ela, por sua dificuldade expressional, pela falta de afetividade e pelos devaneios constantes. A ironia se dá na necessidade que tem Rodrigo S.M. de se auto-descrever por intermédio da jovem: “[...] Apesar de eu não ter nada com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus.” (LISPECTOR, 1998a, p.24). No entanto, para ele ela possuía “o corpo encardido” (LISPECTOR, 1998a, p.27) e era “capim” (LISPECTOR, 1998a, p.30). A ironia se manifesta nessas contradições contidas nas falas do autor-personagem e na sua falsa comiseração.

Em *A paixão segundo G.H.*, a narradora G.H. depara-se com uma barata no quarto da antiga empregada, e sente nojo. Entretanto, começa a fazer reflexões sobre a raça humana e seus comportamentos, a partir do momento que esmaga o inseto entre a porta do guarda-roupa. A ironia dá-se no simples fato da barata causar repugnância em G.H. e ela entrar num estado de transe após devorá-la, a tal sentimento, nomeamos de viagem interior ou imanentismo. A linguagem irônica assim, se manifesta nesse estado de repulsa e atração que há na relação da G.H. com a barata, que por sua vez, ocasiona o estado melancólico na narradora, levando-a a sentir as mesmas sensações e agruras do inseto. A culpa de G.H. vem da verdade de que ela e a barata são uma só, ou seja, o “eu” primitivo da barata é a busca constante de G.H. na viagem feita por ela. No entanto, ela assassinou o inseto e acabou por matar uma parte de si que tanto almejava. Nesse contexto, o inseto é a alteridade de G.H., assim como Macabéa é a de Rodrigo.

O estudo da ironia nas duas obras escolhidas de Lispector abre novas discussões a respeito da linguagem da escritora, pois faz uso da ironia nas construções das narrativas.

A pesquisa está dividida em três capítulos, os quais se encontram divididos da seguinte maneira:

O primeiro capítulo: **Considerações sobre a ironia em Clarice Lispector**, destacamos o uso das ideias de teóricos sobre a ironia, o riso e a melancolia, utilizando seus conceitos para situar o possível leitor do nosso trabalho acerca da temática que escolhemos. Neste capítulo, desenvolvemos o conceito de ironia a

partir da classificação efetuada por Paiva (1961), na qual destaca a ironia conceituando estilisticamente em tipos, climas e tons. Nessa perspectiva, em *A hora da estrela* manifesta-se com mais evidência os tipos de ironia: pura e a disfemística. Nos climas da ironia, observam-se o tom ingênuo e o sagrado. Ao ser analisada *A paixão segundo G.H.*, a ironia disfemística não é tão predominante, contudo o ato da devoração da barata nos encaminha para ela, nela predomina na categoria dos climas, o tom sagrado e o científico, os quais são determinantes, o que não anula a presença de outras (s) ironias e climas, porém com menos frequência.

No primeiro capítulo além de fazer menção às ideias de estudiosos e pesquisadores da ironia (Kierkegaard, Muecke, etc), também utilizamos conceitos de outras áreas além da filosofia, temos como exemplo delas, a psicanálise, tomamos algumas colocações de Freud sobre a melancolia, dentre outros, contudo lembramos que ela não é nosso objeto primário de estudo. Unimos aqui a ironia ao cômico nos baseando principalmente em Bergson (2004), introduzindo aos estudos referentes ao riso.

O segundo capítulo, ***A hora da estrela: da ironia pura ao tom ingênuo***, enfocamos alguns conceitos dos tipos de ironias e tons encontrados na obra, cujo ponto também subdividimos para uma melhor análise do romance em 2.1. em que tratamos acerca da relação narrador versus personagem, analisando passagens da narrativa e fazendo as devidas considerações. Queremos ressaltar que para fazê-las recorreremos a aportes teóricos que tratam especificamente desta obra, assim como no último capítulo que aborda *A paixão segundo G.H.* buscamos também os mesmos.

O último capítulo, ***A paixão segundo G.H.: da ironia disfemística e científica ao tom sagrado***, nele, analisamos vários tipos de ironias e seus tons encontrados no romance *A paixão segundo G.H.* por intermédio das passagens da obra e continuamos essa análise na subdivisão desse ponto em *A busca de G.H.: O jogo eu (G.H.) versus outro (barata)*, no qual tratamos sobre o jogo de alteridade que há entre ela e o inseto, comprovando sua busca pelo seu Ser que se liga ao “ser” do animal. Contudo, desejamos esclarecer que a alteridade assim como outras temáticas não é o centro da nossa pesquisa, porém não há na nossa visão como tratar sobre a ironia em romances de Lispector como o que selecionamos sem entrar em algumas dessas temáticas, pois elas estão inter-relacionadas com a ironia e

vice-versa. Sendo assim, desde já justificamos a presença desses elementos em nosso trabalho.

1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A IRONIA NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR

Nossa pesquisa tem como aporte teórico conceitos sobre a ironia com os estudos de Paiva¹ (1961), dentre outros autores como Kierkegaard² (1991), Muecke³ (1995), Hutcheon⁴ (2000) e Braith⁵ (2008). A contribuição de Paiva foi a mais relevante quanto à temática escolhida para se trabalhar nas obras de Lispector aqui selecionadas, a ironia sob o ponto de vista da estilística.

Conforme Kierkegaard, “o conceito de ironia fez sua entrada com Sócrates” (1991, p.23). Esta assertiva confirma-se em outros estudos, como por exemplo, o de Braith (2008), cuja abordagem retórica da ironia segundo ela é uma tendência que representa a tradição mais conhecida iniciada por Sócrates. A pesquisadora disserta sobre a retórica ligada à filosofia, a ambiguidade é tratada “como configuração do riso, do humor, do cômico e da ironia” (BRAITH, 2008, p.24). Este é o caminho pela qual trilhamos, entretanto não nos deixamos restringir apenas às ideias ligadas à ironia como tão somente aquela que faz uso de ambiguidades.

Braith afirma que a obra de Aristóteles em vários momentos passa pela questão do cômico e da ironia:

Começando pela obra de Aristóteles, observa-se que ela passa, em diversos momentos, pela questão do cômico e da ironia. Se na *Ética a Nicômano* e na *Poética* a ironia pode ser localizada no quadro de uma análise sistemática das atitudes fundamentais do ser humano ou mesmo sob uma dimensão estética, na *Retórica* é o cômico que merece uma reflexão, integrado, por assim dizer, numa “teoria da degradação [...]”. (BRAITH, 2008, p.24)

¹ Paiva (1965) publicou *Contribuição para uma estilística da ironia* dividindo-a em duas partes, sendo que a primeira, a qual tivemos acesso baseia-se em sua dissertação de licenciatura em Filologia Românica. Ela trabalha com análises e interpretação da ironia nesta publicação numa visão da estilística.

² Kierkegaard (1991) trabalha em *O conceito de ironia* desde Sócrates, faz um levantamento dela através dos tempos.

³ Muecke (1995) em *Ironia e o irônico* trata do que é Irônico e não-irônico, assim como A evolução de um conceito, A anatomia da ironia e A prática da ironia.

⁴ Hutcheon (2000) em *Teoria e política da ironia* a dividiu em sete capítulos. Para nós suas ideias foram bastante significativas quando ela coloca à questão da ironia como uma subversão.

⁵ Braith (2008) em *Ironia em perspectiva polifônica* trabalha a ironia como o próprio título já sugere, numa visão polifônica, ela dividiu o livro em duas partes, a primeira em *Percursos e percalços do estudo da ironia* e a segunda em *Madame Pommery: humor, ironia e civilização*. Para nós a questão das vozes que é colocada e o levantamento histórico da ironia nos auxiliaram, visto que tivemos outros caminhos para percorrermos quanto ao conceito de ironia.

Em *A hora da estrela*⁶ a presença da ironia ligada à comicidade é evidente em trechos como este:

[...] *Assoava o nariz na barra da combinação. Não tinha aquela coisa delicada que se chama encanto. Só eu a vejo encantadora. Só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela. E só eu é que posso dizer assim: “que é que você me pede chorando que eu não lhe dê cantando”? Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é um cachorro.* (LISPECTOR, 1998a⁷, p.27). (Grifos nossos)

Ao afirmar que a jovem “assoava o nariz na barra da combinação”, o cômico já se estabelece e também em seguida a ironia pelo jogo de ideias desencanto/encanto contida no trecho, e também pela comparação ao animal “cachorro”, rebaixando a jovem a um estado pomenorizado, mesmo que o autor-personagem⁸ queira “fingir” sentir um suposto amor pela moça. Apesar disso, o que notamos em trechos como estes contidos na obra é que eles servem não apenas para degradar a personagem, todavia para chamar a nossa atenção sobre o estado mísero que vivia a alagoana. Portanto, a ironia trabalhada não possui só esse objetivo como caminho interpretativo. A utilização dos verbos “chorando” e “cantando” pela aproximação feita quanto às ideias adversas de momentos tão díspares reunidos em um único lugar instala o patético no discurso de Rodrigo S.M..

A ligação do cômico com a ironia, conforme Braith vem desde a época aristotélica, dessa forma, a autora argumenta sobre a postura desenvolvida por Aristoteles em relação à ironia:

A ironia inaugura e marca profundamente o que se entende por “noção tradicional”, poderia ser traduzida como “espécie determinada de disposição e atitude intelectuais próprias de um tipo de homem”. Essa configuração da ironia como atitude tem em Sócrates, como se sabe, o modelo primeiro de comportamento irônico, graças às técnicas desenvolvidas por esse filósofo, que consistiam basicamente em transformar uma frase assertiva em interrogativa com a finalidade de dar a entender ao interlocutor um

⁶ A partir desse momento utilizaremos a sigla *HE* para *A hora da estrela* e *PSGH* para *A paixão segundo G.H.*

⁷ Usaremos as letras “a” e “b” para diferenciar as obras de Lispector, visto que, o ano da edição nelas é o mesmo (1998), a primeira letra será usada para *A hora da estrela* e a segunda para *A paixão segundo G.H.*

⁸ O termo autor-personagem ou personagem autor o qual fazemos uso no decorrer do trabalho é empregado por Rodrigues Lima ao se referir sobre *HE* e pode ser encontrado na p.73 do seu livro, cujo mesmo se encontra em nossas referências.

desconhecimento ou a ausência de uma convicção em relação a um determinado tema. (BRAITH, 2008, p.24)

Ratificando essa ideia de que a ironia surgiu desde Sócrates, Bezerra (2003) nos afirma que “Uma das primeiras reflexões, em termo da palavra “ironia” surge no Livro I de A República, de Platão. Nele, Sócrates subestima-se em relação aos adversários com quem discute” (p. 23). Ainda, no tocante a esta ideia, Muecke alega que “O primeiro registro de eironeia surge na República de Platão. Aplicada a Sócrates por uma de suas vítimas, parece ter significado algo “como uma forma lisonjeira, abjeta de tapear as pessoas” (1995, p.31). Contudo, Kierkegaard, destaca que Platão cria um Sócrates poético, todavia de acordo com o filósofo, Sócrates era negativo: “[...] e Platão, pelo contrário cria o seu Sócrates por meio de uma atividade poética, já que Sócrates, precisamente em sua existência imediata era apenas negativo.” (KIERKEGAARD, 1991, p. 28). Então, a ironia trabalhada pelo filósofo era por meio da negação e não da maneira como Platão o criou.

Muecke (1995) argumenta que Aristóteles considerava a *eironeia* no sentido dissimulativo e depreciativo, isso ao ter em mente Sócrates. Explica que nessa época a palavra também “chegou a ser aplicada a um uso enganoso da linguagem” (MUECKE, 1995, p.31). Cícero a usava como uma “figura de retórica”, e enfatiza que “a palavra “ironia” não parece em inglês antes de 1502 e não entrou para o uso literário geral até o começo do século XVIII”. (MUECKE, 1995, p. 32).

Concordamos com esse “uso enganoso da linguagem” descrito por Muecke visto que é trabalhado por Lispector nas suas obras, mas vemos isto como uma ponte para se atingir o outro lado ao qual se pretende chegar, no caso da escritora, a palavra usada para se alcançar a não palavra:

[...] Adio a hora de me falar. Por medo?
E porque não tenho uma palavra a dizer.
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, 1998b, p.20)

Entre contar e não contar o que aconteceu, a escritora por meio de sua personagem G.H. prefere “Forçar a palavra” e como tábua boiar e se salvar da mudez. Mesmo que reconheça a existência da palavra como sendo artificial e busque uma que não corresponda a esta:

Mas como me reviver? *Se não tenho uma palavra natural a dizer.* Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu? 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. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo - traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem. (LISPECTOR, 1998b, p.21) (Grifo nosso)

Entre não ter “uma palavra natural a dizer”, o caminho é criar o que lhe aconteceu, “criar sim”, mas não uma criação qualquer, “criar sobre a vida”, já que viver não é como afirma a personagem “relatável”, nem teria como, pois criar “é correr o grande risco de se ter a realidade”, uma realidade não experimentada pela personagem anteriormente, mas que surgiria por meio da tradução “de sinais de telégrafos”, de uma língua desconhecida, numa “linguagem sonâmbula”, a qual Lispector via personagens, trata muito bem por intermédio da ironia que se instaura nesses jogos.

Muecke (1995) definiu a ironia em seus primeiros conceitos ligando-os a Sócrates e outros como vimos Cícero e também Quintiliano, embora não o destaquemos. O que pretendemos com esse levantamento histórico é constatar que esses primeiros estudos sobre a ironia estão ligados à época socrática, assim como ao século XVIII e posterior a este. O conceito de ironia segundo o mesmo se deu lentamente na Inglaterra e na Europa durante o período citado. Podemos assim resumir as ideias dele sob os primeiros conceitos e os posteriores:

Onde antes se encarava a ironia como algo essencialmente intencional e instrumental, alguém que realizava um propósito usando a linguagem ironicamente (Exemplo⁹ nº 1), agora era possível considerar a ironia como algo que, ao invés, podia ser não-intencional, algo observável e, por conseguinte, representável na arte, algo que aconteceu ou de que alguém se tornou ou se podia tornar consciente (nº 10); de agora em diante, a ironia tem natureza dupla, ora instrumental, ora observável. Onde antes a ironia era tida como praticada apenas local ou ocasionalmente (nº3), *tornou-se possível agora generalizá-la e ver o mundo todo como se fossem atores simplesmente* (nº 11). E onde antes se encarava a ironia como um ato finito ou no máximo uma maneira adotada (como no caso de Sócrates), podia-se agora também considerá-la um

⁹ Os exemplos são expostos por Muecke na sua obra, a mesma encontra-se nas nossas referências.

cometimento permanente e autoconsciente: o ironista ideal seria sempre um ironista, atento mesmo à ironia de ser sempre um ironista; em suma, a ironia pode ser encarada como obrigatória, dinâmica e dialética. (MUECKE, 1995, p. 34-35) (Grifo nosso)

Notamos, assim, uma evolução do conceito sobre a ironia, com o qual acordamos e destacamos que essa evolução vem sofrendo modificações até os nossos dias. Nos chama a atenção à afirmação de Muecke: “ver o mundo todo como se fossem atores simplesmente” sobre ela, pois essa ideia vai de encontro à de Paiva (1961), a qual mencionaremos aqui mais adiante. O autor-personagem em *HE* afirma fazer um papel para os seus leitores:

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta. (LISPECTOR, 1998a, p.30).

Além de afirmar que faz “o papel de válvula de escape” para o seu leitor, ele ironiza, pois como pode o seu leitor ter “uma vida massacrante” se possui uma “vida bem acomodada”? Sabe que a classe pobre não o lê e ironicamente afirma “ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente”.

Muecke argumenta sobre os conceitos de ironia, assegura que, “a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma mas uma série infindável de interpretações subversivas” (MUECKE, 1995, p. 48). Portanto, Lispector como escritora é um bom exemplo do que Muecke coloca, pois como leitores seus podemos fazer “uma série infindável de interpretações subversivas” em suas obras.

É certo de que o conceito de ironia se desenvolveu através dos tempos e de que ela esteve e está ligada ao cômico, assim como também a melancolia; faremos uso agora de alguns conceitos para compreendermos que há uma relação entre a ironia, a comicidade (riso) e a melancolia, a partir da obra de Bergson (2004) e Paiva (1961), dentre outros.

Em *O riso*, Bergson aborda a comicidade enfatizando que ela somente é possível no mundo humano, e que se rimos de um animal ou um objeto, é porque neles há a presença do humano sendo tomada ou representada neles:

Vejamos agora o primeiro ponto para o qual chamaremos a atenção. Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. Uma paisagem pode ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. Rimos de um animal, mas por termos surpreendido nele uma atitude humana ou expressão humana. Rimos de um chapéu; mas então não estamos gracejando com o pedaço de feltro ou de palha, mas com a forma que os homens lhe deram, com o capricho humano que lhe serviu de molde. Como um fato tão importante, em sua simplicidade, não chamou mais a atenção dos filósofos? Vários definiram o homem como “um animal que sabe rir”. Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou um objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá. (2004, p.3)

Nas duas obras em análise temos a presença de comparações do homem a animais e coisas, o que nos leva em direção à ironia e a comicidade. Em *HE* vários são os fragmentos em que o personagem-autor faz essa correspondência: “Ele falava coisas grandes mas ela prestava atenção nas coisas insignificantes como ela própria. Assim registrou um portão enferrujado, retorcido, rangente e descascado que abria o caminho para uma série de casinhas iguais de vila” (LISPECTOR, 1998a, p. 52). Aqui fica evidente essa ligação na fala de Rodrigo S.M., “o portão enferrujado, retorcido, rangente e descascado” corresponde à própria vida da moça, tal qual o portão era a vida da jovem, enferrujada, retorcida, rangente e descascada, sim, mas por um criador (e/ou criadora) extremamente hábil no jogo das palavras.

Para Paiva, a ironia “é simultaneamente uma atitude de espírito e um processo característico de expressão. Ao primeiro corresponde o sentido amplo da palavra; ao segundo, um sentido restrito” (1961, p. 3). Essa expressão se dá quanto ao uso da linguagem que Lispector problematiza em *HE* e a *PSGH*.

Paiva divide a ironia em tipos e climas (tons), nos tipos de ironia: a ironia pura, sátira, difemística, restritiva e contornante; nos climas o tom ingênuo, retórico, sagrado, científico e familiar.

Conforme Paiva, a ironia pura atua através das “expressões antitéticas” e “da comicidade”. Compreendemos que a ironia torna risível uma determinada realidade de maneira consciente e intencional fazendo-nos refletir por meio do riso a situação exposta:

[...] surge como uma prestigitação do espírito, um processo de conduzir negativamente à verdade. Muitas vezes, só a intuição permite descobrir esse aspecto lúdico que se opõe à expressão linear do pensamento. E é exatamente deste sentido de mistificação

que a ironia tira muitas das suas potencialidades expressivas, porque obriga o leitor ou o ouvinte a abandonar uma atitude meramente passiva: a inversão irônica, que exige um desdobramento para se tornar compreensível, exige também uma colaboração ativa de quem ouve ou de quem lê. Daí provém muito do alcance, em profundidade e em extensão, de obras de crítica social pela ironia.

A par deste fato, há o cômico que resulta da desadaptação sentida entre as palavras e o espírito que as ditou [...].

A junção desses dois aspectos_ a expressão antitética e o cômico que daí provém_ contribuem para a criação de um terceiro aspecto: a realidade sentida como teatro, o autor desempenhando o papel de ator. (1961, p. 9-10)

A ironia pura é encontrada com frequência em *HE* pelas ideias antitéticas usadas, pelas cenas cômicas produzidas e pela realidade sentida como teatro:

No dia seguinte, segunda-feira, não sei se por causa do fígado atingido pelo chocolate ou por causa de nervosismo de beber coisa de rico, passou mal. Mas teimosa não vomitou para não desperdiçar o luxo do chocolate. (LISPECTOR, 1998a, p.66)

Na passagem retro-citada, Macabéa havia ido no dia anterior a casa de sua colega de trabalho, Glória, ironicamente Rodrigo S.M. afirma que ela “não vomitou para não desperdiçar o luxo do chocolate”, luxo este que não dispunha, visto que só comia como disse ao médico nesta segunda-feira descrita no fragmento a seguir, “cachorro quente”, “às vezes sanduíche de mortadela”, “café” e “refrigerante”. Ironicamente ao ser perguntada pelo médico se ela vomitava, ela responde “nunca”, “não era doida de desperdiçar comida” afirma o personagem-autor:

- O que é que você come?
- Cachorro-quente.
- Só?
- Às vezes como sanduíche de mortadela.
- Que é que você bebe? Leite?
- Só café e refrigerante.
- Que refrigerante? - perguntou ele sem saber o que falar. A toa indagou:
- Você às vezes tem crise de vômito?
- Ah, nunca!- exclamou muito espantada, pois não era doida de desperdiçar comida, como eu disse. (LISPECTOR, 1998a, p.67).

A ironia se estabelece nessas situações descritas por Rodrigo S.M. de uma maneira aparentemente ingênua em que o patético vai se instaurando pela situação cômica criada, assim também como a ironia pelo falso ar de ingenuidade colocado pelo narrador. Ao continuar a leitura de *HE* vemos que a jovem pelo simples fato de

ir ao médico acreditava que isso já a curara, portanto a ironia e a comicidade são produzidas nessas cenas patéticas.

Ainda quanto à classificação da ironia, de acordo com Paiva, a sátira opera encarnando um tipo para ridicularizá-lo, ela resulta da deformação. Nesse sentido, a ironia produz uma espécie de pintura, imagem que produz o cômico:

A sátira é uma forma de ironia que consiste em encarnar determinado tipo e torná-lo ridículo; dentro da sátira há essencialmente dois aspectos: a ironia que resulta de uma deformação, e a ironia que se baseia numa pintura exata e produz o cômico, porque ele existe já no modelo. (1961, p.13)

Macabéa é um bom exemplo de um tipo ridicularizado, porém a forma de encarnação desse tipo é para chamar à nossa atenção para uma realidade vivenciada por muitos na década de 70, a presença de extrema miséria e analfabetismo; o trecho da narrativa que trata da datilografia da moça retrata bem isso:

Ela, que deveria ter ficado só sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma: datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra - a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra "designar" de modo como em língua falada diria: "desiguinar". (LISPECTOR, 1998a, p.15)

O que percebemos é que Lispector faz uso da ironia e da comicidade para trabalhar esta realidade brasileira, o analfabetismo, em que boa parte da população encontrava-se numa situação parecida da jovem alagoana. Se faz necessário destacar neste trecho retro-citado a presença da máquina de escrever, objeto utilizado tanto por Macabéa, como por Rodrigo S.M. e a própria Lispector, ironicamente nas mãos da nordestina o objeto não é bem manuseado.

Para Bakhtin “cada elemento de uma obra nos é dado na resposta que o autor lhe dá, a qual engloba tanto o objeto quanto a resposta que a personagem lhe dá (uma resposta à resposta); neste sentido o autor acentua cada particularidade da sua personagem.” (2010, p.3). Indo de encontro a esta ideia com a qual concordamos, temos a personagem Macabéa em *HE* como “uma resposta à

resposta” daqueles que tanto cobravam uma posição social de Lispector em sua literatura.

Ainda na classificação das ironias, Paiva ao conceituar a ironia disfemística, afirma que ela atua por meio do riso, da negação, dessa forma, nega-se o outro como sendo inferior a nós que por sua vez somos superiores a ele e assim negamos o seu caráter único e os tornamos banais:

A ironia, que busca a produção do cômico, é agente dessa degradação. O ironista acentua a sua superioridade, utilizando como trampolins os temas que foca, rebaixando a realidade para fazer sobressair a sua altura, promovendo a insatisfação que o caracteriza a índice de um nível mental acima do comum. Os que riem colocam-se impacientemente numa situação de cumplicidade, dignificam-se por reflexo [...].

A primeira forma de disfemismo consiste em negar às pessoas o caráter de extraordinárias, de únicas, de irrepetíveis; considerar as pessoas banais é a primeira forma de desprezo. (1961, p.18).

A ironia disfemística atua sobre o corpo por meio de depreciações, ela deforma e afeia a voz humana, rebaixa o homem a categoria de coisa, assim como também aplica características animais a ele. Essas ideias aqui descritas indiretamente continuam sendo de Paiva (1961), contudo podemos vê-las nas ideias de Bergson sob a comicidade “É cômico todo incidente que chame a atenção para o físico de uma pessoa [...]. [1900]-(2004, p. 38)” e:

[...] Portanto, o que provoca o riso era a transfiguração momentânea de uma pessoa em coisa, se quisermos olhar a imagem por esse lado [...]. Rimos sempre que uma pessoa nos dá a impressão de coisa. (2004, p. 42-3).

A passagem gradual do confuso ao distinto é, pois o procedimento por excelência da sugestão. Acredito ser possível no fundo de muitas sugestões cômicas, sobretudo na comicidade grosseira. Quando diante de nossos olhos parece ocorrer a transformação de uma pessoa em coisa. (2004, p. 45).

Concordamos com Paiva sobre o fato da ironia disfemística atuar de maneira depreciativa tomando o corpo do ser humano como alvo, assim como acordamos também com Bergson quando ele afirma que isso só é possível por intermédio do homem. A transformação da personagem G.H. em *PSGH* quando ela se auto projeta na barata é um bom exemplo, já que evoca a ironia disfemística quando se coloca como o animal, a barata, ao afirmar o que ela fizera dela:

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 .Ao mesmo tempo eu também havia fechado os olhos. E assim permaneci, toda trêmula. Que fizera eu? Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que eu fizera à barata mas sim a: que fizera eu de mim? (LISPECTOR, 1998b, p.53)

Já no tocante à ironia restritiva, Paiva ressalta o fato de que este tipo de ironia ocorre com o apoucamento, com a negação de determinada realidade, mas que fica entre a divisória deste ato de negar e ao mesmo tempo afirmar. Há uma indecisão entre esses opostos:

O primeiro grau desta tendência consiste em substituir a totalidade ou a generalidade pela pluralidade que se particulariza. Quando a realidade visada encerra um sentido positivo, dignificante, a transformação realizada representa uma diminuição, um apoucamento. Os temas preferidos pela ironia restritiva são o bom, o grande ou o intenso. Cria-se um compromisso entre a negação de determinada realidade e a sua afirmação; a ironia resulta exatamente da indecisão entre as duas formas. (PAIVA, 1961, p. 23).

Enquadra-se nessa ironia restritiva o fato de Rodrigo ao mesmo tempo em que diz amar a jovem “Só eu, seu autor a amo. Sofro por ela.” (LISPECTOR, 1998a, p.27), ter declarado antes o fato de não ter pena dela “[...] é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio.” (LISPECTOR, 1998a, p.13). A ironia restritiva vai se fazendo presente em *HE* nesses momentos de negação/afirmação contraditórios do narrador.

Quanto à ironia contornante, Paiva argumenta que surge da indiferença, da superioridade, do desdém, não se coloca a situação de forma objetiva, clara, contudo insinua-se, rodeia-se, como o próprio nome da ironia sugere, contorna-se o objeto:

[...] Da conjugação desse desdém e dessa frivolidade resulta um aspecto novo: em vez de se declarar, sugere-se, e em vez de se designar um objeto, rodeia-se, contorna-se uma noção. Em lugar de se nomear uma coisa, declara-se o epíteto que a substitui muitas vezes; em vez de se indicar claramente uma pessoa, mantém-se quase um anonimato, no plano formal [...] É a mesma tendência que está presente quando se esbatem os contornos individuais e se

substitui um concreto por um abstrato, um definido por um indefinido, um singular por um plural. (PAIVA, 1961, p. 26).

Essa indiferença, essa superioridade é demonstrada pela personagem G.H. no início do relato quanto à barata e a própria empregada Janair:

Esperara encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. *Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito.* Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. *Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abriu um vazio seco.* Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos. (LISPECTOR, 1998b, p.37-38) (Grifos nossos)

Destacamos partes do fragmento para constatar o fato de que G.H. pela sua reação demonstra querer ser superior a Janair, visto que, ficou indignada por esta ter mexido no quarto sem sua permissão, numa divisória de classes que se estabelece em sua fala.

Segundo Paiva, a ironia pura está em paralelo com o tom ingênuo, esse tom é algo forçado, fingido, que se utiliza do cinismo¹⁰ e de uma pseudo-humildade:

[...] a ironia pura tem um paralelo na adoção de um tom ingênuo. Na vida corrente costumam apelidar-se de cínicas as pessoas que dizem coisas contundentes com um ar muito amável. Uma das formas do cinismo consiste em dar forma de acessório àquilo que, ao espírito do cínico, se apresenta como primário e fundamental. O ingênuo forçado admite gamas muito variadas, desde a insinuação aparentemente despreocupada, até a ignorância ou à dúvida, fingidas também e misturadas com certa dose de pseudo-humildade. (PAIVA, 1961, p.30).

Encontramos esse cinismo e essa pseudo-humildade em *HE* quanto à relação estabelecida entre o autor-personagem Rodrigo S.M. e a jovem nordestina, Macabéa como já expomos as passagens contraditórias em que ele afirma amá-la e ao mesmo tempo não sentir pena dela.

Com base em uma analogia à Bergson, destacamos:

¹⁰ Quando fizermos uso do termo “cinismo” queremos assinalar que é conforme a ideia de Paiva (1961) ao se referir a Ironia Pura.

Uma natureza arremedada mecanicamente: esse é então um motivo francamente cômico, sobre o qual a imaginação poderá executar variações com a certeza de obter grande sucesso em matéria de riso. [...]. Há palavras cômicas nas quais esse motivo se encontra em estado de distante ressonância, misturado a uma ingenuidade, sincera ou fingida, que se serve de acompanhamento. [1900]-(2004, p. 32-33).

O tom retórico trabalha com uma linguagem literária “clássica”, mas com o objetivo de produzir estereótipos e desta forma o cômico é produzido:

As invocações e exclamações, ao gosto clássico, porque conferem uma tonalidade solene e gozam além disso de uma estereotipação já dentro da ironia, são usadas em larga escala [...] a ironia nasce de uma atitude interior de hipérbole que jocosamente adota quem fala. Outras vezes tira-se partido de um estilo literário, pomposo, gongórico, através do qual se satiriza a personagem que o usa. (PAIVA, 1961, p. 39-41).

O próprio Rodrigo alerta que na sua história não usará “termos suculentos” (LISPECTOR, 1998a, p.15), embora os conheça, portanto subentendemos que fará uso de uma linguagem mais simples, corriqueira, porém a própria “Dedicatória do autor” contraria essa ideia com a presença de tantas pessoas ilustres nas artes (musicais etc):

[...] Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À "Morte e Transfiguração", em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos - a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo no ponto de eu neste instante explodir em: eu.

O tom sagrado¹¹ trabalha com o discurso religioso, porém o uso dele não condiz com o contexto inserido e, assim, manifesta-se a ironia por meio da dissonância:

¹¹ O termo “sagrado” tomado aqui neste trabalho é o de Paiva (1961) ao classificar a ironia em tons, ele é um deles.

A ironia confraterniza facilmente com o pitoresco. Aqui, porém, há mais do que isso: a oposição entre o espírito do pitoresco, que é risonho e fútil, e a natureza das realidades religiosas, condensando-se contraditoriamente numa mesma palavra ou expressão, cria um efeito de dissonância que está na base do uso que a ironia faz da linguagem sagrada. [...] no tom sagrado, até porque a linguagem genuinamente religiosa é de difícil imitação, a ironia atua, sobretudo pelo poder da evocação das palavras relacionadas com o sentimento religioso”. (PAIVA, 1961, p. 43)

O tom sagrado coaduna-se com as colocações de Bergson [1900]-(2004), quando trata da questão sobre a inversão e a transposição de uma ideia para um tom que não é seu. Ou seja, o uso que se faz de uma linguagem em um contexto que não lhe pertence, que não lhe é comum e assim se manifesta a comicidade e, como Paiva apontou a ironia.

Segundo o autor de *O riso*,

[...] Adivinha-se então que uma frase se tornará cômica se continuar tendo sentido depois de invertida, ou se exprimir indiferentemente dois sistemas de ideias de todo independentes, ou então se tiver sido obtida por transposição de uma ideia para um tom que não é seu. [1900]-(BERGSON, 2004, p.89).

O tom sagrado é encontrado com mais frequência em *PSGH* em fragmentos como este:

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, 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. E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal - comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto. Muitos foram os que andaram com um cajado pelo deserto. (LISPECTOR, 1998b, p.72)

Está visível neste trecho o uso do discurso religioso, a personagem trata da questão dos animais impuros descritos na bíblia tanto católica quanto hebraica, ambas fazem uso do Antigo Testamento, se comer o animal “impuro” tornava a pessoa “impura” também, a personagem encontrava-se nesse estado de impureza, contudo foi por meio do animal “impuro”, a barata, que ela pode encontrar-se

consigo mesma. Desta maneira o discurso tomado pela ironia não se torna em algo que permaneça na negatividade. O ato “negativo” aqui, a devoração do “impuro”, é vista como algo positivo.

O tom científico é conceituado como aquele em que a ciência é evocada como prova irrefutável ou seu uso acaba sendo inútil na medida em que se torna desnecessário pelo luxo bizarro de linguagem:

[...] a ciência empresta àquilo que se diz um caráter irrefutável; daí, procurarem tornar-se as afirmações feitas participantes da verdade dos princípios científicos, invocados como prova. Quando a afirmação é evidente ou comezinha, o recurso ao princípio científico fere pela sua inutilidade e pelo luxo bizarro de linguagem. (PAIVA, 1961, p.49).

A historicidade é tomada por G.H. na obra na sua viagem e assim a ironia científica é requerida:

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre - na era primeira da vida.
Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos. (LISPECTOR, 1998a, p.69)

No fragmento retro-citado evidenciamos a presença da ciência como uma prova irrefutável de que o vivenciado por G.H. ocorrera e que era mister que passasse pelas “Eras históricas” para retomar o seu lado humano, contudo reconhece que “o mundo não é humano”, não somos humanos, esta visão acaba por retroceder a evolução que se estabeleceu historicamente e a utilização da ciência se faz desnecessária para resolver sua atual condição, portanto acordamos com Paiva quando ela assera que “o recurso ao princípio científico fere pela sua inutilidade” como já expomos.

Há também uma menção ao deserto do Saara e suas descobertas que vai de encontro ao que estamos tratando:

Para sustentar sem quedas meu ânimo de trabalho, eu procuraria não esquecer que os geólogos já sabem que no subsolo do Saara há um imenso lago de água potável, lembro-me de que li isso; e que no

próprio Saara os arqueólogos já escavaram restos de utensílios domésticos e de velhas colonizações: há sete mil anos, eu havia lido, naquela “região do medo” desenvolvera-se uma agricultura próspera. O deserto tem uma umidade que é preciso encontrar de novo. (LISPECTOR, 1998b, p.109)

Perguntamos em que ajudaria a G.H. saber da presença de “água potável” no deserto do Saara e que houvera uma “agricultura próspera” lá, sendo assim essa informação se faz desnecessária, pois, ela não resolve o seu problema existencial.

Estudando ainda os tons, vemos que o tom familiar envolve a oralidade de forma que faz uso de um discurso natural que pela ausência de constrangimento acaba chocando o ouvinte: “[...] a naturalidade, espontaneidade, o predomínio da emotividade, são determinadas pela ausência de constrangimento, pela intimidade do ambiente familiar.” (PAIVA, 1961, p.51). Essa colocação da pesquisadora nos leva de encontro a uma asseveração feita por Bergson [1900]-(2004), em que afirma:

obtem-se efeito cômico transpondo para outro tom a expressão natural de uma ideia.

Os meios de transposição são tão numerosos e variados, a linguagem apresenta uma continuidade tão rica de tons, a comicidade pode passar por tão grande número de graus, desde a mais rasteira bufonada até as formas mais elevadas de humour e ironia, que renunciemos a fazer uma enumeração completa. Bastanos, após enunciar a regra, verificar de tempos em tempos suas principais aplicações. [1900]-(BERGSON, 2004, p.92).

Bergson constata que “em primeiro lugar distinguir dois tons extremos, o solene e o familiar. Serão obtidos os efeitos mais grosseiros com a simples transposição de um para o outro. Donde as duas direções opostas da invenção cômica.” [1900]-(BERGSON, 2004, p.92).

Esse tom familiar é usado por Olímpico em suas expressões como fazer uso da palavra “fresco” na presença da namorada e supostamente pedir desculpas para encobrir o fato de não sabe responder as suas indagações e por isso dá respostas vazias e estúpidas de significado:

- Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no País das Maravilhas” e que era também um matemático? Falaram também em álgebra. O que é que quer dizer “álgebra”?

- Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher. Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavrão para moça direita.
- Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico”?
- Silêncio.
- Eu sei, mas não quero dizer (LISPECTOR, 1998a, p. 50).

Em trechos como este não podemos esquecer que ambos os personagens são de mesma origem, nordestinos e pobres, a ironia é manifestada pela ausência de resposta do jovem a moça, o qual tendo a mesma condição que esta não responde ao que lhe é indagado, mas se refugia no seu discurso patriarcal (mais adiante conceituaremos este termo), colocando-se na sua posição “superior” quanto ao gênero, contudo a moça se sobressai com esse tipo de interrogações, aparentemente “tonta”, a personagem se destaca nessas situações impostas na narrativa.

Nesta classificação de Paiva (1961) encontramos em Lispector, a ironia pura, a restritiva, a disfemística e a contornante, em seus climas ingênuo, sagrado, científico e familiar. Em *A hora da estrela* manifesta-se mais a ironia pura e a disfemística, nos climas o tom ingênuo e o sagrado, em *A paixão segundo G.H.* a ironia disfemística, mas sem muita relevância, já que esta vai se dar nos climas do tom sagrado, do científico e do familiar, contudo não se anula a presença de outras ironias e climas, porém com menos frequência.

No tocante à melancolia, Freud (1925) desenvolveu o tema em janeiro de 1914 ao Dr. Ernest Jones e o apresentou a Sociedade Psicanalítica de Viena, em dezembro deste mesmo ano. Contudo, ao que parece já enviara a Fliess, seu amigo, uma tentativa de explicar a melancolia em janeiro de 1895, porém seu artigo *Luto e melancolia* foi concluído em 4 de maio de 1915, todavia publicado dois anos depois.

Freud (1925) compara a melancolia com o afeto normal do luto e as condições para ambas (luto e melancolia) são as causas excitantes de vida, as causas ambientais. Tanto no luto quanto na melancolia há uma perda do objeto, contudo no luto sabemos o que perdemos e superamos essa perda.

Em *HE* como iremos mostrar mais adiante, Rodrigo S.M. é um homem frustrado profissionalmente e transfere as suas frustrações para a sua personagem principal, Macabéa. Chega a afirmar que carrega “o mundo” e que a felicidade foi “inventada pelas nordestinas”, incluindo assim a sua personagem:

A dor de dentes que perpassa esta história deu uma fígada funda em plena boca nossa. Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente _ é a minha própria dor, eu que carrego o mudo e há falta de felicidade. Felicidade? Nunca vi palavra mais doida, inventada pelas nordestinas que andam aí aos montes. (LISPECTOR, 1998a, p.11-12).

Essa atitude do personagem-autor nos leva em direção à melancolia, a felicidade para ele é algo inventado, essa fala torna-se contraditória se levarmos em consideração o fato dele ser o criador da narrativa e não a sua personagem nordestina, o que também nos encaminha para a ironia. Se a felicidade é inventada, ele é o culpado por sua personagem descobrir que é infeliz no fim da narrativa e pela morte que a acaba libertando dessa vida “inventada” não por ela, mas por ele.

A sua fala quanto à felicidade ser uma palavra “mais doida, inventada pelas nordestinas que andam aí aos montes, se faz como uma forma de camuflagem, já que a sua nordestina foi criada por ele, a falta de felicidade de Rodrigo S.M é auto projetada na personagem Macabéa.

O melancólico, segundo Freud (1925), sucumbe à dor da perda e ela está entre as três precondições conforme ele para a melancolia. O melancólico cessa seu interesse pelo mundo externo, sua auto-estima diminui, e assim ocorre uma auto-recriminação, punição por parte dele, são características encontradas tanto na melancolia quanto no luto, porém neste não há a perturbação quanto à auto-estima.

Em um dos fragmentos de *HE* Rodrigo S.M. confessa que não fazia a sua “barba durante dias”, “dormia pouco”, “vestia-se com roupas rasgadas” tudo para colocar-se na posição da jovem moça:

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina. (LISPECTOR, 1998a, p.19).

Neste caso, sua falta de interesse por sua vida externa se enquadra em um dos traços do melancólico descrito por Freud, a melancolia na nossa visão é quem movimenta a ironia, esta se estabelece pela falsa comiseração na qual o narrador finge sentir e nela se refugiar.

No luto, de acordo com Freud (1925), a inibição e perda de interesse são explicadas pela absolvição do ego a ele, contudo, na melancolia, o ego é esvaziado. É nessa absolvição e nesse esvaziamento do ego que se faz a diferença entre o

primeiro e a segunda. O próprio Rodrigo S.M. confessa: “Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último ou primeiro pulsar. (LISPECTOR, 1998a, p.11), manifestando assim o esvaziamento de seu ego.

O melancólico auto se descreve, se acusa, se difama. Ele é aquele que perdeu seu amor próprio, e se desmascara. Conforme Freud (1925), suas queixas não se referem a ele, mas a uma outra pessoa. É como se ele transferisse a culpa de sua doença para o outro. O autor-personagem de *HE* transfere sua culpa por matar a alagoana para o seu leitor perguntando: “O final foi bastante grandiloqüente para a vossa necessidade? (LISPECTOR, 1998, p.86), porém a morte da jovem na narrativa recai sobre ele, no seu processo criador escolhido para a morte de sua própria narrativa.

Para Freud (1925), a melancolia está ligada as neuroses narcísicas, o ego deseja incorporar a si o objeto perdido e faz isso por meio da devoração, em vista disso há a recusa a alimentação. Nesse sentido em *PSGH* o devoramento da barata por G.H. mesmo que inconscientemente faz com que ela incorpore para si o objeto perdido que ela procurava, o mundo primário:

Santa Maria, mãe de Deus, ofereço-vos a minha vida em troca de não ser verdade aquele momento de ontem. 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 os 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. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo. (LISPECTOR, 1998b, p.76)

Lembramos que a devoração está ligada ao sadismo colocado por Freud (1925), já que o melancólico se pune, sente prazer em sofrer e que o esvaziamento desse ego está entre as três precondições para a melancolia como já dissemos. Citamos a perda do objeto, falamos do ego que se devora e se esvazia e agora trataremos da ambiguidade.

Freud (1925) constata que a melancolia possui algo a mais que o luto, já que nela a relação com o objeto não é algo simples e que no conflito há a ambivalência. A ambivalência é evidente tanto na relação entre Rodrigo S.M. e Macabéa quanto na de G.H. com a barata. São relações de amor e ódio ao mesmo tempo. Rodrigo diz

que ama sua personagem, no entanto a mata e G.H. sente nojo da barata e mesmo assim a devora, a mata e reconhece que foi por meio dela que G.H. voltou a “ver” o “que já vira”:

Mas algo da natureza terrível geral - que mais tarde eu experimentaria em mim -, algo da natureza fatal saíra fatalmente das mãos da centena dos operários práticos que havia trabalhado canos de água e de esgoto, sem nenhum saber que estava erguendo aquela ruína egípcia para a qual eu agora olhava com o olhar de minhas fotografias de praia. Só depois eu saberia que tinha visto; só depois, ao ver o segredo, reconheci que já o vira. (LISPECTOR, 1998b, p.36)

Ao comer da barata G.H. incorpora uma barata internalizada existente nela mesma. Para ratificar esta ideia, Kahn tece as seguintes considerações:

O eu ávido e voraz, que busca o universo no alheio, não se dá conta de que esse rico universo é, na verdade, o seu próprio, que ele transfere para o outro, e não o universo do outro. Esse outro, na verdade, corre o risco permanente de ser englobado pelo vasto universo do mesmo. (2005, p.69).

E esta passagem da obra também nos confirma o mundo englobado da barata sendo de G.H.:

Fiquei imóvel, calculando desordenadamente. Estava atenta, eu estava toda atenta. Em mim um sentimento de grande espera havia crescido, e uma resignação surpreendida: é que *nesta espera atenta eu reconhecia todas as minhas esperas anteriores, eu reconhecia a atenção de que também antes vivera, a atenção que nunca me abandona e que em última análise talvez seja a coisa mais colada à minha vida - quem sabe aquela atenção era a minha própria vida.* Também a barata: qual é o único sentimento de uma barata? a atenção de viver, inextricável de seu corpo. Em mim, tudo o que eu superpusera ao inextricável de mim, provavelmente jamais chegara a abafar a atenção que, mais que atenção à vida, *era o próprio processo de vida em mim.* (LISPECTOR, 1998b, p.51) (Grifos nossos)

Aqui reconhece “a atenção de que antes vivera, a atenção que nunca me abandona e que em última análise talvez seja a coisa mais colada à minha vida – quem sabe aquela atenção era a minha própria vida.” Portanto “o próprio processo de vida” estava em G.H., ela é a “barata”.

O luto e a melancolia, conforme Freud (1925), assim como no primeiro há nela um esvaziamento da libido com a perda do objeto, mas no luto isso é superado

depois, enquanto que na melancolia prevalece a relação de amor e ódio, amor pelo apego que se tinha ao objeto perdido e ódio pela perda da libido e o esvaziamento que se tem devido a ela.

Lambotte destaca que a melancolia desde a Antiguidade é um desequilíbrio humoral, que atravessou o século XIX nas relações existentes, “entre corpo e espírito quando um dos dois acaba por dominar o outro”. (2000, p.9). Chega a citar a carta de Freud ao seu amigo Fliess na qual trata desse assunto.

Rodrigo S.M. possui um certo desequilíbrio, pois afirma que não havia falado em “morte” para a nordestina e sim em “atropelamento” e no fim ela acaba destinando-a a morrer:

(Eu ainda poderia voltar atrás em retorno aos minutos passados e recomeçar com alegria no ponto em que Macabéa estava de pé na calçada - mas não depende de mim dizer que o homem alourado e estrangeiro a olhasse. É que fui longe demais e já não posso mais retroceder. Ainda bem que pelo menos não falei e nem falarei em morte e sim apenas, um atropelamento.) (LISPECTOR, 1998a, p.80).

Contudo, lembremos que o desequilíbrio dele faz parte de um ato de encenação fingida e movimentada pela melancolia com a qual se manifesta a ironia, nessas nuances.

Para Lambotte, a melancolia é uma “Doença do pensamento em excesso, que alimenta tanto a reflexão filosófica quanto a verve poética.” (2000, p.10). O autor-personagem em *HE* faz uso desse pensamento em excesso constantemente na narrativa, enquanto deveria simplesmente se deter a contar os fatos ele os interrompe: “Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa? (LISPECTOR, 1998a, p.15). O irônico se dá em trechos como este por uma dor fingida “sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?”, se dá nessas contradições.

Para a autora, “o sintoma central da melancolia” (LAMBOTTE, 2000, p.27) é a inibição. A personagem G.H. em a *PSGH* reconhece que não falava por ter “desprezo pela palavra” e Macabéa em *HE* possuía também problemas com a comunicação:

Estou adiando. Sei que tudo o que estou falando é só para adiar - adiar o momento em que terei que começar a dizer, sabendo que nada mais me resta a dizer. Estou adiando o meu silêncio. A vida

toda adiei o silêncio? mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar. (LISPECTOR, 1998a, p.22)

Lambotte afirma que

Freud classifica a melancolia entre as psiconeuroses de defesa e, mais precisamente entre as neuroses narcísicas. Ligadas à série das neuroses de angústia particularmente a depressão periódica, ela se liga ao terceiro modo de transformação da energia não liquidada, o da transformação do afeto; mas enquanto que a neurose de angústia provém de uma acumulação de tensão sexual física, a melancolia provém de uma acumulação de tensão sexual psíquica, o que determina nos sujeitos por ela afetados “uma grande tensão erótica psíquica”. Foi em relação a esta, compreendida a um só tempo como sintoma e como mecanismo, que Freud comparou a melancolia a uma espécie de “hemorragia interna” em virtude da qual a excitação sexual inteiramente bombeada escorreria como que por um buraco situado no psiquismo, acarretando assim, no sujeito, uma inibição generalizada de suas outras funções. (2000, p.38).

Essa ausência sexual gera uma insatisfação ao melancólico que por sua vez irá exteriorizar a reação do orgasmo “em equivalentes em outros campos, em ausências, crise de riso, lágrimas e talvez outros”. (LAMBOTTE, 2000, p.66). Concordamos com a ausência sexual existente no melancólico, pois ela é visível quanto à personagem Macabéa em *HE*, a ausência sexual em sua vida era sentida através de seu corpo (Iremos trabalhar esta ideia mais adiante). Seu criador afirma que ela era assexuada:

Quando dormia quase que sonhava que a tia lhe batia na cabeça. Ou sonhava estranhamente em sexo, *ela que de aparência era assexuada*. Quando acordava se sentia culpada sem saber por que, talvez porque o que é bom devia ser proibido. Culpada e contente. Por via das dúvidas se sentia de propósito culpada e rezava mecanicamente três ave-marias, amém, amém, amém. (LISPECTOR, 1998a, p.34) (Grifo nosso)

Ironicamente, Rodrigo S.M. afirma que ela se sentia “de propósito culpada” e rezava mecanicamente como vimos. Na narrativa ele chega a afirmar que ela não sabia quem era Deus e que ele não sabia da existência dela.

Chegamos ao ponto que queremos com Lambotte quando ela está ligada à melancolia e ao riso. Ela coloca o humor como um princípio de economia interna, lembramos que esta economia foi trabalhada por Freud em seu artigo “Luto e melancolia”.

Ao fazermos assim interferir o ponto de vista da obra e o ponto de vista do homem, estamos voltando, é verdade, ao conceito da distímia humoral da Idade Média, com o objetivo confessado de reservar ao humor o caráter de uma disposição afetiva, não mais voluntária ou involuntária, mas assimilável a uma matéria disponível em maior ou menor quantidade, o objeto de um trabalho psicológico participando do princípio de economia interna. (2000, p.115)

Em *HE Macabéa* dá uma risada aterradora lembrando-se de algo na sua infância, no qual não teve acesso: as brincadeiras:

Às vezes lembrava-se de uma assustadora canção desafinada de meninas brincando de roda de mãos dadas - ela só ouvia sem participar porque a tia a queria para varrer o chão. As meninas de cabelos ondulados com laço de fita cor-de-rosa. "*Quero uma de vossas filhas de marré-marré-deci.*" "Escolhei a qual quiser de marré." A música era um fantasma pálido como uma rosa que é louca de beleza mas mortal: pálida e mortal a moça era hoje o fantasma suave e terrificante de uma infância sem bola nem boneca. Então costumava fingir que corria pelos corredores de boneca na mão atrás de uma bola e rindo muito. *A gargalhada era aterradora* porque acontecia no passado e só a imaginação maléfica a trazia para o presente; saudade do que poderia ter sido e não foi. (LISPECTOR, 1998a, p.32-33). (Grifos nossos)

Em passagens como esta notamos a distímia humoral presente na personagem e sua perturbação por não ter podido em sua infância participar das brincadeiras infantis, fazendo uso da ironia, cruelmente o narrador afirma que "a tia a queria para varrer o chão"; neste fragmento também chamamos à atenção para a canção infantil, a mesma diz: "*Quero uma de vossas filhas de marré-marré-deci.*" "Escolhei a qual quiser de marré". Aqui ironicamente já encontramos um dos prenúncios da possível morte da jovem, por meio da canção, o criador da alagoana deixa claro que ela foi a "escolhida" por uma das "filhas de marre-marré-deci" para a morte, todavia ele é o seu algoz.

Lambotte liga o humor à melancolia tratando das produções literárias do humor e do spleen. Afirma que o spleen é sede da melancolia e que o humor de caráter leva a comiseração e essa comiseração pelo o que compreendemos vai de encontro a um dos sintomas da melancolia, já que o melancólico como colocamos se auto descreve, se desmascara, ou seja, se comisera:

[...] o spleen é um termo anatômico que designa o baço de hipocrático, sede da melancolia. Não se deve portanto entender o humor e a melancolia como duas faces de uma mesma certeza, um

não oficiando sem a outra? Assim, o humor caráter leva necessariamente à comiseração, isto é, ao sentimento da relatividade do julgamento, num retorno da análise sobre suas próprias desordens afetivas. (LAMBOTTE, 2000, p.117).

Rodrigo S.M. finge sentir uma comiseração pela sua personagem, contudo a assassina; essa falsa comiseração como iremos ver, nos leva em direção à ironia pura.

Lambotte, como podemos notar, coloca a ironia próxima da melancolia assim como o humor. O que para esse estudo se faz importante na medida em que, o humor, a melancolia e a ironia possuem alguns traços em comum:

A ironia não é dona de si mesma; fingindo ter a superioridade do espírito, ela introduz a afetividade do sujeito nessas malícias que consistem em mudar o peso de uma asserção em seu oposto e separá-la em seguida. Falsamente, de seu contexto. Simples fanfarronada de estudantes que não quis crescer. Próxima, como o humor, da melancolia, a ironia dela participa, com efeito, mais do que a combate, situando-se de imediato num campo intencional contraditório por sua referência ao implícito que determina sua própria condição de existência. (LAMBOTTE, 2000, p.117-118).

Portanto, fica-se evidente a ligação existente entre o humor, melancolia e ironia.

Segundo Bezerra,

A palavra ironia, que vem do grego eironeia (lat. Ironia; in. Irony; fr. Ironie; al. Ironie; it. Ironia), é definida como a atividade de quem dá importância muito menor que a devida (ou que julga devida) a si mesmo, à sua própria condição ou a situação, coisas ou pessoas com quem tenha estreita relação. (2003, p. 24)

Em *HE* o narrador faz uso da ironia num clima aparentemente “ingênuo”, exercendo pouca “relevância” à protagonista, contudo notamos que ele necessita dela para se auto descrever e ao compararmos com outras personagens, como por exemplo, Olímpico, Macabéa possui um caráter superior a este. É essa ideia que trabalhamos no percurso de nossas investigações.

Em *PSGH*, o encontro entre G.H. e a barata e o ato desta devorá-la mesmo sentindo nojo coaduna-se com a análise de Paiva sobre a ironia familiar: “a primeira característica da linguagem familiar provém dela ser essencialmente oral, outras, são determinadas pela ausência de constrangimento, pela intimidade do ambiente

familiar” (1961, p.51). Essa “intimidade do ambiente familiar”, “essa ausência de constrangimento” e uso da oralidade é encontrada na personagem G.H. ao comer o inseto.

Na mesma linha de pensamento, Paiva coloca que, “o difemismo atua, porém, frequentemente nos processos de expressão de ironia, desde a aplicação de características animais ao homem, até o uso de sufixos de cunho pejorativo” (1961, p.22). Nesse caso, a autora ao escolher a personagem G.H. e ao colocá-la em tal situação peculiar (comendo a barata), faz uso da ironia difemística, rebaixando a personagem aparentemente como trataremos a categoria de “animal”, contudo Lispector ao fazer isso cumpre um propósito e, esta é a nossa ideia.

Em *HE* também encontramos trechos em que o autor-personagem faz relação entre a protagonista com algumas espécies de animais e coisas, como os termos cadela, galinha, capim, etc. Nessas citações a protagonista é assim como G.H. rebaixada a uma categoria de animal, coisa e a ironia difemística se manifesta nesses rebaixamentos em ambas às obras. Trabalharemos melhor essas ideias na continuação desse ponto, contudo frisamos que a ironia difemística se faz mais presente em *HE*, nessa sua relevância é maior.

1.1 *A paixão segundo G.H* e *A hora da estrela*: reflexões sobre leituras a respeito das obras

A ironia se faz presente na linguagem literária de Lispector, isso fica evidente quando notificamos nas leituras acerca dos romances escolhidos como objeto de pesquisa.

Nesse sentido, Kadota afirma com relação à Lispector:

o que se pretende mostrar de Clarice Lispector, uma postura consciente, de reflexão contínua, embora muitas vezes dissimulada em sua representação sígnica, alicerçada na linguagem poética e/ou paradoxal, no fluxo de consciência, que confunde/constrange o leitor pouco habituado a uma narrativa fragmentada que o atropela continuamente, acostumado que está ao relato linear e factual. (1997, p. 20)

Essa postura, “muitas vezes dissimulada”, colocada por kadota, é a figura da ironia. Em *HE*, o autor-personagem dissimula o tempo todo na narrativa,

principalmente quando faz determinadas colocações: “[...] O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal.”(LISPECTOR, 1998a, p.20), contudo em páginas anteriores, encontramos a seguinte assertiva: “[...] Só não inicio pelo fim que justificaria o começo como a morte parece dizer sobre a vida _porque preciso registrar os fatos antecedentes.”(LISPECTOR,1998a, p.12).

O que queremos assinalar com essas passagens é a questão da dissimulação apontada por Kadota na linguagem da autora com a qual concordamos, pois se trata da ironia, embora ele não designe desta maneira, mas nós podemos nomeá-la assim. Rodrigo S.M., finge não saber o destino da moça, todavia como vimos nos trechos descritos, trata-se apenas de um ato dissimulativo já que podemos detectar uma possível morte para a protagonista desde o princípio por meio dos paradoxos morte/vida, assim como início/fim, dentre outros presentes na obra, estes paradoxos são indícios¹² os quais prenunciam que o destino da jovem, já havia sido traçado por ele, embora finja não ter “o poder de livremente inventar”. Barbosa a respeito desta questão também ratifica esta ideia: “Rodrigo, em *A Hora da Estrela*, que anuncia a possibilidade de matar Macabéa, [...]” (2001, p.105). Então, desde o princípio Rodrigo S.M. já havia traçado um destino para a moça como já expomos, embora tente falsear essa verdade no seu discurso.

Na própria “Dedicatória do Autor”, em *HE*, na qual consta “Na verdade Clarice Lispector” encontramos desde a mesma outros indícios da “Saída discreta pela porta dos fundos”, ou seja, a morte, visto que inicia com a seguinte asseveração: “Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós. Dedico-me à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue [...]”. (LISPECTOR, 1998a, p.9). O jogo feito entre mortos a quem se dedica a obra e a presença da “cor rubra” ligada ao sangue, nos encaminha para a possibilidade mais uma vez da morte para a protagonista. A brincadeira de ideias com que Lispector joga ao citar o seu nome e

¹² Para Genette o “Excesso de informação implícita sobre a informação explícita funda todo o jogo daquilo a que Barthes chama os indícios (índices), que igualmente funcionam em focalização externa [...]”. (1986, p.196). Portanto, esta assertiva define bem o que ocorre em a HE quanto aos indícios na narrativa que nos direcionam para a morte da moça alagoana.

ao mesmo tempo falar de um “homem em plena idade” (nesse caso Rodrigo S.M), ridiculariza o discurso falocêntrico,¹³ a “Lei do Pai”.

Sobre essa ridicularização, Barbosa destaca que a autora faz isso tanto com Rodrigo S.M. quanto com Olímpico:

Em *A Hora da Estrela*, Rodrigo estabelece a hierarquia na narrativa ao decidir quem devia escrever e como deveria ser feito. Na história que Rodrigo está escrevendo, discrepâncias semelhantes também se fazem notar: Olímpico não consegue entender a fascinação de Macabéa com palavras que parecem isoladas e sem sentido e tenta assegurar a sua superioridade através da violência de um pseudodiscurso. Ao ridicularizar a autolouvação de Rodrigo e Olímpico ou a fúria do Autor em *Um Sopro de Vida* para manter controle narrativo, Lispector descreve os discursos masculinos como momentos de “cegueira” onde a “Lei do Pai” tenta, de qualquer maneira, estabelecer códigos de comportamentos para as mulheres. (2001, p.117)

O argumento usado por Barbosa direciona para aquilo no qual Olímpico é moldado, ou seja, como se fosse superior a jovem já que possui o “falo”, contudo isso é um embuste, pois não consegue responder as perguntas interditas da alagoana e pelo uso do seu “pseudodiscurso” a ironia por meio da comicidade da cena se estabelece:

_ Eu não entendo o seu nome, disse ela. Olímpico?
Macabéa fingia enorme curiosidade escondendo dele que ela nunca entendia tudo muito bem e que isso era assim mesmo. Mas ele, galinho de briga que era, arrepiou-se todo com a pergunta tola e que ele não sabia responder. Disse aborrecido:
_ Eu sei mas não quero dizer!
_ Não faz mal, não faz mal, não faz mal... a gente não precisa entender o nome. (LISPECTOR, 1998a, p.44).

Embora, o autor-personagem afirme “que ela nunca entendia tudo muito bem”, ela se sobressai a Olímpico por reconhecer que não entende muito bem o nome dele, fazendo uso assim da sinceridade, contudo ele refugia-se na arrogância e na estupidez para fugir da resposta a qual não sabia dar e finge ter conhecimento sobre ela. Nesse caso, a ironia se estabelece nessa “disputa” entre os gêneros, em

¹³ O falo é a representação simbólica do pênis, é a completude que faz com que homens e mulheres estejam interessados nele, o homem tem medo de perdê-lo e a mulher deseja possuí-lo (ideias trabalhadas pelo psicanalista Lucas Nápoli) porque nenhum ser humano deseja ser incompleto. Acreditamos que o falo representa simbolicamente o “poder”, por isso se tem tanta perseguição pelas mulheres em tê-lo, tendo-o elas deteriam esse poder que tanto lhe foi negado historicamente, o qual nas palavras de Barbosa a “Lei do pai” estabelece comportamentos para as mulheres.

que ele como homem detentor do “falo” deveria se sobressair melhor nesta situação, o que não acontece e assim a ironia e o cômico se instaura.

Ainda no tocante a “Dedicatória do autor”, Barbosa afirma que:

ainda que Rodrigo se apresente no início do livro como o autor/narrador, na dedicatória de *A Hora da Estrela*¹⁴, lê-se em parênteses (“Na verdade Clarice Lispector”), o que aponta para a maneira como Lispector subverte a ordem masculina na tradição literária [...]. Ao se apresentar como a “verdadeira” autora, Lispector invalida a credibilidade da voz masculina e coloca em xeque a credibilidade do narrador. A voz narrativa, que está constantemente tentando ganhar controle do texto, torna-se um substituto de Lispector e objeto de escárnio. O tratamento irônico e mordaz que Lispector dispensa a Rodrigo despoja o papel de escritor da atmosfera mística que ele quis criar e desconstrói a noção de que, de fato, ele está bem mais credenciado do que uma mulher escritora para contar a história de Macabéa. A autora debilita as presunções falocêntricas do narrador e dirige atenção para a convenção pseudonovelística de se esconder por detrás de uma falsa identidade para exercer controle narrativo e autoridade literária. (2001, p.102-103)

Esses jogos de palavras, ideias, essas subversões manifestam-se por meio do “tratamento irônico e mordaz” existente no discurso da autora ora aqui estudada que zomba do escritor por depreciar em seu discurso as escritoras, por acreditar serem melhores que estas, a *HE* é uma agulhada perpassada pelo social quando coloca tais situações em sua narrativa.

Kierkegaard afirma que “A ironia trabalha com o mal entendido” (1991, p.11), para nós esse mal entendido **fingido**¹⁵, manifesta-se na linguagem de Lispector e por isso o leitor se sente confundido, acaba por ser envolto numa teia de aranha para lá se perder. Essa “confusão” se dá porque Lispector espera mais do que um leitor passivo, ela deseja um leitor cúmplice.

Sobre a relação leitor/autor, nos afirma Ormundo

[...] Clarice espera muito de seu leitor, ela espera cumplicidade; espera um leitor que não esteja sentado confortavelmente em sua poltrona em atitude passiva. A literatura de Clarice é sempre um enfrentamento- do leitor em relação à obra lida e da autora em relação à busca (inútil) da palavra que possa expressar a experiência de “estar no mundo”. (2008, p.2),

¹⁴ Não destacamos o título da obra por se tratar de uma citação, seguimos na íntegra o que está escrito.

¹⁵ Termo acrescentado por nós.

Em *PSGH*, G.H., uma dona de casa e escultora, por intermédio de um “mal entendido”, como acreditar que o quarto de sua empregada, a qual havia sido despedida estaria sujo, acaba indo por uma possível desorganização, entretanto esta não se efetuou, visto que o encontrou limpo, arrumado. Desde então, a desorganização que ocorre é na vida da escultora, ela sai de seu mundo organizado para um desorganizado, e assim se manifesta “o mal entendido”, a ironia. A personagem que aguardava uma desorganização no quarto de Janair (a empregada) acaba por atingir a sua desorganização e não a desta. Os trechos a seguir ratificam nossas colocações:

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, papéis de embrulho e barbantes inúteis. Eu o deixaria limpo e pronto para a nova empregada. (LISPECTOR, 1998b, p.34).

Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico.

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, 1998b, p.37).

Nessas passagens, há a dicotomia entre classes, G.H. e Janair, a primeira representando o falocentrismo, o patriarcalismo¹⁶, a divisão entre mulheres, que por mais que lutem contra um sistema como esse, acaba por servir a ele transmitindo conceitos arraigados em uma sociedade patriarcal, enquanto a segunda era representante de uma classe trabalhadora, o que acaba por tornar a situação irônica já que ambas são mulheres e deveriam estar unidas e lutar contra uma sociedade arraigada ainda em moldes tão antigos quanto o sistema patriarcalista.

Nesse sentido, a cumplicidade que se esperava entre ambas é abolida pela divisão de classes e a ironia se estabelece nessa contradição. Segundo Rosenbaum

¹⁶ Para conceituarmos o termo Patriarcalismo, nos apossamos aqui e ali de algumas ideias de Xavier em “*Declínio do patriarcado*”, para ele “Mais do que condição, o feminino é só natureza que melhor se manifesta no cuidar: cuidar do homem, dos filhos, da casa.” (1998, p.9). Na família patriarcal pelo que compreendemos os papéis eram bem definidos, o homem era o provedor de sua família e esta estaria sujeita a ele, ele portanto mantinha o poder sobre sua mulher e filhos, detinha o direito sobre eles, era o chefe e todos estavam submetidos ao poder paterno dele, caberia a mulher a formação necessária para a educação de seus filhos, devendo ser prezada, boa mãe e esposa dedicada. Nesta visão a mulher deveria ser obediente ao seu marido, com sujeição e servidão a ele. Ou seja, havia funções diferentes para pessoas de sexos diferentes.

“a camada mítica do romance, que logo se desdobrará numa via mística de sacrifícios e revelações, não ofusca a dimensão concreta e social do encontro da burguesa G.H. com o outro de uma classe social inferior e desconhecida” (2001, p.11-12). Embora pareça que estamos fugindo do nosso foco, queremos deixar claro que se tratamos sobre essa temática ligada ao social, é porque por meio dela manifesta-se a ironia, Lispector ao dividir as personagens deprecia certas atitudes praticadas pelas mulheres que tanto requerem uma mudança social quanto à sua posição.

Ainda tratando sobre a cumplicidade esperada por Lispector quanto ao seu leitor, encontramos um trecho em a *PSGH* em que fica evidente essa intenção da escritora:

Este livro é como um livro qualquer.
Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.
Aqueles que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente- atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém (LISPECTOR, 1998b, p.2).

Nesta passagem da obra fica evidente a cumplicidade que a romancista espera do seu leitor, embora afirme que o “livro é como um livro qualquer”, ela requer leitores “de alma já formada” e assim a ironia vai sendo tecida nessas ideias contraditórias.

Barbosa argumenta:

[...] as suas personagens consideram a vida uma ironia excêntrica, algo mágico e gracioso como os “fios delicados de uma teia de aranha” e tão enfeitiçante e perigosa como fogo.
Os textos de Lispector desconstroem a busca de uma identidade pessoal, apresentando-a como uma situação conflitante e ambígua pois, estrategicamente falando, a formação de uma identidade própria é crucial porque dá voz ao sujeito falante, mas ao mesmo tempo pode ser transformada num conceito essencialista. As suas narrativas também desestabilizam forças opostas, criticam mecanismos de repressão, parodiam a apropriação e expropriação dos discursos da mulher e apresentam uma visão híbrida das relações de poder. Seus textos expõem os múltiplos signos de opressão na sociedade brasileira e questionam formulações monolíticas que dividem os assuntos sobre gênero numa dicotomia em que masculino significa opressor e feminino oprimido. Ao analisar as formas repressivas de interação social, no âmbito das relações de

gênero, ela também polemiza as maneiras como as vítimas de opressão frequentemente lutam entre si.

A sua literatura apresenta, concomitantemente, a resistência das personagens à norma patriarcal e aos parágrafos sociais que levam as mulheres a incorporarem os mecanismos opressores a que elas tentam resistir. (2001, p.11-12)

É notório a colocação de Barbosa na auto-transcrição que fizemos da *PSGH*, já que G.H. esperava encontrar o quarto da empregada sujo, entretanto, a narrativa carrega uma linguagem subvertida, uma ironia excêntrica, como afirma o pesquisador, deixa claro essa incorporação dos mecanismos opressores aos quais as mulheres tentam resistir, mas acabam não conseguindo ao colocá-la num quarto limpo. Dessa forma, quebra a estabilidade na qual acreditava a personagem e reproduz uma ideologia falocêntrica, apesar de pertencer a um gênero feminino. Nesse sentido, essa situação torna-se contraditória, pois, ela é uma artista, vive só e nesse sentido não corresponde a um modelo de mulher apresentado pela maioria, como ser mãe, cuidar apenas do lar, etc. Assim, discrimina, antecipadamente, a empregada ao fazer deduções baseadas no preconceito de classes, discurso do opressor (masculino) sobre o oprimido (feminino) e nessa linha de raciocínio a ironia se estabelece.

Ainda acerca desta questão, em *HE*, observamos na relação existente entre as personagens femininas, Glória e Macabéa, o mesmo que se dá com as personagens femininas em *PSGH*. No sentido de que a primeira acaba nutrindo uma discriminação pela segunda, embora ambas sejam mulheres. Ela acaba zombando do sonho da protagonista e lhe rouba também o namorado, podemos detectar uma falta de cumplicidade feminina por parte dela para com sua colega de trabalho, já que a menospreza e demonstra ser uma mulher submissa ao namorar o ex- da alagoana tomando-o por ordem apenas de sua cartomante. Nesse sentido, Rodrigo S.M. declara:

O que ela queria, como eu já disse, era parecer com Marylin. Um dia, em raro momento de confissão, disse a Glória quem ela gostaria de ser. E Glória caiu na gargalhada:

_ Logo ela, Maca? Vê se te manca! (LISPECTOR, 1998a, p.64).

Muito bem. Voltemos a Olímpico.

Ele, para impressionar a Glória e cantar logo de galo, comprou pimenta- malagueta das brabas na feira dos nordestinos e para mostrar à nova namorada o durão que era mastigou em plena polpa a fruta do diabo. Nem se quer tomou um copo de água para apagar o fogo nas entranhas. O ardor quase intolerável o enrijeceu, sem

contar que Glória assustada passou a obedecê-lo. (LISPECTOR, 1998a, p.65).

A ironia para nós em situações como esta se manifesta de forma subvertida, pois apesar de terem a mesma condição de mulher na sociedade, Glória não se solidariza para com a jovem e acaba se submetendo as leis falocêntricas, esta ausência de cumplicidade feminina enraíza a ironia pela situação gerada, o jogo de trocadilhos Maca/manca, torna a cena engraçada, gerando um desconforto ao leitor pela zombaria expressa. Esta cena faz com que os leitores se solidarizem com a situação da moça.

Bedasee, no tocante a esta temática do comportamento das personagens femininas, adverte:

Examina-se, ainda, o comportamento dessas personagens femininas face à violência de uma sociedade patriarcal, cujo sistema social corresponde a uma ordem falocêntrica_ quando se tem o falo tem-se o poder, sistema que permite aos homens dominar as mulheres nas relações sociais. Verifica-se, também, se as obras examinadas apresentam traços que marcam uma postura feminista de reação contra a dominação masculina. Procura-se, ainda estabelecer relações entre esta postura, tal como ela se manifesta na obra, e as declarações da autora em entrevistas e depoimentos. (1999, p.18)

Acordamos com Bedasee, visto que no caso das duas obras analisadas quanto à relação estabelecida entre as personagens femininas, não existe uma “reação contra a dominação masculina”, e assim a ironia se manifesta pela contradição posta, pois elas lutam entre si e não contra a “violência da sociedade patriarcal”. O que intentamos com a declaração da pesquisadora citada é que apesar de G.H. e Glória não terem o falo, ou seja, o poder, acabam por manter a dominação masculina na sua reprodução ideológica como já destacamos, contudo Lispector usa de estratégia na obra para denunciar ironicamente, que as próprias mulheres, que lutam em busca de sua liberdade acabam por atropelá-la ao agir também do modo da ordem falocêntrica estabelecida, portanto neste sentido elas não se diferenciam desta ordem.

A ironia em *HE* é perceptível não só quanto às relações femininas, mas ao observarmos a relação entre os personagens como um todo. Há um divisor de águas colocado pelo personagem-autor com relação à moça nordestina em comparação a ele e aos outros.

O que estamos afirmando fica patente nas vozes emitidas pelo discurso do narrador e de suas personagens, mas a ironia aqui continua trabalhando ao revés, pelo avesso, já que apesar dele descrever a jovem aparentemente como inferior aos demais, notamos o quanto é contraditória e fingida essa sua estratégia, por mais que ele tente diminuí-la, acaba por demonstrar em seu discurso a boa índole da moça.

Ao depreciar a jovem ele deprecia a si, na verdade a própria Lispector os deprecia. Mesmo assim ele a “assassina” mostrando o quanto a vida é cruel para aqueles que não se encaixam nos moldes de uma sociedade moldada no capitalismo selvagem. Para Rosenbaum “Não só sua escrita se faz pelo avesso — sendo a escuta do que se cala ou a visão do que se oculta” (2002, p. 11).

A nordestina Macabéa, que Rodrigo diminui a todo instante, ao afirmar que “Era apenas fina matéria orgânica. Existia.” (LISPECTOR, 1998, p.39), serve para que ele descreva o mecanismo de uma sociedade na qual ele mesmo se sente deslocado e onde sua única razão de viver é a sua literatura:

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias. Mas preparado estou para sair discretamente pela saída da porta dos fundos. Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o meu desespero. E agora quereria ter o que eu tivesse sido e não fui. (LISPECTOR, 1998a, p.21).

Podemos perceber no uso que Rodrigo S.M. faz da linguagem um estado melancólico, pois esse isolamento do mundo exterior, essa sensação de não pertencimento a ele, essa busca desse vazio na literatura que o move já aproxima-o do maníaco, mas ao mesmo tempo essa dor e esse prazer no ato da escrita o torna melancólico, assim como a busca por essa morte simbólica.

Concordamos com Candido quando ele afirma o fato de que “o romancista nos leva para dentro da personagem” (2011, p.63), em sua explicação quanto a isto, assevera que o criador e o narrador são a mesma pessoa, com isto somos de acordo, pois a *HE* retrata o sofrimento de quem cria por intermédio da narrativa.

Montenegro trata dessa questão ao desenvolver a tese de que essa crise é espiritual:

Cabe, então, a tese segundo a qual a crise que é a raiz de todas as crises é a espiritual, exatamente por se desencadear na hominalidade, na essência da natureza humana.

Põe-se nesse enfoque o esquecimento do Ser.

[...].

Linguagem do Ser que não se distancia da linguagem do corpo. Como restou bem demonstrado no que se comentou aqui a propósito de *A Hora da Estrela*. [...] (2001, p. 207)

Uma das ideias de Lambotte exposta no ponto um sobre a melancolia neste trabalho, na qual ela coloca que a melancolia supõe desde a Antiguidade e que é um desequilíbrio humoral que atravessou o século XIX nas relações existentes “entre corpo e espírito quando um dos dois acaba por dominar o outro” (2000, p.9), coaduna-se com essa ideia de Montenegro ao afirmar que se trata de uma crise espiritual a do autor-personagem, Rodrigo S.M. visto que ele se sente deslocado no mundo, assim faz essa transferência para a moça alagoana, se refugia na sua literatura e desse modo em suas personagens.

A “Linguagem do ser” ligada a do corpo em *HE* é relevante, já que a Macabéa sente a realidade com o seu corpo, não a efetuando por meio da linguagem. A melancolia de Rodrigo S.M. é sentida espiritualmente, contudo a de sua personagem é por intermédio do corpo:

Ela sabia o que era o desejo embora não soubesse que sabia, era assim: ficava faminta, mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço. Tornava-se toda dramática e viver doía. Ficava então meio nervosa e Glória lhe dava água com açúcar (LISPECTOR, 1998a, p.45).

Ironicamente “os braços vazios sem abraço” manifesta não só o estado de solidão da personagem demonstrado pelas ações de seu organismo, como também o desejo que sentia pela ausência desse “abraço” lhe é saciado na ingestão da comida, a qual não desperdiçava como veremos doravante.

Muecke argumenta que a ironia:

É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável mas também desestabilizando o excessivamente estável. (1995, p.19)

A ironia restaura o equilíbrio na vida, podemos com essa assertiva fazer uma analogia com *O Riso*, no qual Bergson expõe que ele está ligado ao automatismo e que ele é uma correção imediata:

[...] E, se os homens estivessem sempre atentos à vida, se constantemente retomassem contato com o próximo e também consigo, nada pareceria jamais ser produto em nós por molas ou cordinhas. A comicidade é esse lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, aspecto dos acontecimentos humanos que, em virtude de sua rigidez de um tipo particular, imita o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim o movimento sem a vida. Exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. O riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos. (2004, p. 64-65)

Somos de acordo de que a ironia assim como também o riso restaura o equilíbrio na vida. Em *HE*, Rodrigo S.M. vive uma vida instável como podemos perceber em um dos trechos retro-citados, não se sente aceito “na terra dos homens”. Em a *PSGH* opera-se o contrário, a estabilidade é extremada, a vida de G.H. é toda organizada, então a ironia atua nas obras para equilibrar a vida de ambos. G.H. precisou fazer uma travessia por intermédio da barata no quarto da empregada, enquanto o outro faz essa travessia por intermédio da moça alagoana. A escultora reconhece “é que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda” (LISPECTOR, 1998b, p.57). Mais adiante, reafirma:

A passagem estreita fora pela barata difícil e eu me havia esgueirado com nojo através daquele corpo de cascas e lamas. E terminara, também eu toda imunda, por desembocar através dela para o meu passado que era o meu contínuo presente e o meu futuro contínuo – e que hoje e sempre está na parede, e minhas quinze milhões de filhas, desde então, até eu, também lá estavam (LISPECTOR, 1998b, p.65).

A ironia é requerida quando a personagem afirma ter se “esgueirado com nojo” através do corpo da barata, aqui notamos sua repugnância quanto a esta, contudo seu “passado, presente e futuro contínuo”, estão reunidos num único momento por intermédio desse inseto “repugnante”, aliás a barata e suas quinze milhões de filhas” é a própria G.H., pois afirma “minha quinze milhões de filhas, desde então, até eu, também lá estavam”.

Sobre esta temática Rosebaum desenvolve o seguinte pensamento:

a partir desse confronto com o ser grotesco e ancestral da barata, contraste absoluto com a humanidade refinada da personagem, que se dá o "itinerário da paixão" de G.H., tocando os extremos de uma experiência paradoxal de nojo e maravilhamento, sedução e loucura, sofrimento e êxtase. Num jogo de espelhos entre G.H. e a barata, identificações e estranhamentos se alternam; G.H. oscila entre a atração e a repulsa pela barata, que é figuração do avesso de si mesma e a arrasta para uma viagem regressiva e primária rumo à natureza pré-humana. Após golpear com a porta o corpo da barata — que resiste —, G.H. sente-se compelida a comungar antropofagicamente com a "hóstia" sagrada e profana que é a massa branca que rompe o invólucro do bicho. A cena da ingestão, porém, não se conta. A narração se apaga junto com o desmaio de G.H., pois só o silêncio pode expressar o indesígnavel. (2002, p. 42-43)

O encontro e o confronto com a barata faz com que G.H. entre num rito de passagem ao devorar o inseto como vimos em fragmentos como este "A passagem estreita fora pela barata difícil", reconhecemos neles o rito de passagem abordado por Freud. Ainda para este "Os motivos mais elevados para o canibalismo entre os povos primitivos têm uma origem semelhante. Incorporando partes do corpo de uma pessoa pelo ato de comer, adquire-se ao mesmo tempo as qualidades por ela possuídas" (1925, p.62). Portanto, ao devorar o inseto G.H. adquire suas propriedades. Lembramos aqui que a barata está internalizada na personagem.

A ironia nos romances de Lispector os quais selecionamos se instaura nos contrastes estabelecidos nas narrativas como o amor fingido por Rodrigo S.M. pela nordestina, a deterioração da imagem desta por ele visando seu corpo, sua inteligência, etc, contudo sua necessidade de se auto descrever por meio dela, assim também como G.H. se descreve através da barata mesmo que a princípio haja um sentimento de repulsa e atração que acaba lhe levando a uma busca por si por intermédio do inseto.

2 A HORA DA ESTRELA: DA IRONIA PURA AO TOM INGÊNULO

A ironia pura é aquela que trabalha com o cômico e a desadaptação sentida entre as palavras e o espírito que as ditou. É a realidade sentida como teatro, o autor desempenhando o papel de ator. Ela trabalha com a ampliação exagerada (hipérbole) no que não é real.¹⁷ Um exemplo em a *HE* dessa desadaptação é o trecho a seguir em que o casal de namorados, conversava num banco de praça pública, e nela notamos a falta de assunto entre Macabéa e Olímpico, os personagens não estavam anunciando nada em seus discursos, a desadaptação é evidente, e a ironia pura se instaura pelo cômico e sua desadaptação:

Ele: - Pois é.
 Ela: - Pois é o quê?
 Ele: - Eu só disse pois é!
 Ela: - Mas “pois é” o quê?
 Ele: - Melhor mudar de conversa porque você não me entende
 Ela: - entender o quê?
 Ele: Santa virgem Macabéa, vamos mudar de assunto e já!
 (LISPECTOR, 1998a, p. 47-48).

Para Genette,

curiosamente, uma das grandes vias de emancipação do romance moderno terá consistido em levar ao extremo, ou ao limite, melhor, essa mimese do discurso, diluindo as últimas marcas da instância narrativa e dando logo à primeira a palavra à personagem. (1986, p. 171)

Apesar da afirmação de Genette sobre o romance moderno possibilitar uma revelante crescimento as personagens, o trecho anterior de a *HE* não se enquadra neste discurso, visto que Lispector por meio do narrador manipula as personagens sem lhes conceder o direito de voz que fingidamente como iremos ver é dado por Rodrigo. No discurso entre o jovem casal, se é que assim podemos classificá-lo há a presença do “nada” que nulifica ironicamente as falas das personagens que mais parecem fantoches nas mãos do narrador.

O tom ingênuo como colocamos no capítulo um, está ligado à ironia pura, é o tom que usa de um cinismo aparentemente despreocupado, ignorância e dúvida

¹⁷ Os conceitos de ironia pura e tom ingênuo baseiam-se em Paiva (1961), sobre a ironia pura fizemos um resumo das ideias contidas na p.10-13 e sobre o tom ingênuo na p.30-35.

fingidas e misturadas com certa dose de pseudo-humildade. Há uma aparente ausência de segundas intenções, é a arte de deixar nas entrelinhas o que se deseja dos outros e penetre fundamente neles.

O que se nota entre a relação do casal é que ele não sabia das coisas tanto quanto ela, no entanto a moça ainda adquiria algum tipo de conhecimento por meio da Rádio Relógio que dava hora certa, a qual ouvia, e o nordestino apesar de estar numa situação parecida com a dela, sabia bem menos e queria passar uma impressão contrária.

A forma como Lispector trabalha por meio do autor-personagem, a relação do casal, é de uma maneira que subverte essa relação, de modo que Macabéa, considerada “inculta”, acaba superando Olímpico por meio de suas indagações. Apesar dele ter o poder, o falo, não se sobressai diante das perguntas de Macabéa, e o jogo que é feito pela escritora, subvertendo a ordem dessa lei do falo por meio desse silêncio entre o casal é de uma ironia autoritária, mostrando assim o mundo de aparências colocado em nossa sociedade patriarcal.

O uso do termo ironia autoritária empregado por Hutcheon afirma:

Desnecessário dizer, a ironia pode ser provocativa quando sua política é conservadora e autoritária tão facilmente quanto quando sua política é de oposição e subversiva: depende de quem a está usando/atribuindo e às custas de quem se acredita que ela está funcionando. Tal é a natureza transideológica da ironia. (2000, p.34)

No tom ingênuo os defeitos são encarados como virtudes, existe a presença de uma falsa comiseração, é ver algo desagradável de um prisma agradável. Um exemplo disso é quando na narrativa o personagem-autor afirma que Olímpico era mais passível de salvação que Macabéa, pois havia matado um homem no sertão, lugar de onde viera. A morte do outro é tomada como algo de pouca relevância e aparentemente o defeito do personagem é tomado como uma qualidade, uma valentia:

[...] Era mais passível de salvação que Macabéa, pois não fora a toa que matara um homem, desafeto seu, nos cafundós do sertão, o canivete comprido mole-mole no fígado macio do sertanejo. Guardava disso segredo absoluto, o que lhe dava a força que um segredo dá (LISPECTOR, 1998a, p. 57).

O uso da palavra “salvação” está em desacordo quando o analisamos segundo a visão de Paiva (1961) quanto ao seu uso no tom sagrado¹⁸, quando ela coloca a questão do discurso religioso em um contexto que não condiz com o mesmo, há na nossa visão uma subversão dele no fragmento acima, já que um dos dez mandamentos da bíblia sagrada no antigo testamento é “Não matarás” (Ex. 20:13, Dt. 5:17), este é o quinto mandamento. De acordo com este discurso ninguém pode tirar a vida do outro, já que Deus foi quem concedeu ao homem o fôlego de vida “Então, formou o SENHOR Deus ao homem do pó da terra e lhe soprou nas narinas o fôlego de vida, e o homem passou a ser alma vivente.” (Gn. 2:7).

O versículo bíblico nos faz supor que somente o criador, portanto, pode tirar a vida, já que foi ele quem a concedeu, aquele homem que não obedeceu ao mandamento estará cometendo pecado.

Respondeu Jesus: o principal é:
 Amarás, pois, o Senhor, teu Deus, de todo o teu coração, de toda a tua alma, de todo o teu entendimento e de toda a tua força.
 Amarás o teu próximo como a ti mesmo, não há outro mandamento maior do que estes, como anunciou a figura bíblica conhecida como Jesus Cristo. (Mc. 12:29-30).

Algo que nos é relevante também é o fato da bíblia afirmar que “Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, a imagem de Deus o criou; o homem e mulher os criou” (Gn. 1:27). Portanto, ao matar o próximo atinge-se também ao criador, pois o homem foi criado a sua imagem e semelhança. Analisando o trecho retro-citado de *HE*, imaginamos como é possível que o personagem Olímpico seja mais passível de salvação que a jovem Macabéa. Como ele pode ser melhor do que “ela” cometendo um “pecado” tão grave? Talvez o motivo esteja no fato de que os mais fortes é que sobrevivem nessa sociedade tão desigual. A ironia se estabelece nessas dissonâncias.

¹⁸ O sagrado como estamos frisando neste trabalho segue as ideias de Paiva (1961), contudo Eliade (2010) afirma que há espaços sagrados para o homem religioso, este não considera o espaço homogêneo como aquele que se diz profano, porém mesmo este também o possui: “E, contudo, nessa experiência do espaço profano ainda intervêm valores que, de algum modo, lembram a não homogeneidade específica da experiência religiosa do espaço. Existem, por exemplo, locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude. Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não religioso, uma qualidade excepcional, “única”: são os “lugares sagrados” do seu universo privado, como se neles um ser não religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana.” (ELIADE, p.18-19, 2010).

É interessante o uso que Lispector faz do discurso religioso nas duas obras estudadas, a maneira como é trabalhada a questão do sagrado ligado ao profano, então essa ironia ingênua, pura, assim como o tom sagrado, não pode ser visto apenas como um simples recurso, mas sentimos a dualidade vivenciada pelos narradores que por si refletem a dualidade sentida pela escritora, uma mulher judia que teve que fugir da perseguição nazista aos judeus quando ainda era apenas um bebê. Como não deixar marcas em sua escritura literária se seu corpo está marcado por tais situações? Lispector chegou a afirmar que

o judaísmo, por sua vez, era vivido de forma crítica, como declarou a um jornalista um ano antes de morrer: "Eu sou judia, você sabe. Mas não acredito nessa besteira de judeu ser o povo eleito por Deus. Não é coisa nenhuma. Os alemães é que devem ser porque fizeram o que fizeram. Que grande eleição foi essa para os judeus?" (ROSENBAUM, 2002, p.12).

A primeira condição para se compreender as concepções de sagrado e de profano, de acordo com Eliade (2010), é considerar o homem como um ser religioso que por mais que tente se dizer dessacralizado, como é o caso do homem moderno, não consegue abolir de vez este comportamento. Por mais que Lispector afirme não acreditar na "besteira de judeu ser o povo eleito por Deus", por mais que tente se dizer "dessacralizada" usando o termo de Eliade, essas marcas são deixadas na sua literatura.

Para nós, o uso da ironia produzida por Lispector em *HE*, embora revista-se com uma roupagem da ironia pura que está intimamente ligada a um tom ingênuo, não deve ser tomado apenas numa visão estilística, no sentido de que a obra deve ser vista como um todo e não somente em partes. Esperamos que a ironia aqui tratada não seja vista apenas como um tropo ou como uma figura de retórica, mas também como uma forma de ver o mundo e nele fazer intervenções por meio dela, assumindo uma posição política, ideológica, como faz Lispector.

Na escrita de Lispector em *HE* a ironia está imbuída de uma falsa comiseração¹⁹ do personagem-autor pela protagonista e o uso que se faz da ironia pura dentro do tom ingênuo é uma resposta que a escritora dá aqueles que acusaram sua literatura de não estar engajada com as questões sociais, e

¹⁹ Essa falsa comiseração nos faz lembrar do fingir colocado por Genette (1986) quanto à questão do narrador nos fazer esquecer quem conta a história, ideia esta ligada a Platão. Para melhores esclarecimentos ver a p.164 do livro de Genette.

ironicamente é por intermédio de um escritor masculino, Rodrigo S.M., que a romancista responde pelo jogo da linguagem irônica:

Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. Pois o que estarei dizendo será apenas nu. Embora tenha como pano de fundo_ e agora mesmo_ a penumbra atormentada que sempre há nos meus sonhos quando de noite atormentado durmo. (LISPECTOR, 1998a, p. 16).

Contudo, ironicamente sua resposta por meio desse escritor masculino como notamos no fragmento exposto, acaba sendo frustrada, ele demonstra possuir uma mente “atormentada” e produz um romance cômico, o qual também termina por “lacrimejar piegas” assim como uma literatura feminina era vista socialmente; ele não consegue ir além de uma “literatura de cordel” como reconhece. Nesta passagem o autor-personagem, de modo irônico, afirma que o que escreve “não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requinte” (LISPECTOR, 1998a, p.16). Então, percebemos que a ironia foi o modo apropriado que a romancista encontrou para fazer uma crítica corrosiva aos padrões impostos para se considerar uma literatura boa ou ruim. A ironia de Lispector é considerada subversiva, fazendo uso das palavras de Hutcheon: “[...] pode-se usar a ironia para reforçar a autoridade, também pode-se usá-la para fins de oposição e subversão [...]”. (2000, p. 52). Nesse sentido a literatura de Lispector é usada para fins de oposição, ela combate aos padrões estabelecidos.

O cinismo típico da ironia pura dentro do tom aparentemente ingênuo (ideias de Paiva) se manifesta nas falas do personagem-autor sobre a jovem nordestina, nelas há a presença das contradições que nos confirmam cada vez mais a falsa comiseração sentida por ele: “(Eu bem avisei que era literatura de cordel, embora eu me recuse a ter qualquer piedade)” (LISPECTOR, 1998a, p.33), “Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela” (LISPECTOR, 1998a, p.33), “Juro que nada posso fazer por ela. Afianço-vos que se eu pudesse melhoraria as coisas. Eu bem sei que dizer que a datilógrafa tem o corpo cariado é um dizer de brutalidade pior que qualquer palavrão.” (LISPECTOR, 1998a, p.35).

Na mesma página do romance, o autor-personagem se contradiz nos trechos citados, afirma não ter piedade da moça e em seguida, revela que ela não tem consciência dele, se tivesse teria para quem rezar, rezaria para ele. Há uma

contradição no discurso, pois uma vez que jura não poder fazer nada por ela, anteriormente afirmara não ter piedade de Macabéa, e isso nos direciona para o cinismo trabalhado no tom ingênuo da ironia descrito por Paiva (1961).

A ironia pura em *HE* dentro do tom ingênuo vai se instalando nas falas contrastantes do autor-personagem em que ele finge uma falsa comiseração pela sua personagem, no entanto, ela é um engodo e no fim da narrativa esse engodo é mostrado por ele ao tê-la destinado a abraçar a morte.

2.1 Narrador *versus* Personagem

Em *História lacrimogênica de cordel*, mais conhecida como *HE*, dentre outros títulos nomeados pela escritora,²⁰ temos um personagem-autor²¹, fazendo uso das palavras de Rodrigues Lima (2009).

Considerando a importância deste fato, nos propomos analisar neste ponto a obra de Lispector aqui tomada, quanto à relação entre ele e a sua personagem, Macabéa, evidenciando um sentimento de culpa (uma culpa fingida), que se manifesta pela desarticulação que há em seu discurso, o qual está permeado de ironia, sendo que esta é um dos recursos que se faz presente na linguagem de Lispector. O fato de darmos ênfase à relação entre a protagonista de a *HE* e seu criador, não significa que não podemos fazer uso do discurso das outras personagens, pois acreditamos que elas têm muito a contribuir com a nossa visão.

Para Muecke, “a ironia desempenha seu papel na vida cotidiana” (1995, p.15), sendo assim compreendemos que ela está constantemente a nossa volta, apesar de muitas vezes não a enxergarmos. Todorov afirma que “o objeto da literatura é a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano [...]” (2009, p. 92-93). Enfatizamos com essas ideias dos autores citados com os quais estamos de

²⁰ A *HE* ao todo possui 13 títulos: A culpa é minha, A hora da estrela, Ela que se arranje, O direito ao grito, Quanto ao futuro, Lamento de um blue, Ela não sabe gritar, Uma sensação de perda, Assvio no vento escuro, Eu não posso fazer nada, Registro dos fatos antecedentes, História lacrimogênica de cordel, Saída discreta pela porta dos fundos.

²¹ Esta ideia de autor-narrador como já colocamos aqui, é de Rodrigues Lima, mas se formos para Genette encontramos “Admitida essa redução, estabelece-se sem grande dificuldade um consenso sobre uma tipologia de três termos, dos quais o primeiro corresponde ao que a crítica anglo-saxônica chama a narrativa de narrador onisciente e Pouillon <<visão por trás>>, e que Todorov simboliza pela fórmula Narrado>Personagem (em que o narrador sabe mais que a personagem, ou, mais sabe)”. (1986, p. 187). Portanto, Rodrigo S.M. sabe mais do que finge por meio da ironia não saber e enquadra-se nessa tipologia classificatória quanto ao narrador.

acordo (Muecke e Todorov) o fato de que a obra aqui a ser analisada tem como objeto essa “condição humana” e para isso faz uso da linguagem irônica, cômica e melancólica, embora estas últimas não sejam o nosso principal objeto de estudo, mas a outra. A protagonista, Macabéa, é uma jovem alagoana que veio para o Rio de Janeiro para uma “cidade toda feita contra ela” (LISPECTOR, 1998a, p.15), assim já afirma o autor-personagem, Rodrigo S.M.. Não se pode negar aqui neste trecho da obra, o uso da ironia, em que esta se manifesta pela desigualdade social vivenciada entre o “clã do sul” e o “clã do norte”.

E nas palavras de Muecke,

a ironia, assim como o ceticismo pressupõe credulidade, a ironia precisa da “alazonia”, que é o vocábulo grego para fanfarronice; mas, em obras sobre ironia, é o termo reduzido para qualquer forma de autoconfiança ou ingenuidade. Dizer que a história é o registro da falibilidade humana e que a história do pensamento é o registro da descoberta recorrente de que aquilo que garantimos ser a verdade era, na verdade, apenas uma verdade aparente equivale a dizer que a literatura sempre teve um campo incomensurável onde observar e praticar a ironia. Isto sugere que a ironia tem basicamente uma função corretiva. (1995, p. 19)

Não nos esqueçamos que essa “fanfarronice” sobre a ironia, nos é também colocada por Lambotte (2000).

Em a *HE* a ironia atua mostrando “o registro da falibilidade humana”, em que a protagonista é uma moça ingênua advinda de uma classe social desfavorecida, contudo não se dá conta de que vive uma vida miserável. O criador dessa personagem é um homem, que apesar de possuir um certo status social, tem conhecimento de sua vida falível e de que olham para ele como um ser estranho, também sabe que a sua literatura é vendável e não chega até as classes de pessoas como a sua personagem, apesar da história denunciar a vida de vítimas como a sua protagonista. A ironia está no fato do escritor ter vivido sua infância no Nordeste “[...] Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste” (LISPECTOR, 1998a, p.12), falar sobre uma classe a qual já pertenceu um dia, contudo na sua atual condição saber que a mesma talvez nunca seja alcançada por ele:

E eis que fiquei agora receoso quando pus palavras sobre a nordestina. E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido. Antecedentes meus do escrever? Sou um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto.

Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. (LISPECTOR, 1998a, pp.18-19).

Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade_ para que mais isso? O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça. (LISPECTOR, 1998a, p.23).

É muito intrigante ao analisarmos passagens como estas em *HE*, já que Lispector também cresceu no nordeste assim como Rodrigo S.M., nesse sentido ele é o seu duplo, sua alteridade. A escritora é uma mulher marcada por tantas tragédias, como por exemplo, a fuga de sua família que:

emigrava da Rússia para a América, fugindo da perseguição aos judeus após a Revolução Bolchevique de 1917. Os pais hesitaram entre os EUA e o Brasil e acabaram aportando em Maceió, capital de Alagoas, em 1921. Clarice Lispector tinha então dois meses de idade, sendo a menor de três irmãs. Em 1924, a família muda-se para Recife, onde reside por nove anos. (ROSENBAUM, 2002, p.10).

Outro fato marcante na vida de Lispector foi à morte de sua mãe, pois esperavam com o nascimento da escritora que sua mãe fosse melhorar de sua doença, o mal de Parkinson. O que queremos destacar é que ela sentiu na pele o fato de ser uma imigrante, que herdou lembranças de seus familiares sobre a perseguição aos judeus, e que como imigrante, mulher, e criada no Nordeste, sofreu essa discriminação. Como não iria todos esses fatos afetar sua literatura, sua linguagem, e nada melhor do que a ironia, ligada ao cômico e a melancolia para serem usadas num discurso de autoproteção e resistência a uma sociedade falocêntrica com a escolha de um personagem masculino para isso.

O interessante ainda a se observar nessas passagens de a *HE* (p.23), é que apesar de sua posição como escritor, Rodrigo S.M., se rebaixa a um nível inferior a da classe social da moça de sua história, pois ele não se encaixa nem na classe desta nem na Classe Alta, já que se sente marginalizado. Nesse sentido, sua condição é mais desfavorecida de que a de Macabéa, e assim se manifesta a ironia contornante pela indiferença, superioridade e desdém com que ele a trata, contudo ele se coloca abaixo da nordestina e numa divisória de classes na passagem descrita.

Muecke destaca que

a importância da ironia na literatura está fora de questão. Não precisamos aceitar o ponto de vista, já colocado pelo menos duas vezes em bases diferentes, de que toda arte, ou literatura, é essencialmente irônica- ou a concepção de que toda literatura deve ser irônica. Precisamos apenas relacionar os principais escritores cuja obra está permeada significativamente de ironia [...]. (1995, p. 18)

A ironia se manifesta em *Lispector* por meio das depreciações que Rodrigo S.M. faz a datilógrafa e, ao mesmo tempo, pela escolha desta personagem e não de outra para que ela ocorresse com mais frequência e para que nos tornemos “um conhecedor do ser humano”, como determinou Todorov. Dessa forma, é por meio dela que o conhecemos, ela é a sua alteridade, assim como a relação disfemística entre a barata e Janair, em a *PSGH*, quando ocorre a alteridade de G.H. Ele mesmo afirma que precisa dos “outros” para viver: “Esse eu que é vós pois não aguento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado, enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação.” (LISPECTOR, 1998a, p.9).

O uso desse contrário, dessas ideias paradoxais quanto à personagem, ora a diminuindo, ora necessitando dela para se autodescrever, para se “manter de pé”, ora se colocando abaixo dela, se faz presente como uma marca registrada no fazer literário da autora e nos lembra a ironia contornante descrita por Paiva (1961) ao insinuar uma coisa tendo como intenção uma outra.

Para Barbosa, “os títulos das narrativas de *Lispector* desempenham um papel significativo ao indicar a paródia e a ironia presentes nos seus textos” (2001, p.49). Da mesma forma, Kadota possui a posição teórica ao analisar a leitura de Olga de Sá com relação a *Lispector*:

Voltando a leitura de Olga de Sá, esta observa que o avesso da linguagem tem início nos próprios títulos de algumas obras, que já contém uma contradição interna, ou “contra-canto”, que pode frustrar o leitor quando se depara com obras cujos títulos despertam sentimentos eróticos, como *A Paixão Segundo GH*, que substitui as cenas de amor/paixão, idealizadas pelo leitor, por momentos nauseantes diante do ato compulsório de ingerir a matéria branca e viva da ancestral barata [...].(1997, p.113)

O título da obra escolhido, *HE*, dentre outros, como por exemplo, *PSGH* como fora citado por Kadota, ratifica a ideia de paródia e ironia colocada por

Barbosa, por isso concordamos com ele, o leitor ao manusear o romance, de início acredita que se trata de uma obra que conterà um certo brilho, esplendor, contudo perceberá que sua ideia fracassou, já que o autor-personagem afirma “Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará. Nesse sentido, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos.” (LISPECTOR, 1998a, p.16). O título, por si só, já se configura como uma ironia, visto que o próprio Rodrigo S.M. afirma que “nada cintilará”.

Para Montenegro, a passagem em *HE* mostra a diluição do sujeito, “explicando a superposição (ou contraposição de falas), uma especial objetivação, notavelmente paradoxal, porque ela nasce de outra diluição: a da objetividade factualista de extração positivista” (2001, p.31). Somos de acordo com esta ideia de Montenegro, pois percebemos “a diluição do sujeito”, “o factualismo”, nas afirmações do autor-personagem ao declarar “[...] Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim” (LISPECTOR, 1998a, p.30). Aqui, Rodrigo S.M. a coloca num estado de coisificação contrariando com outras falas em que ele afirma amá-la: “[...] A moça que pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome. Só eu a amo.” (LISPECTOR, 1998a, p.30), porém em outro trecho afirma não ter pena dela: “[...] é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio.” (LISPECTOR, 1998a, p.13). A ironia se dá nessas contradições.

Conforme Rodrigues Lima, essa obra é “metalinguagem pura, uma ironia contra os clichês narrativos, (ou antinarrativa)” (2009, p.73) e confirma-se essa ideia dele ao vermos na obra que todos os sonhos de Macabéa são frustrados. Coutinho afirma que “Clarice Lispector parece ultrapassar um tom de coloquialismo e de narração sem surpresas” (1997, p. 530). Ele coloca a questão do chamamento do narrador ao leitor nos monólogos, afirma que eles nos “dão um caráter de familiaridade ilusória” (1997, p. 530). Declara que o engano está na linguagem comum, porque “na coisa comum podem-se condensar perguntas que não se deseja” (1997, p. 530). A esse “engano comum” chamamos de ironia e ela se manifesta por um suposto amor que o personagem-autor diz ter, contudo suas ações revelam uma contrariedade quanto a isto ao afirmar que ela era “incompetente para a vida” e que tinha “cara de tola”, “rosto que pedia tapa”:

[...] Vou agora começar pelo meio dizendo que_
 _ que ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimisse diria: o mundo é fora de mim. (Vai ser difícil escrever esta história).

Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) nada argumentou em seu favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória, sua colega de trabalho, porque quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel. Isso disse ele. Quanto à moça achou que se deve por respeito responder alguma coisa e falou cerimoniosamente a seu escondidamente amado chefe:

_ me desculpe o aborrecimento. (LISPECTOR, 1998a, p.24-25).

O jogo produzido em passagens como esta e a presença da ironia nele nos revela a intenção do narrador quanto à personagem em que ele a transforma num fantoche em suas mãos. De maneira que a sua reação não retrata a situação vivenciada (ser despedida), porque em situações como estas não se espera do sujeito nenhum agradecimento nem tão pouco falar “cerimoniosamente ao seu escondidamente amado chefe”. A amabilidade posta surge como uma discrepância e assim a ironia se desenvolve.

Encontramos outras evidências a respeito do título, já que Rodrigo afirma “que a narrativa está acompanhada do início ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta” (LISPECTOR, 1998a, p.24). Afirma ser “a história quase nada” (LISPECTOR, 1998a, p. 24), *História de cordel* como sugere um dos títulos. Segundo Sá, ao fazer uso de um dos trechos da obra “escreve não por causa do assunto ou da protagonista nordestina, mas por motivo de força maior como se diz nos requerimentos oficiais por força de lei” (2000, p. 275). Para nós essa “força de lei” conduz o personagem-autor para *O direito ao grito*, como sua personagem não sabe gritar, ele tem o dever como escritor de gritar por ela afinal ele afirma “Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública” (LISPECTOR, 1998a, p.10). Ironicamente, “o direito ao grito” dele se faz pela morte da jovem.

A ironia concentra-se numa escala maior na problemática vivenciada pelo autor-pessoa²² refletida na vida do “outro”, há passagens em a *HE* que denunciam de certa maneira a presença disso como a seguir:

²² Termo usado por Bakhtin (2010), o qual se encontra em nossas referências.

Grito puro e sem pedir esmolas. Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás _ descobro eu agora_ também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas. (LISPECTOR, 1998a, p.13-14).

Nesse trecho de a *HE* fica evidente a presença da autora, assim como na narrativa em geral (desde a dedicatória), pois o autor-personagem, Rodrigo S.M. é um escritor masculino, contrariando a hegemonia de personagens femininos criados pela escritora, dessa forma, não teria porque fazer esse tipo de questionamento quanto ao que escreve, já que é um homem. A ironia aqui se dá por essa contradição, uma persona masculina usada para denunciar como era vista a escritura feminina. A ironia aqui está servindo para desconstruir um discurso, já que a literatura masculina como a de Rodrigo S.M. também pode fazer “lacrimejar piegas”, embora ele afirme o contrário, encontramos essas incoerências em suas falas.

Quanto ao fio de ligação do título com a história ocorre pelo fato da protagonista em um dos seus sonhos de vida não consumados, desejar ser estrela de cinema; admirava Greta Garbo e queria ser Marilyn Monroe, símbolos sexuais da época, em que como sempre em todas as épocas a sociedade impõe um padrão de beleza. Somente a morte consumaria esta fantasia de Macabéa; esse seria o seu único e grande papel de sua vida apagada:

[...] Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer; na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes (LISPECTOR, 1998a, p. 29).

Em trechos como este notamos os indícios, os quais mencionamos por meio de passagens desse tipo. A morte já era uma ideia premeditada por Lispector via Rodrigo S.M. para aquela que “na certa morreria um dia como se estivesse estudado de cor a representação do papel de estrela”.

A forma como o personagem Olímpico (namorado da protagonista) reage quando Macabéa declara seu sonho de ser artista de cinema é irônica, cruel e desumana; percebemos isso através do seu discurso no diálogo com a moça, quando ela afirma que “Marylin era toda cor-de-rosa” (LISPECTOR, 1998a, p. 53) e ele diz: “— E você tem cor de suja. Nem tem rosto nem corpo para ser artista de cinema” (LISPECTOR, 1998a, p. 53). Mais uma vez o corpo da jovem é atingido e a ironia disfemística é requerida.

Continuando o diálogo descrito no parágrafo anterior, o paraibano afirma: “— É, dessa vaca não sai leite” (LISPECTOR, 1998a, p. 54). O interessante aqui é a forma como Olímpico reage à declaração de sua “namorada”, com grosseria e estupidez, a única linguagem que ele conhece. Assim a ironia disfemística é trabalhada pela degradação do corpo da jovem, pela diminuição, pelo chamamento para um corpo que conforme Olímpico possui “ausência de rosto e corpo” para “ser artista de cinema” e também a menção ao animal “vaca” que é feita através do discurso do jovem o qual atinge diretamente a moça como um ser incapaz de produzir algo.

Lispector assim escreve “desescrevendo” como uma costura pelo avesso, por isso sua linguagem nos chama atenção pelo estranhamento que nos causa, quem a lê ou deseja lê-la não espere menos do que esse “desescrever”, esse “avesso”. Portanto, nesse sentido, em a *HE* como já fora colocado “nada cintilará”.

A ironia em a *HE* como podemos comprovar pelos fragmentos retro-citados é trabalhada por intermédio de um discurso aparentemente puro do autor-personagem quanto à vida da moça nordestina, ele fingidamente relata que não pode fazer nada por ela, no entanto, há indícios na narrativa como vimos que comprovam o contrário do que está sendo afirmado. Num tom ingênuo ele rebaixa a jovem a estados de animalização, coisificação, o que desdiz seu suposto “amor” por ela. Entretanto, entendemos que para atingir o seu objetivo como escritora literária, Lispector usou dessa artimanha do dito-não dito para alcançá-lo. Isso só foi possível por meio de seu autor-personagem que se descreve através da alagoana e também pelas personagens criadas na obra em que ambas advém de uma parte da sociedade brasileira que na época vivia a margem desta, portanto só a ironia atravessando ou transpassando a melancolia, o riso e o cômico poderiam dar a Lispector àquilo que ela esperava de sua literatura.

3 A PAIXÃO SEGUNDO G.H.: DA IRONIA DISFEMÍSTICA AO TOM CIENTÍFICO E O SAGRADO

Aqui neste ponto trabalharemos com a análise das passagens da obra de Lispector a *PSGH*, assim como fizemos com a *HE*. Nele faremos uso das nossas colocações sobre como se manifesta os tipos de ironias e tons utilizados na linguagem da autora por intermédio da personagem G.H., classificando essas ironias e tons de acordo com as ideias de Paiva (1961), assim como faremos uso para ratificar nossas colocações, de outros teóricos e pesquisadores da obra de Lispector que se fizerem necessários.

Como já fora exposto no capítulo um em *Considerações sobre a ironia na obra de Clarice Lispector*, de acordo com as ideias apresentadas por Paiva (1961), assim como em Bergson [1900]- (2004), a ironia disfemística dentre outras coisas, atua na aplicação de características animais ao homem, e isto se manifesta no comportamento da personagem G.H. ao descrever o que ocorrera com ela ao se deparar com a barata, afirmando que houvera perdido algo: “Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais.” (LISPECTOR, 1998b, p.11), mas adiante afirma/ confirma o que perdeu, a sua “humanização”: “Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana.” (LISPECTOR, 1998b, p.12).

A nova realidade da personagem descrita anteriormente a assusta: “Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana.” (LISPECTOR, 1998b, p.14). Em trechos da obra como este, notamos o jogo entre o humano e a busca por algo anterior a ele:

Olhei-a, à barata: eu a odiava tanto que passava para o seu lado, solidária com ela, pois não suportaria ficar sozinha com minha agressão.

E de repente gemi alto, dessa vez ouvi meu gemido. É que como um pus subia à minha tona a minha mais verdadeira consistência - e eu sentia com susto e nojo que “eu ser” vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana. (LISPECTOR, 1998b, p.58).

A obra a *PSGH* trabalha com passagens desse tipo, em que a busca da personagem G.H. pela perda de sua humanização ao devorar o inseto, é realizada por intermédio desse jogo humano/inumano, é através dele que se forma a ironia

disfemística, apesar dela não se manifestar com tanta frequência como em a *HE*. A repulsa da personagem pela barata em que afirma sentir ódio acaba levando-a a reconhecer que somos anteriores a essa montagem humana e o fato de que é por meio dela (a barata) que ela (G.H.) chega ao seu lado mais humanizado nos direciona para a ironia disfemística, embora reconheçamos a presença intensificada do tom sagrado na obra.

A ironia disfemística neste romance atua nesse jogo do humano ser buscado pelo “inumano”. Embora haja uma discussão em torno da ironia em que é colocado como uma de suas manifestações a oposição antifrástica entre o dito e não-dito, concordamos com Hutcheon, quando ela expõe essa questão não como uma ideia sendo anulada pela outra(dito/não dito): “[...] o que pode ocorrer se o significado irônico for visto como sendo constituído não necessariamente apenas por uma substituição ou/ou de opostos, mas por ambos o dito e não dito trabalhando juntos para criar algo novo.” (2000, p.97).

Baseados no pensamento acima exposto, podemos considerar o fato de que há uma interação em alguns casos de ideias opositivas, sendo assim, é por intermédio do inumano que G.H. atinge o seu humano e reflete sobre ele, apesar do medo e do sentimento de falta de sua humanidade:

[...] E isso me parecia o inferno, essa destruição de camadas e camadas arqueológicas humanas.
O inferno, porque o mundo não me tinha mais sentido humano, e o homem não me tinha mais sentido humano. E sem essa humanização e sem a sentimentaço do mundo - eu me apavoro.
(LISPECTOR, 1998b, p.70-71)

Ao declarar que o mundo não lhe “tinha mais sentido humano” nem o homem, a personagem manifesta em seu discurso o que estamos expondo sobre a ironia disfemística estar presente nesta obra, e enfatizamos que unida a ela encontramos o discurso do tom sagrado pela evocaço do termo “inferno” como um empréstimo desse tipo de alocaço para destacar a problemática existencial vivida pela escultora.

O fragmento a seguir demonstra bem o que estamos destacando a cerca da ironia disfemística:

enfim, quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que *eu não era, eu era*. O que

não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois “eu” é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo.

Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior - é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas agora, eu era muito menos que humana - e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano. (LISPECTOR, 1998b, p.178-179) (Grifos nossos).

O mundo inumano pelo qual adentrou pela via crucis, a barata, faz a personagem descobrir um simples fato: o fim daquilo, o qual acreditava que *era não era*, ela rompeu seu “invólucro” e descobriu o seu humano mais “real” pelo mundo inumano. Notamos por meio da oposição de ideias presentes no trecho aqui, o fato delas não anular o dito pelo não dito, todavia um completa o outro, porque a sua suposta perda humana acaba lhe levando a um imanentismo pelo qual descobre que o não humano não a anula, mas a completa.

A colocação de Hutcheon (2000), com a qual somos de acordo quanto ao dito/não dito na ironia, nos leva de encontro ao pensamento de Kahn se referindo ao conto *A solução* de Lispector da seguinte maneira: “A tensão irônica da narrativa é assim produto do contraste, da relativização e da justaposição de elementos incongruentes da linguagem; em suma, da insistência em combinar o incombinável.” (2005, p.87).

A ironia disfemística trabalha conforme Paiva (1961), rebaixando o homem a categoria de animal, coisa, no entanto quanto a Lispector, esse apoucamento em a *PSGH* não restringe, porém aumenta a coisa que se pretendia diminuir, fazendo uso da ideia é a “insistência de Kahn combinar o incombinável”, sendo que um não nulifica o outro. Tomemos como exemplo no romance abordado, o nojo inicial da personagem G.H. tido pelo inseto e sentido ao comê-lo como uma perda de sua “humanização” e depois vista como uma bondade alcançada pela mediação de algo que imaginara feio:

[...] Por enquanto o primeiro prazer tímido que estou tendo é o de constatar que perdi o medo do *feio*. E essa perda é de uma tal *bondade*. É uma doçura.

Quero saber o que mais, ao *perder*, eu *ganhei*. Por enquanto não sei: só ao me reviver é que vou viver. (LISPECTOR, 1998b, p.20-21) (Grifos nossos).

Chamamos a atenção aqui para o uso de expressões utilizadas pelo discurso religioso como, por exemplo, perder/ganhar nos fazendo lembrar as palavras de

Jesus Cristo quando disse: Quem achar a sua vida perdê-la-á; e quem perder a sua vida, por amor de mim, achá-la-á. Mt.10:39; numa ambivalência na qual uma expressão não anula a outra como ora estamos a destacar, contudo para se obter esse “ganho” se fez necessário perder algo, mas essa perda é vista como algo positivo já que ela trouxe um ganho atingido pelo feio, o que nos remete ao grotesco, ironicamente isso contraria a vida anterior da personagem, pois ela trabalha no mundo da arte e antes tinha o belo como a beleza do mundo:

Era com alegria infernal que eu como que ia morrer. Eu começava a sentir que meu passo mal-assombrado seria irremediável, e que eu estava pouco a pouco abandonando a minha salvação humana. Sentia que o meu de dentro, apesar de matéria fofa e branca, tinha no entanto força de rebentar meu rosto de prata e beleza, adeus beleza do mundo. Beleza que me é agora remota e que não quero mais estou sem poder mais querer a beleza - talvez nunca a tivesse querido mesmo, mas era tão bom! eu me lembro como o jogo da beleza era bom, a beleza era uma transmutação contínua. (LISPECTOR, 1998b, p.83)

Apesar de afirmar que “o jogo da beleza era bom”, em um outro fragmento da obra encontramos a afirmação de que esta era um engodo: “Terei que dar com saudade adeus à beleza. Beleza me era um engodo suave, era o modo como eu, fraca e respeitosa, enfeitava a coisa para poder tolerar-lhe o núcleo”. (LISPECTOR, 1998b, p.157).

Ainda chamamos à atenção para o trecho acima de a *PSGH* “estava pouco a pouco abandonando a minha salvação humana”, o uso do tom sagrado contrariado pela presença de “um efeito de dissonância que está no uso que a ironia faz da linguagem sagrada” (PAIVA, 1961, p.43), visto que a salvação da personagem se dá pelo abandono do seu lado humano para o inumano, sendo assim este vale mais que aquele.

O tom científico na obra baseando-nos em Paiva (1961), se manifesta como prova irrefutável da evolução dos seres através dos tempos, o que nos remete à ancestralidade da barata, cuja verdade científica é reconhecida por G.H. a tal ponto de se transpor como o inseto na sua categoria animal, assim como os seus filhos e filhas:

E que, agora sim, eu estava realmente no quarto.

Tão dentro dele como um desenho há trezentos mil anos numa caverna. E eis que eu cabia dentro de mim, eis que eu estava em mim mesma gravada na parede.

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 o meu futuro contínuo - e que hoje e sempre está na parede, e minhas quinze milhões de filhas, desde então até eu, também lá estavam. (LISPECTOR, 1998b, p.65)

No entanto, como estamos afirmando, esse nivelamento que pode ser visto como “rebaixamento”, não pode ser tomado somente como algo negativo (inumano), que se opõe ao positivo (humano), a própria G.H. reconhece que a sua falta de humanidade lhe completa mais do que a sua humanidade anterior e que por isso ela quer esse “inumano”:

Ah, e quero ver se também já posso prescindir de cavalo bebendo água, o que é tão bonito. Também não quero a minha sensibilidade porque ela faz bonito; e poderei prescindir do céu se movendo em nuvens? e da flor? não quero o amor bonito. Não quero a meia-luz, não quero a cara bem-feita, não quero o expressivo. Quero o inexpressivo. *Quero o inumano dentro da pessoa*; não, não é perigoso, pois de qualquer modo a pessoa é humana, não é preciso lutar por isso: querer ser humano me soa bonito demais.

Quero o material das coisas. A humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade. Existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita. Embora também essa coisa corra o perigo de, em nossas mãos grossas, vir a se transformar em “pureza”, nossas mãos que são grossas e cheias de palavras. (LISPECTOR, 1998b, p.157-158) (Grifos nossos).

O fragmento retro-citado nos encaminha para uma das temáticas mais abordadas por Lispector em suas obras. Sá ratifica o que estamos dizendo quando afirma: “Um dos aspectos mais tematizados na obra de Clarice é o processo de escrever, e com ele, as categorias da ficção: escritor (autor-narrador), leitor, enredo, personagem, inspiração, etc... [...]” (2004, p.203).

O que para nós é visível quanto ao que foi dito por Sá tanto em *HE* quanto em a *PSGH*, já que encontramos essa busca do inexpressivo pela palavra (expressivo) da autora via autor- personagem e personagens. Em uma isso ocorre pela barata e na outra pela nordestina. Essa busca ocorre por meio da palavra, palavra esta a qual Lispector se esforçava para recriá-la de tal forma que ela atingisse algo a mais. Nas

obras detectamos a dificuldade que se tem ao escrever, portanto a busca do inexpressivo se faz pelo expressivo (escrita).

Encontramos no início da *PSGH*:

----- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi - na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro. (LISPECTOR, 1998b, p.11).

Em a *HE* Rodrigo S.M. afirma: "Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa." (LISPECTOR, 1998a, p.21). A procura dos personagens-autores nas obras retro-citadas se dá pelo expressivo, embora se procure o inexpressivo, a ironia é efetuada nesse jogo de paradoxos em que para alcançar um necessita-se do outro. Notamos que nessas obras o questionamento do ser pela linguagem apresenta a realidade pela ficção narrativa da dificuldade do escritor quanto a sua profissão e sua posição no mundo social em que se insere.

A busca de G.H. gera nela o medo do novo, diríamos de uma nova maneira de ver a vida, de ir por um caminho que desconhece e isso lhe desorienta por perder sua "montagem humana":

Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação. Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? e no entanto não há outro caminho. Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização? (LISPECTOR, 1998b, p.12-13).

Neste fragmento a presença da expressão "montagem humana" sobre a qual já fizemos alguns esclarecimentos, nos lembra de uma encenação teatral, para Paiva (1961) esta faz parte do discurso irônico. Compreendemos assim que o viver

de G.H. era de um outro personificado por ela, por isso uma máscara em que ela encarnava um papel. Também a presença de expressões de uso religioso como “novo”, “caminho” e “ver” parece querer legitimar o que está sendo dito. Ainda no tocante a esta questão as palavras de Sá com a quais acordamos sobre os últimos livros de Lispector e o seu ato de escrever nos clarifica o fragmento:

[...] O diluído enredo, que ainda subsiste rarefeito em seus primeiros livros, se dissolve, progressivamente, a favor da anotação de cada dia, cada hora, cada minuto que escorre. Como se houvesse uma vida superficial, tecida de fatos, que é preciso esgotar e viver depressa; e uma vida profunda, latente, da qual é urgente contar, instante a instante, as pulsações. (2004, p.201)

Quando G.H. afirma “como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização?” (LISPECTOR, 1998b, p.13). Fazendo uma ligação com a *HE* é intrigante como a vida de Macabéa, (personagem predestinada ao seu papel de encontro com a morte desde o princípio da narrativa) se “desorganiza” frente à mesma ao lhe ser revelada por Madame Carlota. A vida miserável a qual levava, não era de seu conhecimento, mas ao lhe ser revelada (momento epifânico) este viver “ralo” lhe é tomado:

Madama Carlota havia acertado tudo. Macabéa estava esperando. Só então vira que sua vida era uma miséria. Teve vontade de chorar ao ver o seu lado oposto, ela que, como eu disse, até então se julgava feliz [...]. E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a – e neste mesmo instante em algum lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhadas de relincho (LISPECTOR, 1998a, p. 79).

A jovem nordestina atuava em um papel de uma vida miserável, fazia uso de uma máscara da qual não tinha o menor conhecimento, sendo assim, era obrigada a usá-la porque lhe delegaram essa função (Rodrigo S.M.) como podemos ver no fragmento retro-citado. A ironia se concretiza no jogo de não conhecer/conhecer. O conhecimento que tanto procurava por meio da Rádio relógio e revistas do mundo das celebridades, para ela tornou-se perigoso, pois ao obtê-lo acaba sendo morta por uma representação de uma cultura que não dispunha, advinda de uma massa de pessoas, embora não mendigasse o pão como a maioria, é atropelada por um homem estrangeiro numa mercedes também da mesma origem. Entendemos tratar-

se aqui do jogo da cultura europeia representada nestes e de uma cultura brasileira que até então nem se estabelecia direito já que seguíamos os padrões europeizantes.

Já em a *PSGH*, a personagem acreditava pertencer a uma vida bela, contudo como vimos, descobre que ela era um engano, que uma outra forma de viver lhe era mais completa, a “inumana”. Parece que o caminho aqui percorrido é o inverso, contudo o objetivo é o mesmo, o inexpressivo, o inalcançável sendo buscado pelo expressivo, pela ferramenta que é indispensável ao escritor, a palavra, a escrita, o signo.

A fuga “do exercício padrão da escrita” inquietava Lispector e ela é sentida pelos seus personagens. G.H. nos demonstra isso no seguinte fragmento:

Já que tenho de salvar o 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 de minha boca e pelo tamanho da visão de meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar delimitada - 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. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma. (LISPECTOR, 1998b, p.15)

A personagem parece aceitar a necessidade da “forma”, contudo ela requer que esta se faça por si só, nos remete então a quebra de um padrão, se é para ter forma que ela não seja como as outras, compreendemos assim que as ideias contrárias na narrativa nos encaminham para algo que precisa da fusão do dito/não dito. É uma forma sim, mas uma que não siga as outras, nem por isso deixa de ser uma forma, ou seja, uma escrita, uma expressão, todavia ela rompe com as formas estabelecidas. E com isso a ironia vai se concretizando. É observável o uso do verbo “salvar”, para G.H. a salvação “do dia de amanhã” se faz pela “coragem de resistir à tentação de inventar uma forma”. (LISPECTOR, 1998b, p.15).

Um dos aspectos que nos chama a atenção em a *HE* assim como em a *PSGH* é o ato de “pensar” das personagens, Macabéa não tinha o hábito de “pensar” e ironicamente Rodrigo diz que se assustou ao fazer isso uma vez:

[...] Teria ela a sensação de que vivia para nada? Nem posso saber, mas acho que não. Só uma vez se fez uma pergunta: Quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar. Mas eu, que não chego a ser ela, sinto que vivo para nada. (LISPECTOR, 1998a, p.32).

Já G.H. também foi condicionada a não pensar muito e reconhece sua dificuldade tal qual Macabéa que não compreendia bem as coisas:

Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? ou dou uma forma ao nada, e este será o meu modo de integrar em mim a minha própria desintegração? Mas estou tão pouco preparada para entender. Antes, sempre que eu havia tentado, meus limites me davam uma sensação física de incômodo, em mim qualquer começo de pensamento esbarra logo com a testa. Cedo fui obrigada a reconhecer, sem lamentar, os esbarros de minha pouca inteligência, e eu desdizia caminho. Sabia que estava fadada, a pensar pouco, raciocinar me restringia dentro de minha pele. Como, pois, inaugurar agora em mim o pensamento? E talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo da paixão. (LISPECTOR, 1998b, p.14-15).

É interesse destacar aqui o fato de sermos diferentes dos outros animais pela nossa capacidade de “pensar” e que Descartes dizia: “eu penso, logo existo”. Desse modo, o jogo lispectoriano se dá nesse “emaranhado” de palavras aparentemente antagônicas, mas que atinge na medida do possível o que ela deseja estranhamente atingir por meio de sua literatura, o dito/não-dito o qual já falamos.

Gostaríamos de frisar que a *HE* começa com um “Sim” e finaliza com essa mesma expressão:

Tudo no começo 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. 1998a, p.11).

E agora – só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – eu também?!

Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.

Sim. (LISPECTOR. 1998a, p.87). (Grifos nossos)

Esse “Sim” nos lembra do discurso religioso e a sua parte sobre a criação do “mundo”, assim como Deus criou o universo pelo poder da palavra, o narrador-autor também como Deus de sua criação e pelo poder da palavra cria a sua personagem, concedendo que uma molécula dissesse “Sim a outra” e nascesse a vida da jovem

alagoana. Pelo mesmo poder que lhe foi imputado por ele (ou Lispector), ele apunhala como “Brutus” a sua personagem nordestina a qual dizia amá-la.

O tom sagrado da ironia usado por Lispector, apesar de deslocado do contexto religioso, serve como um recurso para se chegar a inexpressividade de algo não-dito (inexpressivo) mesmo que pelo dito (expressivo). É uma complementaridade que se estabelece pelo jogo de ideias que são colocadas.

O que nos chama bastante à atenção, pois a *PSGH* inicia com o travessão “--- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.” (LISPECTOR, 1998b, p.11), e finaliza com o mesmo “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. -----” (LISPECTOR, 1998b, p.179). Refletindo sobre esse recurso, chegamos à conclusão de que a arte da busca literária para expressar o inexpressável em Lispector é interminável, portanto não tem como haver uma narrativa literária com início, meio e fim na escritura de nossa autora.

Este ponto sobre o qual trabalhamos algumas ideias quanto à escrita de Lispector nas obras em análise e mais detalhadamente quanto a *PSGH*, possui um subtópico e nele analisaremos um pouco mais sobre a busca que G.H. faz por intermédio da barata, por isso desde já adiantamos o fato de que não tem como tratar sobre essa “busca” sem entrar no jogo de alteridade que se estabelece no romance por intermédio do inseto, visto que a ironia é exercida por ele. Constatamos que tanto a barata quanto a personagem Janair representam a alteridade de G.H. assim como Macabéa é a de Rodrigo S.M. Talvez essa constante afirmação se torne enfadonha, porém é necessária.

Também enfatizamos o jogo de classes sociais presentes na narrativa, assim como a reprodução do discurso falocêntrico por intermédio da própria G.H. que como mulher foge aos padrões da época, exercendo a profissão de escultora e vivendo sozinha, não possuindo marido nem filhos, mas acaba reproduzindo ideias preconceituosas por acreditar erroneamente que, ao pertencer a uma classe desfavorecida, sua empregada doméstica, Janair, mantinha deste modo, seu quarto sujo, reproduzindo assim, o uso do discurso da “lei do pai”, do poder do “falo”.

Sabemos que o nosso objeto de estudo é a ironia, no entanto, não há como abordar sobre uma temática de forma isolada sem levar em consideração outros fatores que se manifestam nas obras as quais selecionamos. Com isso justificamos o fato de tocarmos em outros assuntos como alteridade, discurso falocêntrico,

melancolia e, assim por diante, visto que eles estão imbrincados na temática abordada.

A ironia ligada ao tom sagrado como destacamos aqui, se faz por intermédio de um discurso de um contexto religioso usado fora deste para legitimar o que está sendo dito e não dito, embora o mesmo aparentemente esteja sendo “deturpado”, o que se pretende é fazer uso do mesmo para legitimar o dito/ não dito (fazemos uso das ideias de Hutcheon nessas expressões), portanto a ironia ligada à disfemística, ao tom científico e sagrado quando usada nas narrativas de Lispector ora estudadas, é para atingir o inexpressivo pelo expressivo.

3.1 A BUSCA DE G.H.: O jogo eu (G.H.) *versus* outro (Barata)

Em a *PSGH* como nos é sabido, conta-se a história de uma mulher, que depois de despedir a empregada, resolve fazer uma limpeza no quarto. No entanto, esta se surpreende ao ver que ele estava limpo. Porém, mal sabia ela que tudo em sua vida iria mudar e perder o sentido, pois ao entrar no cômodo, ela depara-se com uma barata.

O encontro de G.H., personagem principal do romance, com a barata, inicia um processo de alteridade por meio de uma viagem imanentista. A essa viagem em busca dessa alteridade, do outro, denominamos epifania, que de acordo com Sant’Anna “aplicado à literatura o termo 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” (1984, p.189).

A *PSGH* nos lembra da unidade nuclear, o monomito, (separação-iniciação-retorno) aludida por Joseph Campbell em *O herói de mil faces*, em que o herói segue uma trajetória, ele sai das trevas, caminha pela luz (iluminação da consciência), corrige um erro e tende a voltar pelas trevas no inconsciente, porém, ele não é o mesmo e, portanto, toma consciência e sai dela. No romance em questão trata-se de uma heroína. Assim é a personagem G.H., uma mulher que se defronta com uma barata, ser vivo, cuja presença pode se dar em qualquer domicílio e é por meio desse inseto onde se inicia uma jornada, uma separação de sua vida anterior em que a personagem retorna, mas não da mesma forma que era antes (a unidade nuclear já descrita).

G.H. como vimos no ponto anterior, começa a partir do encontro com o inseto, a fazer indagações, a curiosidade lhe domina, e então ela passa a comparar a ancestralidade dele com a da raça humana. Entretanto, isso só foi possível porque o desejo lhe sobreveio; ao esmagar a barata entre a porta do guarda-roupa, ela ansiou por degustar a pasta branca que escorria da barata, enquanto a mesma agonizava: “[...] Pois mesmo ao ter comido da barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la” (LISPECTOR, 1998b, p.166). Este trecho coaduna-se com a ironia disfemística descrita por Paiva “pela aplicação de características animais ao homem” (1961, p.22). A ironia disfemística se concretiza aqui, no ato cometido pela personagem ao devorar a barata, ao repartir com ela sua vida, ao comer o inseto a narradora- autora igualou-se ao mesmo estado de animalidade dele.

Há também no ato de devoração do inseto conforme Nunes, “um impulso sádico masoquista” (1969, p.100). Essa devoração nos leva de encontro às ideias de Bergson [1900]-(2004) e Paiva (1961). Esta coloca o recurso disfêmico (irônico) como forma de autodepreciação do corpo pela degradação vinculada à coisificação, ao animalesco e aquele liga o riso à transfiguração que acontece de uma pessoa em coisa, portanto, a heroína da *PSGH*, intertroca-se na posição de animal pelo ato de devoração.

Ainda quanto a essa animalidade, a esse canibalismo, Paiva afirma quanto à ironia disfemística que ela “atua desde a aplicação de características animais ao homem” (1961, p.22). Indo de encontro a essa ideia da pesquisadora, Nunes concorda que em Lispector “a presença da animalidade é intensificada” (1969, p.126), e acrescenta: “os bichos constituem na obra de Clarice Lispector, uma simbologia do ser” (NUNES, 1969, p.126), ou seja, baseando-nos nesta concepção com a qual acordamos, a barata simboliza a alteridade de G.H.:

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.

Toma, toma tudo isso para ti, eu não quero ser uma pessoa viva! tenho nojo e maravilhamento por mim, lama grossa lentamente brotando.

Era isso era isso então. *É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda.* Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas. (LISPECTOR, 1998b, p.57) (Grifos nossos).

Neste ponto da narrativa a personagem já reconhece descobrir a sua identidade pela a do inseto ao afirmar que “era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes” de sua identidade. Havia nela “nojo” e “maravilhamento”, os quais brotavam de uma “lama grossa lentamente”. Todavia, em fragmentos anteriores a este, coloca a sua identidade como sendo uma cópia de uma vida que nunca existiu:

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. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as 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, 1998b, p.30) (Grifos nossos)

Esta retro-citação do romance nos lembra da afirmação de Bergson quanto à sociedade e suas máscaras com a qual estamos de acordo: “Passemos à sociedade. Vivendo nela, vivendo por ela, não podemos abster-nos de tratá-la como um ser vivo. Risível será, portanto, uma imagem que nos sugira a ideia de uma sociedade fantasiada e, por assim dizer, de uma mascarada social.” [1900]-(2001, p.33).

Para que ocorresse essa mudança da personagem e seu reconhecimento quanto a isto, foi preciso que G.H. desorganizasse primeiro o seu mundo anterior, sofrendo assim uma perda de si mesma para poder reconhecer o mundo e se auto reconhecer no mundo:

_ É que, mão que me sustenta, é que eu, numa experiência que não quero nunca mais, numa experiência pela qual peço perdão a mim mesma, eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo. É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo. (LISPECTOR, 1998b, p.63)

Há em *PSGH* outras perdas, como a perda da sua terceira perna: “Perdi alguma coisa que me era essencial [...] Perdi uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar, mas que fazia de mim um tripé estável” (LISPECTOR,

1998b, p.11). Este tripé seria a sua vida secular, que por sua vez como vimos, era um viver organizado. A perda desse tripé faz com que G.H., personagem incógnita, pois o romance não informa o seu nome completo, apenas suas iniciais; tenha a necessidade de escrever o que lhe aconteceu, para isso foi preciso, que recorresse à busca da memória através da escrita.

Para Nascimento,

“A quinta história”, de *A legião estrangeira*, e *A paixão segundo G.H.* trazem a impessoalidade doméstica da barata, ao mesmo tempo extremamente distante (na escala de valores atribuídos ao vivo, os insetos ocupam o último lugar, junto com vírus e bactérias) e próxima (a barata habita, apesar de tudo, os lares, convivendo como a alteridade no limite do suportável). As baratas, seres também plurais em tipos e formas, configuram o próprio estranho familiar sendo considerado o vivente mais antigo do planeta. É como se sempre tivesse havido baratas, bastando haver vidas. (2012, p.41)

A lacuna de mais informações sobre o significado das letras G.H., faz com que ela represente na nossa visão, todos aqueles que estão à margem da sociedade, no anonimato, inclusive a própria Macabéa, personagem que seria criada anos depois.

Com a perda de sua humanização, devido ao encontro com a barata, G.H., sente a necessidade de escrever para alguém para lhe falar sobre os fatos que sucederam desde a partida da sua empregada ao encontro com a barata. Para isso utilizou-se do fingimento: “esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém” (LISPECTOR, 1998b, p.15). Esse fingimento é típico do ironista. (PAIVA, 1961).

Segundo Amaral,

Ao longo do romance, cada passo da personagem pode ser compreendido como uma opção entre dualidades: entrar no quarto, entrar no armário, entrar na barata, tudo é sinal de um irremissível desvio que provoca o florescimento luminoso da árvore epifânica. Desta forma, assim como os capítulos compõem a árvore narrativa saindo um do outro, os próprios parágrafos são alongamentos um do outro, como se de cada parágrafo brotassem novos significantes. (2005, p.133-134).

A criação desse “outro” é o início da busca de G.H. por si mesma. As dualidades descritas por Amaral se dá pela existência da barata, esta por sua vez,

concretiza a ironia disfemística que se concretiza como viemos tratando pelo ato de devoração efetuado pela personagem, ele a coloca num estado de animalidade, estado este típico da ironia disfêmica de acordo com Paiva, pois a mesma se manifesta pelo “rebaixamento” do estado em que se coloca G.H..

O ato de G.H. ao comer o inseto quebra todo e qualquer ato de vigilância imposto pela sociedade, baseamos a nossa afirmação em Bergson [1900]-(2004). Segundo ele nos entregamos aos automatismos fáceis dos hábitos adquiridos em sociedade, a personagem reconhece esse automatismo ao tratar da ordem social das coisas:

Eu não queria reabrir os olhos, não queria continuar a ver. Os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá a ordem, era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender. (LISPECTOR, 1998b, p.59)

Notamos uma relutância na personagem em não fugir dos regulamentos e leis que regem a ordem de um sistema que a cegava e não conhecendo outro viver “não queria continuar a ver” que este existia.

Iannace, em *A leitora Clarice Lispector*, faz uma abordagem bastante interessante ao tratar da relação eu versus outro, já que baseia as suas análises em Mikhail Bakhtin; ele coloca “[...] o ver-se a si mesmo, por meio de dado objeto, que desempenha papel análogo ao do espelho [...]” (2001, p.68), este espelho na obra a *PSGH* seria a barata e a personagem G.H. como estamos declarando, a personagem se vendo nela e/ou sendo ela (a barata). É por meio desse outro que a personagem finge que alguém está dando-lhe a mão: “Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão” (LISPECTOR, 1998b, p.17). Esse outro é principalmente o inseto, apesar da presença no romance de sua empregada, Janair e dessa mão misteriosa.

É através da barata que G.H. faz uma “viagem empreendida para descobrir as outras camadas de si mesma” (SANTOS, 2000, p. 32). Assim como a barata possui suas várias camadas, a personagem procura descobrir as suas também. A barata é a entrada, a passagem para G.H. (re) encontrar-se com sua ancestralidade através dos tempos:

A passagem estreita fora pela barata difícil e eu me havia esgueirado com nojo através daquele corpo de cascas e lamas. E terminara também eu toda imunda, por desembocar através dela para o meu passado que era o meu contínuo presente e o meu futuro contínuo – e que hoje e sempre está na parede, e minhas quinze milhões de filhas, desde então, até eu, também lá estavam (LISPECTOR, 1998b, p. 65).

No fragmento retro-citado ela se reconhece e as suas “quinze milhões de filhas”, portanto ela é a barata e como tal se reproduziu por entre os tempos (passado, presente e futuro).

A busca de identidade assim como ocorre em *HE* com Macabéa, também acontece em *PSGH* com a personagem. Segundo Nascimento, “o anonimato da personagem narradora G.H. equivale ao de sua antagonista, a barata, que, por natureza, não tem nome.” (2012, p.89). O novo, o desconhecido, geralmente assusta e G.H. não foge a esta regra. Para se autodescobrir ela faz uma travessia da qual sente medo, porque não compreende, não conhece esse viver: “Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo – quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação” (LISPECTOR, 1998b, p.13).

G.H. acaba por ser paradoxal em sua busca, ora ela quer revestir-se de uma nova roupagem, um novo ser, ora ela quer a sua máscara antiga. Nesse trecho anterior, ela procura a racionalização, não deixando assim por completo envolver-se nos fatos que se sucederam. Existe nela uma luta constante, o seu mundo “civilizado” quer sobrepor-se a procura de seu mundo mais primitivo.

Para Amaral, “sobre esta obra, que vê como um labirinto mágico, místico e metafísico, em que uma mulher e uma barata são a mesma criatura, essa barata sendo o duplo dessa mulher” (2005, p. 126), isso nos remete a presença da ironia pelo o uso das máscaras (mundo civilizado, mundo primitivo), nos faz lembrar uma peça teatral através do monólogo em que o ator encarna vários personagens com suas ações e seus temperamentos diversificados conforme nos afirma Paiva (1961). Ainda de acordo com ela, essa encenação teatral está dentro da ironia com o tom “ingênuo”. G.H. reconhece o uso de sua máscara no abandono do ser pela persona:

O medo que eu sempre tive do silêncio com que a vida se faz. Medo do neutro. O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva - eu olhei a barata e sabia. Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão

não me salvaria. *Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto.* (LISPECTOR, 1998b, p.92-93) (Grifos nossos)

As personagens criadas por Lispector geralmente sentem uma coisa e pensam outra, segundo Nunes “há sempre uma distância que a reflexão preenche, seja diretamente, através do monólogo interior, seja indiretamente por meio de interferências da narradora” (1969, p.117). Em *HE* essa “distância” é feita de forma indireta por meio do narrador, mas em *PSGH*, ela é direta. Nesse romance existe também a presença do monólogo interior, pois as outras personagens criadas são superficiais, não possuindo fala própria.

Santos afirma:

não há mais uma personagem central que monopoliza a ação dos personagens secundários. Há G.H., que já vem mutilada pela inexistência de um nome completo que a identifique, há um outro-barata que, por vezes, se confunde com a própria protagonista (“eu sou, a barata”), e há um tu imaginário, um amante ou leitor, destinatário da escrita elaborada pela narradora. (2000, p. 59).

Em *PSGH* encontramos tal distância descrita por Nunes através do uso confuso da linguagem de G.H. e também a presença da ironia pelo tom sagrado:

O que eu era antes não me era *bom*. Mas era desse *não-bom* que eu havia organizado o melhor: a esperança. De meu próprio *mal* eu havia criado um *bem futuro*. O medo agora é que meu novo modo não faça sentido? Mas por que não me deixo guiar pelo o que for acontecendo? Terei que correr o *sagrado risco* do acaso. (LISPECTOR, 1998b, p.13). (Grifos nossos)

Percebemos aqui, a presença de alguns paradoxos que ratificam a confusão vivida pela personagem da escritora, por meio das palavras bom/não-bom, mal/bem futuro e o sagrado ligado ao risco. Como é possível organizar uma vida melhor e ter esperança através de algo que não é bom? Como poderia alcançar um bem futuro pelo caminho do mal? As próprias interrogações da personagem demonstram sua fragilidade e insegurança. E quanto à utilização dos paradoxos na escrita de Lispector, Arguelho de Souza nos afirma ser “[...] um dos recursos mais caros à transgressão da lógica que ordena o discurso” (2006, p.55).

A transgressão se faz presente para que a ironia pelo uso de expressões ligadas ao discurso religioso, portanto, de acordo com Paiva (1961) ao tom sagrado,

se manifeste e alcance o pretendido pela escritora, uma literatura que exprima o inexprimível e que atinja a não palavra pela palavra, o dito pelo não dito.

O uso dos paradoxos é uma constante nas obras aqui analisadas e é um dos recursos em que por intermédios deles se manifesta a linguagem irônica e também é claro, a melancólica. Também no trecho anterior da obra de Lispector o uso de palavras do discurso religioso não condiz com o contexto, há uma desadaptação desse discurso, (esta ideia de desadaptação é colocada por Paiva (1961), para nós há uma subversão, já que no discurso religioso prega-se o não bom de forma negativa, já para a personagem ocorre o inverso, é visto como algo positivo. Conforme Nunes se referindo à presença de Deus em a *PSGH* nos diz que é “uma linguagem ascética, despojada” (2009, p.212), portanto, Lispector submete o discurso sagrado a um contexto que não lhe é comum.

Em a *PSGH*, a ironia trabalha precisamente em cima de um discurso tomado em especial da linguagem sagrada, em que este destoa do seu uso normal para se poder atingir por meio da dissonância dele a individualidade buscada por G.H. no seu desapossamento do “eu” e ao mesmo tempo do uso da palavra expressa para se atingir a arte inexpressiva “[...], pois quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito. (LISPECTOR, 1998b, p.143), portanto, a linguagem de Lispector é executada nessas contrariedades “expressivo/inexpressivo”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percorrer do nosso estudo analisamos como se manifesta a ironia nas obras de Lispector *A hora da estrela* e *A paixão segundo G.H.* tendo como tema primário discutido a ironia ligada à melancolia e ao riso (cômico). Desenvolvemos no primeiro capítulo *Considerações sobre a ironia em Clarice Lispector*, ideias teóricas sobre a temática discutida sempre que possível ligando-as a prática por meio dos fragmentos selecionados nas narrativas escolhidas, este ponto se desdobra em um subponto intitulado *A paixão segundo G.H e A hora da estrela: reflexões sobre leituras a respeito das obras*. Neste capítulo fazemos algumas considerações sobre as narrativas e como o nosso objeto de estudo se manifesta nas mesmas, começamos a aprofundar as análises das obras nos dois últimos capítulos os quais tratam especificamente de cada uma delas.

O segundo capítulo *A hora da estrela: da ironia pura ao tom ingênuo*, trabalha as ironias existentes na obra baseadas em Paiva (1961) e em Bergson [1900]- (2004), dentre outros que se fizeram necessários. Aqui analisamos fragmentos da narrativa ligando-os as ironias classificadas por Paiva. Notamos que a ironia pura e a difemística é predominante na narrativa assim como o tom ingênuo, o que não nos impediu de expormos outras ironias e tons classificados por Paiva (1961). No desdobramento deste item, temos o subitem *Narrador versus personagem*, neste tratamos da relação de Rodrigo S.M. e sua personagem Macabéa.

A relação existente entre o autor-personagem e a jovem alagoana, reflete nas falas contrariedades, pois ele se apossando do ato criador, finge amá-la e não saber de como se dará este “isto” (p.16), porém desde o princípio da narrativa encontramos rastros deixados em suas falas que nos levam a uma direção oposta do que ele afirma. As ironias se concretizam nesse jogo de dualidades, a melancolia também se efetua nessa inverdade transmitida por um homem de “meia idade”, consciente de seu fingimento ficcional; ironicamente ele coloca Macabéa num estado de miséria que reflete a sua própria vida, ao descrevê-la ele se auto descreve também, e assim a ironia é moldada e a melancolia passa a ser do narrador, da mesma forma que a jovem. Não teria como ela fugir a um estado de melancolia se ele necessita dela para se auto descrever.

Em a *HE*, portanto, a ironia se dá pelo rebaixamento efetuado por Rodrigo S.M. a Macabéa, contudo ao mesmo tempo em que a desqualifica, ele também se auto desqualifica, deste modo a ironia se consolida.

No último capítulo intitulado *A paixão segundo G.H.: Da ironia disfemística e científica ao tom sagrado* tratamos da obra a *PSGH*. Aqui iniciamos nossas colocações sobre as ironias existentes na obra, fazemos menção de que nela se manifesta a ironia disfemística e a científica, assim como o tom sagrado é o mais utilizado, entretanto, outras ironias e tons vão sendo incorporados assim como fizemos também nos capítulos anteriores.

Este último capítulo possui um subitem intitulado *A busca de G.H.: o jogo eu (G.H.) versus outro (barata)*, neste tratamos sobre a procura de G.H. em (re) encontrar o seu verdadeiro eu e assim como se manifesta com isso a ironia. Em *A paixão segundo G.H.*, os aspectos são manifestados por meio do encontro da personagem G.H. com a barata. Assim, G.H. começa a fantasiar e a refletir sobre a sua condição humana e a do inseto. A conclusão que se tem é que a barata, ser desprezível pela espécie humana, habita tanto em G.H. quanto em nós, todos nós assim como a personagem, buscamos (re) encontrar o nosso verdadeiro “eu” para isso nos confrontamos com outros “eus”. No caso do romance esse outro “eu” em especial é o do inseto.

A ironia nesta obra se manifesta com maior frequência pelo uso que faz do discurso sagrado, ele é tomado do seu lugar comum para um que não lhe é próprio, assim as dissonâncias são geradas e a ironia se instala na narrativa. Contudo, é o que defendemos a ironia nesta obra com as suas dissonâncias e isso se estende também a *HE*, que não pode ser tomada somente em seu aspecto paradoxal, o uso de ideias contrárias é para o alcance de algo que sem elas isso não seria possível, a problemática da escrita literária deste modo se instaura nas obras por meio das dissonâncias e assim a luta contra uma arte expressiva por uma inexpressiva continua sendo uma das metas da escrita de Lispector. A dificuldade do ato de escrever está presente nas duas narrativas e a ironia foi um dos caminhos escolhidos por Lispector para demonstrar esta problemática.

Selecionamos para o nosso estudo o tema *Ironia em romances de Clarice Lispector*, os quais foram analisados por meio das falas nas narrativas, comprovamos a presença por meio destas da ironia e melancolia nos romances e acreditamos que tivemos êxito ao traçarmos esses aspectos como base do nosso

trabalho. Percorremos, desde o início, alcançar o possível das manifestações da nossa linha de pensamento quanto a estes elementos na obra de Lispector. Comprovamos com base nos teóricos e pesquisadores aos quais recorreremos e com os fragmentos do romance *A hora da estrela* e *A paixão segundo G.H.* que as nossas ideias quanto aos temas abordados são uma constante nas obras analisadas.

Para concluir, afirmamos que estudar as obras de Lispector é uma tarefa árdua, visto que, inúmeras são os temas abordados pelos estudiosos. É possível que alguns os quais lerem nosso estudo sintam a falta de alguns aportes teóricos os quais poderiam ter trazido uma contribuição para a temática abordada e cujo alguns foram lidos, mas não se encontram em nossas referências, no entanto, não foi nem é possível tê-los aqui, visto que muito se tem escrito, trabalhado sobre Lispector. Sem dúvida, seus romances, contos e crônicas, continuarão a intrigar os pesquisadores com seus mistérios. Esperamos, que o nosso trabalho, venha servir de fonte para os futuros pesquisadores, os quais desejarem percorrer o caminho da escrita de Lispector. Queremos assinalar, que nesse estudo, abrimos apenas mais uma porta, é o que esperamos, dentre as muitas que existem e existirão sobre o texto da escritora, a qual com suas personagens aparentemente “simples”, nos coloca temas importantíssimos, os quais certamente já contam com alguns estudos que podem ser explorados pelos trabalhos novos que poderão vir a surgir.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Emília. **O leitor Segundo G.H.:** Uma análise do romance A paixão segundo G.H. de Clarice Lispector. São Paulo: Ateliê editorial, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** In: O autor e a personagem. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BARBOSA, Maria José Somerlate. **Clarice Lispector:** dêz/fiando as teias da paixão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- BEDASEE, Raimunda. **Violência e ideologia feminista na obra de Clarice Lispector.** Salvador: EDUFBA, 1999.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- BRAITH, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica.** São Paulo: UNICAMP, 2008.
- BERGSON, Henri. **O riso.** Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEZERRA, Rosilda Alves. **Breves Considerações sobre a ironia.** Tese de Doutorado. In Leituras da Ironia em Eu e Outras Poesias de Augusto dos Anjos. João Pessoa; UFPB, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CANDIDO, Et al. **A personagem de ficção.** In: A personagem do romance. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** Global, 1997.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 2010. Trad. de Rogério Fernandes.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia.** Trad.de Joan Rivieri, 1925.
- _____. **Sobre o Narcisismo: Uma introdução.** Trad. C.M. Baines, 1925.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** In: Modo. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa; Coleção Veja Universidade, 1986.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia.** Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- IANNACE, Ricardo. **A leitora Clarice Lispector.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

KADOTA, Neiva Pitta. **A Tessitura Dissimulada: O Social em Clarice Lispector.** São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

KAHN, Daniela Mercedes. *A via crucis do outro: Identidade e alteridade em Clarice Lispector.* São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2005.

KIERKEGAARD, S.A. Trad. Álvaro Luiz Montenegro. **O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates.** Rio de Janeiro: Petrópolis, 1991.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da melancolia.** Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A Paixão Segundo G.H..** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MONTENEGRO, Alfredo João. **História e ontologia em A hora da estrela, de Clarice Lispector.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

MUECKE, D.C. **Ironia e o irônico.** Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: uma literatura pensante.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2012.

NUNES, Benedito. **O Dorso do Tigre.** São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **A clave do poético.** Org.: Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

ORMUNDO, Wilton de Souza. **Figurações do grotesco nas narrativas curtas de Clarice Lispector: o fenômeno como disparador do unheimlich, das inversões e do desequilíbrio.** Tese de doutorado. São Paulo; Universidade de São Paulo, 2008.

PAIVA, Maria Helena de Novais. **Contribuição para uma estilística da ironia.** Centro de estudos filológicos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.

RODRIGUES LIMA, Luciano. **Clarice Lispector Comparada: narrativas de conscientização em Clarice Lispector, Virginia Woolf, Susan Glaspell, Katherine Mansfield e A.S. Byatt.** Salvador: EDUFBA, 2009.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector.** Publifolha, 2002.

SÁ, Olga de. **A Escritura de Clarice.** Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 2000.

_____. **A travessia do oposto.** São Paulo: Annablume, 2004.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros.** Petrópolis: Vozes, 1984

SANTOS, Jeana Laura dos. **A Estética da melancolia em Clarice Lispector.** Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2000.

SOUZA, Ana Aparecida Arguelho de. **O humanismo em Clarice Lispector: estudo do ser social em A hora da estrela.** São Paulo: Musa Editora, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo.** Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado:** A família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1998.

Webreferência

WWW.<http://lucasnapoli.com/2009/05/03/o-que-e-falo-final/>. Acessado em 04/09/2014.