



**UEPB**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS I  
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E DA SAÚDE — CCBS  
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA  
CURSO DE PSICOLOGIA**

**PÂMELA CRISTINA ALMEIDA QUEIROZ**

**A ESTETIZAÇÃO DO DEJETO EM CLARICE LISPECTOR: UMA LEITURA  
PSICANALÍTICA DE “A PAIXÃO SEGUNDO G.H.”**

**CAMPINA GRANDE  
2020**

PÂMELA CRISTINA ALMEIDA QUEIROZ

**A ESTETIZAÇÃO DO DEJETO EM CLARICE LISPECTOR: UMA LEITURA  
PSICANALÍTICA DE “A PAIXÃO SEGUNDO G.H.”**

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo) apresentado a/ao Coordenação /Departamento do Curso Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de graduado em Psicologia.

**Área de concentração:** Psicanálise.

**Orientador:** Prof. Dr<sup>a</sup>. Jailma Belarmino Souto.

**CAMPINA GRANDE  
2020**

É expressamente proibido 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 do trabalho.

Q3e Queiroz, Pâmela Cristina Almeida.  
A estetização do dejetto em Clarice Lispector [manuscrito] :  
uma leitura psicanalítica de "A Paixão Segundo G.H." / Pamela  
Cristina Almeida Queiroz. - 2020.  
26 p.  
Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em  
Psicologia) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de  
Ciências Biológicas e da Saúde , 2020.  
"Orientação : Profa. Dra. Jailma Belarmino Souto ,  
Departamento de Psicologia - CCBS."  
1. Dejetto. 2. Ideais. 3. Objeto. 4. Psicanálise. I. Título  
21. ed. CDD 150.195

PÂMELA CRISTINA ALMEIDA QUEIROZ

A ESTETIZAÇÃO DO DEJETO EM CLARICE LISPECTOR: UMA LEITURA  
PSICANALÍTICA DE "A PAIXÃO SEGUNDO G.H."

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo)  
apresentado a/ao Coordenação  
/Departamento do Curso Psicologia da  
Universidade Estadual da Paraíba, como  
requisito parcial à obtenção do título de  
graduado em Psicologia.

Área de concentração: Psicanálise.

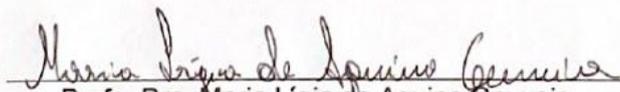
Aprovada em: 10/12/2020.

**BANCA EXAMINADORA**



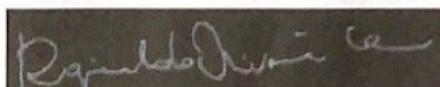
---

Profa. Dra. Jaima Belarmino Souto (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



---

Profa. Dra. Maria Lígia de Aquino Gouveia  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



---

Prof. Dr. Reginaldo Oliveira Silva  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

A todos que amo ou amei, pela inspiração  
ao longo de minha existência, DEDICO.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>6</b>
<b>2</b>	<b>REVISÃO DE LITERATURA .....</b>	<b>6</b>
<b>2.1</b>	<b>Uma interlocução entre Psicanálise, Arte e Literatura .....</b>	<b>7</b>
<b>2.1.1</b>	<b><i>Clarice Lispector</i> .....</b>	<b>10</b>
<b>3</b>	<b>O ENCONTRO COM O DEJETO EM <i>A PAIXÃO SEGUNDO G.H.</i> ..</b>	<b>11</b>
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>22</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>22</b>

## A ESTETIZAÇÃO DO DEJETO EM CLARICE LISPECTOR: UMA LEITURA PSICANALÍTICA DE “A PAIXÃO SEGUNDO G.H.”

Pâmela Queiroz<sup>1</sup>

### RESUMO

Este trabalho reflete acerca do conceito de dejetos em associação com ideais através de uma leitura de trechos do romance *A Paixão Segundo G.H.* de Clarice Lispector, no que propõe uma interlocução entre psicanálise e literatura. Apresenta como objetivos propiciar um diálogo entre psicanálise, arte e literatura e pensar o modo como dejetos e ideais sublimes coexistem em criações artísticas. Não obstante os limites interpretativos de toda e qualquer leitura, a psicanálise encontra na arte uma importante aliada para troca de saberes, uma vez que ambas atentam para a singularidade humana e admitem o dejetos no seio de suas elaborações. Sob esse prisma, a escrita de Clarice Lispector adquire destaque pela forma com que aborda o furo estrutural que torna a linguagem impassível de tudo dizer. A trama de *G.H.* permite conjecturar o lado dejetos do objeto como o que persiste sem simbolização, isto é, o gozo não sublimado e tornado rejeito pelo processo de criação de ideais. Tendo em conta o caráter por vezes rígido e excludente dos ideais impostos pela civilização, a cultura termina por incitar certo grau de mal-estar em seus indivíduos pela intolerância ao que marginaliza como dejetos. Neste cenário, a arte, porquanto abriga a aproximação entre dejetos e ideais, pode emergir como um possível recurso para a ressignificação do que reside no sujeito como intoleráveis imperfeições.

**Palavras-chave:** Dejetos. Ideais. Arte. Objeto.

### ABSTRACT

This research proposal reflects on the concept of waste in association with ideals through a reading of excerpts from the novel *A Paixão Segundo G.H.* by Clarice Lispector, and proposes a dialogue between Psychoanalysis and literature. Providing a dialogue between Psychoanalysis, art and literature and to think about how waste and sublime ideals coexist in artistic creations are the objectives of this research. Despite the interpretative limits of any and all reading, Psychoanalysis finds in art an important ally for the exchange of knowledge, since both pay attention to human singularity and admit waste within their elaborations. In this light, Clarice Lispector's writing is highlighted by the way she approaches the structural hole that makes language impassive to say everything. The *G.H.* storyline allows to conjecture the dejected side of the object as the one that persists without symbolization, that is, the non-sublimated enjoyment and made rejected by the process of creating ideals. Considering the character sometimes rigid and exclusionary ideals imposed by civilization, culture ends up inciting a certain degree of malaise in their individuals by the intolerance that marginalizes them as waste. In this scenario, therefore, there is

---

<sup>1</sup> Graduanda em Psicologia pela Universidade Estadual da Paraíba, E-mail: pamelacristina1017@gmail.com.

in art the approximation between waste and ideals, and it can emerge as a possible resource for the redefinition of what resides in the subject as intolerable imperfections.

**Keywords:** Waste. Ideals. Art. Object.

## 1 INTRODUÇÃO

Entre dejetos e ideais, feios e belos, o ser humano se constitui sob o olhar de seus (O)outros. Por vezes ignorando que no âmago de cada sujeito há a coexistência de tais contrários, a cultura impõe padrões e rejeitos que subdividem os indivíduos em graus de civilização, o que pode gerar um mal-estar intra e intersíquico frente ao contato com o que foge ao enquadre normativo. Nesse cenário, a arte, com a potencial função de laço social, emerge como uma possibilidade de apaziguar os conflitos entre sublimes e grotescos, uma vez que pode permitir ao sujeito uma descarga criativa de partes de si que ocupam o lugar de dejetos.

Também, a teoria psicanalítica demonstra um interesse especial quanto aos rejeitos culturais e próprios de cada sujeito: propõe-se a escutar um resto cuja existência persiste, de modo que assim encontra, em seu enfoque à singularidade humana, um ponto de afinidade com a arte.

No presente estudo, discute-se a relação entre os conceitos de dejetos e de ideal a partir de um diálogo entre psicanálise e literatura utilizando como pano de fundo fragmentos do romance *A Paixão Segundo G.H.* de Clarice Lispector. Objetiva-se explorar as potencialidades de uma interlocução entre psicanálise, arte e literatura tendo como ilustração uma obra de Clarice Lispector, assim como refletir sobre o conceito de dejetos, em sua relação com o ideal, e o modo como a arte pode dele se utilizar como material criativo de suas estetizações.

Para tal, em um primeiro momento, com a intenção de abordar os proveitos e limites de uma possível troca de saberes, serão examinados textos psicanalíticos que fazem referência direta à questão da arte e do artista. A seguir, será realizado um breve apanhado acerca da vida e obra de Clarice Lispector, com relevo para o interesse que sua escrita desperta em adeptos da psicanálise. Finalmente, será proposta uma leitura, amparada em pressupostos freudianos e de alguns de seus seguidores, da obra *A Paixão Segundo G.H.*, a fim de refletir sobre o conceito de dejetos em relação com o ideal e com a arte.

O que pode uma produção literária dizer e o que pode a psicanálise ler desta sobre o elo entre sublimes e grotescos? De que forma dejetos e ideais coexistem em obras artísticas? Poderia a arte contribuir para as pazes não só de um sujeito com seu círculo social, mas também consigo próprio, na medida em que algumas de suas particularidades tidas como “feias” são por ela transformadas em belas ou minimamente suportáveis? São estas as interrogações que norteiam este trabalho.

## 2 REVISÃO DE LITERATURA

## 2.1 Uma interlocução entre Psicanálise, Arte e Literatura

Freud demonstra a fecundidade da relação entre psicanálise, arte e literatura em momentos diversos da formulação de sua teoria. De acordo com Autuori e Rinaldi (2014), o modo como o autor explora sob tão diversificados prismas as obras de arte e seus criadores pode “indicar que não há uma verdade última que abarque o total desvelamento do que seja a arte” (p. 301). Trata-se, pois, de uma aproximação possível, desde que haja o devido cuidado com ambições interpretativas: nenhuma leitura encerra o sentido de um texto literário, ou de qualquer outra forma de obra de arte, uma vez que existem inesgotáveis interpretações. Assim, sem a pretensão de afirmar uma “verdade” definitiva, Freud investe em um diálogo com o enigmático campo de saber da arte e literatura:

[...] os escritores são aliados valiosos e seu testemunho deve ser altamente considerado, pois sabem numerosas coisas do céu e da terra, com as quais nem sonha a nossa filosofia.\* No conhecimento da alma eles se acham muito à frente de nós, homens cotidianos, pois recorrem a fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (FREUD, 1907/2015, p. 16).

Em *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen* (1907/2015), exemplo de estudo no qual Freud traça paralelos entre criações literárias e conteúdos do arcabouço psicanalítico, o escritor é descrito como um pioneiro na caracterização da psique humana, sendo seu procedimento de descoberta de processos psíquicos pautado na atenção para o próprio inconsciente e expressão deste por meio da arte, à diferença do procedimento clínico de “observação consciente dos processos psíquicos anormais de outras pessoas, a fim de poder descobrir\* e enunciar suas leis” (FREUD, 1907/2015, p. 117). Ao encontrar corroboração no referido texto para suas proposições sobre sonhos e delírios, Freud descobre na arte uma potente aliada à psicanálise.

Já em *O escritor e a fantasia* (1908/2015), há uma reflexão acerca da fonte da inspiração artística e de possíveis razões pelas quais as obras oriundas desta despertam tantas emoções em seus apreciadores. Para Freud, os primeiros passos da atividade criativa são percorridos na infância, uma vez que o criador literário e a criança têm em comum o fato de criarem e investirem em um mundo de fantasia sem perder a realidade como referência: “O escritor faz o mesmo que a criança ao brincar; constrói um mundo de fantasia que leva bastante a sério, ou seja, dota de grandes montantes de afeto, ao mesmo tempo que o separa claramente da realidade” (FREUD, 1908/2015, p. 327). Tendo em conta que há um prazer proporcionado pela brincadeira infantil e que um prazer já experimentado pela psique humana dificilmente é abdicado por completo, o autor afirma:

Na verdade, não podemos renunciar a nada, apenas trocamos uma coisa por outra; o que parece ser uma renúncia é, na realidade, uma formação substitutiva ou um sucedâneo. Assim, também a pessoa em crescimento, quando para de brincar, apenas abandona o apoio em objetos reais; em vez de *brincar*, ela *fantasia*. Constrói castelos no ar, cria o que se chamam “devaneios” (FREUD, 1908/2015, p. 328).

Eis que a fantasia passa a substituir a brincadeira. Porém, em contraste ao brincar da criança, o brincar que emerge no adulto como fantasia se dá geralmente em oculto de outras pessoas, por conta da carga de vergonha gerada pelo fato de o brincar e o fantasiar soarem como atividades infantis (FREUD, 1908/2015). Também, porquanto “Desejos não satisfeitos são as forças motrizes das fantasias, e cada fantasia é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, 1908/2015, p. 330), os adultos tendem a manter ocultas suas fantasias em razão do caráter aparentemente ilícito de seus desejos. Os escritores criativos, todavia, fazem arte de suas fantasias, e Freud explica que parte da técnica artística consiste em o artista estetizar seus próprios devaneios, isto é, seus sonhos diurnos. O que ocorre é que “o escritor atenua o caráter do devaneio egoísta por meio de alterações e ocultamentos, e nos cativa pelo ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias” (FREUD, 1908/2015, p. 338). Desse modo, em vez de choque ou frieza, os devaneios do artista terminam por despertar prazer em seu público:

[...] a autêntica fruição da obra literária vem da libertação de tensões em nossa psique. E talvez contribua para isso, em não pequena medida, o fato de que o escritor nos permite desfrutar nossas próprias fantasias sem qualquer recriminação e sem pudor (FREUD, 1908/2015, p. 338).

No texto *Personagens psicopáticos no teatro* (1905-1906/2016), Freud enfatiza o poder com que os escritores e atores possibilitam uma descarga afetiva em seus espectadores ao lhes permitir a identificação com seus personagens, os quais parecem vivenciar um cenário de maior liberdade nos mais diversos aspectos. Tal poder da arte de facilitar a liberação de prazeres barrados pela realidade é também mencionado pelo autor em *O tema da escolha do cofrinho* (FREUD, 1913/2010, p. 313): “[...] o homem usa a sua atividade imaginativa para a satisfação dos seus desejos que a realidade não satisfaz”. Por conseguinte, é possível compreender a invenção artística como uma via de escape aos conflitos da vida psíquica, sendo seu processo passível de beneficiar não só aos artistas, mas a todos aqueles que são por suas obras capturados, o que de modo similar pode ser inferido pelo seguinte trecho de *O interesse da psicanálise*:

Como realidade convencionalmente admitida, em que, graças à ilusão artística, símbolos e formações substitutivas podem suscitar afetos verdadeiros, a arte constitui um reino intermediário entre a realidade que frustra os desejos e o mundo de fantasia que os satisfaz, um âmbito em que permanecem em vigor, por assim dizer, as aspirações de onipotência da humanidade primitiva (FREUD, 1913/2012, p. 359-360).

Sob a perspectiva de que a arte gera efeitos na psique e tem por material conteúdos inconscientes, Freud realiza mais estudos com criações literárias a fim de incorporar novos saberes à psicanálise e tecer comparações entre a ficção e achados clínicos, como é o caso de *Alguns tipos de caráter encontrados na prática psicanalítica* (1916/2010). Nesse texto, é apontado como um artifício do poeta para conquistar a simpatia do público “o fato de ele não deixar que seu herói exprima de forma aberta e integral todos os segredos de sua motivação” (FREUD, 1916/2010, p. 260), de modo que caberá à singularidade do público completar tais lacunas de

maneira a manter a identificação com o herói. E no texto *O inquietante* (1919/2010), o autor dá continuidade ao exame de manobras realizadas pelos artistas, mais especificamente os escritores, dessa vez com enfoque no manejo da sensação de estranheza de uma forma suportável e atrativa ao público.

De caráter ambíguo pelo fato de remeter a um estranho familiar, o inquietante é algo assustador e muito conhecido de outrora (FREUD, 1919/2010). Trata-se de um familiar reprimido cujo retorno produz o efeito inquietante. Enquanto que nas vivências esse efeito emerge “quando complexos infantis *reprimidos* são novamente avivados, ou quando crenças primitivas *superadas* parecem novamente confirmadas” (FREUD, 1919/2010, p. 371), na ficção as possibilidades de inibição e evocação do estranho familiar são mais amplas, haja vista que “o escritor pode exacerbar e multiplicar o inquietante muito além do que é possível nas vivências, ao fazer sobrevir acontecimentos que jamais — ou muito raramente — encontramos na realidade” (p. 373). Assim sendo, uma obra de arte propicia o reencontro com conteúdos reprimidos, havendo variações quanto ao nível de angústia e prazer gerados a depender das modificações e estetizações que forem realizadas em tais conteúdos.

Além de recorrer à arte com o olhar voltado para encontrar uma possível corroboração para suas formulações teóricas ou para compreender temas como a relação entre realidade e fantasia por exemplo — isto é, em um diálogo com a arte como aliada ou como pano de fundo para obtenção de novos saberes, Freud investiga e propõe conexões entre obra de arte e vida do autor. Se em *O Moisés de Michelangelo* (1914/2012) a interpretação da obra se dá com a ênfase em traços específicos da própria escultura e não sobre grandes particularidades da vida de Michelangelo, o mesmo não ocorre em *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci* (1910/2013) e *Dostoiévski e o parricídio* (1928/2014), textos nos quais há um aprofundado exame de correlatos entre as obras e seus respectivos autores. É assim que, a fim de fazer inferências tanto sobre as obras como sobre a vida pessoal de Leonardo da Vinci, o autor leva em conta a seguinte premissa psicanalítica:

Não é insignificante aquilo que uma pessoa acredita se lembrar da infância; em geral, por trás dos resíduos de lembranças que ela mesma não entende se escondem valiosos testemunhos dos traços mais importantes de seu desenvolvimento psíquico (FREUD, 1910/2013, p. 146).

Para o caso de Leonardo da Vinci, portanto, Freud utiliza como base de sustentação de sua análise o fragmento de uma possível recordação do artista. Já para a leitura do tema do parricídio em Dostoiévski, o autor sugere uma relação entre o adoecimento do escritor e a morte de seu pai, considerando que “Para o Eu, o sintoma da morte é, ao mesmo tempo, satisfação imaginosa do desejo masculino e satisfação masoquista; para o Super-eu, satisfação de castigo, isto é, sádica” (FREUD, 1928/2014, p. 350) e que Eu e Super-eu exerceriam assim o papel do pai.

Ainda que em determinados momentos empreenda a interpretação de uma obra a partir de informações acerca da vida de seu criador, e vice-versa, Freud também reconhece os limites do trabalho psicanalítico frente à questão da arte e do artista. Em seu discurso do Prêmio Goethe (1930/2010), quando reflete sobre o interesse que a pessoa do artista desperta em seus apreciadores, debruçados em

expectativas sobre até que nível este seria tão ideal quanto suas obras ou tão humano quanto os demais, o autor admite que, a despeito das contribuições da psicanálise, Goethe permanece como um enigma:

Como uma das principais funções de nosso pensamento é dominar psiquicamente o material do mundo exterior, creio que se deveria agradecer à psicanálise, quando, aplicada a um grande homem, ela contribui para o entendimento de suas grandes realizações. Mas confesso que no caso de Goethe ainda não avançamos muito. Isso porque ele, como poeta, não foi apenas um grande revelador, mas também, apesar da abundância de documentos autobiográficos, um grande ocultador (FREUD, 1930/2010, p. 364).

Enquanto que existem importantes afinidades a favorecer o diálogo entre psicanálise e arte, tais como o fato de ambos os campos de saber darem margem à singularidade humana em suas premissas e desdobramentos e o de que “tanto a arte quanto a psicanálise rompem com o semblante e recorrem à invenção de um artifício como forma de lidar com o real” (MELLO, 2014, p. 51), é necessário também atentar para os limites desta relação. Um texto não diz tudo, assim como nenhuma leitura — por mais enriquecida teoricamente que esteja — é capaz de tudo desvendar. Porém, o texto tem a dizer, não obstante a impossibilidade estrutural da linguagem de um todo dizer, de modo que o leitor algo depreende de um não-todo passível de ler. Nesse sentido, ao propor uma entre infinitas possibilidades de interpretação e sem perder de vista que “diante dos problemas que a arte e o artista apresentam, a psicanálise tem mais a aprender do que a ensinar” (AUTUORI & RINALDI, 2014, p. 306), é possível recorrer a uma obra de arte com um viés psicanalítico a fim de propiciar uma troca de saberes.

### **2.1.1 Clarice Lispector**

Conhecida pelo estilo livre, impactante e inovador de sua escrita, Clarice Lispector — que também foi jornalista, tradutora e formada em Direito — é um dos nomes de maior destaque da literatura brasileira do século XX. Nascida na Ucrânia em 10 de Dezembro de 1920, antes mesmo de completar dois anos de idade fixou moradia no Brasil, inicialmente em Maceió e posteriormente em Recife e no Rio de Janeiro (PIACENTINI, 2017). Sua família, de acordo com Simões (2017, p. 166), “deixou a Ucrânia em 1921, como refugiada de guerra, e, numa jornada em busca da sobrevivência, chegou ao Brasil em 1922”.

Posteriormente, a escritora teve a vida marcada ainda por outras viagens: em razão do matrimônio com o diplomata Maury Gurgel Valente, morou no exterior por mais de uma década e retornou ao país “em 1959, com o marido, já reconhecida como uma escritora promissora” (SIMÕES, 2017, p. 166). Clarice faleceu em 9 de Dezembro de 1977, tendo deixado dois filhos e uma produção literária formada sobretudo de romances, contos, crônicas e literatura infantil. Entre as mais notórias obras da autora há *Perto do Coração Selvagem*, *A Paixão segundo G.H.*, *Água Viva*, *A Hora da Estrela* e *Laços de Família*.

Quanto ao conteúdo de seus escritos, Piacentini enfatiza que há uma “importante contribuição nas reflexões sobre a mulher e seu espaço na sociedade” (PIACENTINI, 2017, p. 58). Já Simões (2017), em um estudo que examina a vida e

obra de Clarice sob uma premissa de aproximação entre Literatura e Psicanálise, elucida como traços singulares da escritora “uma sonoridade e um silêncio” (SIMÕES, 2017, p. 172), tendo em conta que suas palavras fazem borda ao indizível. Esse indizível remete ao que escapa a qualquer tentativa de significação, sendo possível tão somente fazer construções em seu entorno. De modo semelhante, Marcos aponta:

Clarice aspira ao silêncio, ao mesmo tempo em que vê na escrita a única possibilidade de vida. Temos uma escrita que anseia pelo seu fim, pelo silêncio. Ora, fiel a sua aspiração, a escrita de Clarice persegue o silêncio que habita as palavras, busca não abafá-lo, sabendo contudo da impossibilidade de seu voto (MARCOS, 2007, p. 221).

Em busca de um inacessível silêncio, a escritora chama a atenção de apreciadores e estudiosos pela construção de palavras defrontadas com a impossibilidade de tudo dizer: palavras que algo dizem da existência e persistência de um indizível. Nesse sentido, pela maneira crua com que aborda os limites da linguagem, de seu furo essencial, denunciando assim o silêncio com suas palavras, Simões (2017) compreende que “Clarice sai em busca do preenchimento deste ponto que é dejetivo, estrutural, irremediavelmente faltoso. A palavra, sob a pena de Clarice, é uma chave, pronta a abrir portas” (SIMÕES, 2017, p. 176).

À vista disso, a literatura de Clarice Lispector atíça a produção de um diálogo com a teoria psicanalítica: ambas apostam na viabilidade de criações a partir do encontro com o inapreensível. Dado que os caminhos traçados pela escritora em seus textos “buscam a constituição do sujeito e descortinam sua inexistência, seus vazios, seus pontos inalcançáveis” (SIMÕES, 2017, p. 176), é fértil o solo para articulações entre suas palavras e silêncios e os conceitos da psicanálise.

### **3 O ENCONTRO COM O DEJETO EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H.**

O romance de Clarice Lispector intitulado *A Paixão Segundo G.H.* (2009), publicado originalmente em 1964, promove o relato de um encontro com, para muito além de uma paixão, todo um mundo vivenciado por G.H., uma mulher que levava uma vida aparentemente comum até o momento em que, tendo recentemente perdido a empregada Janair — evento que colocou-a finalmente sozinha em sua própria casa (ou ao menos era no que de início acreditava), decide adentrar o quarto de serviço a fim de faxiná-lo. À procura de um ambiente imundo para limpar, o que G.H. encontra, contudo, é um quarto mais organizado do que qualquer outro cômodo da casa. E como se não bastasse a frustração de encontrar o ideal no que pressupunha um antro de dejetos, logo G.H. encontra também algo do que sempre fugira: uma barata. Desse ponto em diante, a personagem mergulha em um além do prazer e das palavras que é a devo(ra)ção da coisa que lhe é mais temível: às voltas com o enigma de pôr na boca a barata, G.H. se põe a relatar uma experiência que beira o insuportável. Assim posto, torna-se possível, a partir de trechos da trama que apontam para uma rejeição e enamoramento da protagonista-narradora G.H. pela barata, explorar o conceito de dejetivo em sua relação com ideais.

De acordo com Miller (2011), o dejetivo é o que submerge em um processo que faz emergir o ideal, é o que cai em privilégio de algo que se eleva. O dejetivo é, nas palavras do autor:

[...] o que é rejeitado e especialmente rejeitado ao cabo de uma operação onde só se retém o ouro, a substância preciosa a que ela leva. O dejetivo é o que os alquimistas chamavam de *caput mortuum*. É o que cai, é o que tomba quando, por outro lado, algo se eleva. É o que se evacua, ou que se faz desaparecer, enquanto o ideal resplandece (MILLER, 2011, p. 228).

Uma vez que G.H. inicialmente trata a experiência de encontro com a barata como um evento intolerável, a ponto de afirmar que não quer ficar com o que viveu, isso sem ainda fazer qualquer menção à figura da barata e sem explicitar o que ocorreu em tal vivência — tamanha é a dificuldade de nomeá-la, é possível inferir que a barata pode ocupar um lugar de dejetivo na vida da personagem. O confronto com aquilo que tanto rejeita atingiu-a para muito além de qualquer sentido, expelindo-a para fora de sua civilização, de modo que a tentativa de relato que então empreende é não só a reconstrução, mas a própria construção do que vivenciou, é a tentativa de algo organizar de um caos:

Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa — a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes — então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada (LISPECTOR, 2009, p. 12).

Ao que parece pelo exposto no trecho acima, G.H. aposta na construção de uma forma enquanto uma organização a partir do caos — tal como uma invenção de palavras em torno de um grande silêncio — para retomar a civilização perdida. Dada a impossibilidade de apreensão completa de um todo caótico, dar-lhe uma forma alude à elaboração de uma de suas partes, o que atende a ideais de humanização. À semelhança de tal concepção de “forma”, Miller (2011) avança na definição de dejetivo comparando-o com o ideal: “[...] o ideal é a glória da forma, enquanto que o dejetivo é in-forme. Ele prevalece sobre uma totalidade da qual é só um pedaço, uma peça avulsa” (MILLER, 2011, p. 228). Na busca por palavras que deem forma, que prestem alguma conta da “vivificadora morte” (LISPECTOR, 2009, p. 14) experienciada no quarto da empregada, G.H. investe no resgate de seus ideais da vida humanizada, ideais esses compatíveis com o que Freud indica em *O mal-estar na civilização* (1930/2010): beleza, ordem e limpeza têm um lugar de destaque.

A fim de facilitar o relato, G.H. não tarda na convocação de um destinatário, o qual toma na maior parte do texto a forma de uma mão: “Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão” (LISPECTOR, 2009, p. 16). E explica:

[...] embora decepada, esta mão não me assusta. A invenção dela vem de tal idéia de amor como se a mão estivesse realmente ligada a um corpo que, se não vejo, é por incapacidade de amar mais. Não

estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira (LISPECTOR, 2009, p. 16).

A mão imaginada por G.H. incorpora um Outro com quem retornar ao caminho da perdição, uma companhia que torna a travessia possível e permite vestir seu monólogo de diálogo. Ainda que o Outro seja marcado por uma falta fundamental e a própria G.H. também se reconheça incompleta, conforme expresso no excerto acima, seu desejo não cessará de conduzi-la na procura de um Outro a quem direcionar seu discurso. Quinet (2012) assinala que "Ao articular a fala, o lugar do Outro aparece, e esse lugar é *transferido* a quem endereço minha fala" (p. 26), e essa demanda de fala, expressa na procura de um destinatário, é essencialmente uma demanda de amor. O Outro é um lugar de alteridade, é o destinatário da fala, dos significantes e do amor do sujeito, é um terceiro ângulo que emerge para intervir na relação do eu com o outro (QUINET, 2012). Também, o Outro atua como Lei a barrar o gozo (LUCERO & VORCARO, 2013), o que pode justificar a convocação da mão por G.H. para dela retirar o dejetivo e retomar o ideal da civilização. Assim, o sujeito há de inventar, quando não uma mão, outros pedaços que venham a substituir o corpo inteiro de um Outro completo que não existe e que, no entanto, faz falta.

Ainda sem trazer detalhes da paisagem que encontrou no quarto de serviço, G.H. lança questões sobre o que viu: "Terá sido o amor o que vi? Mas que amor é esse tão cego como o de uma célula-ovo? foi isso? aquele horror, isso era amor?" (LISPECTOR, 2009, p. 18). A possibilidade de o amor e o horror convergirem no encontro que teve G.H. aparenta ter afinidade com uma concepção de que a diferença entre o dejetivo e o ideal é o caminho percorrido pela forma (MILLER, 2011). Sob esse viés, a percepção de G.H. de portar algo cujo enigma dificulta qualquer prévia localização: "É como se eu tivesse uma moeda e não soubesse em que país ela vale" (LISPECTOR, 2009, p. 18), é compatível com uma das perspectivas de interpretação do conto do Patinho Feio<sup>2</sup>: não há o essencialmente feio, mas o feio em um dado lugar, em um dado "país", por assim dizer, mas que, a depender do olhar do Outro, tem sua beleza passível de afloramento.

Em um exame que tinha por intenção caracterizar o "civilizado", Freud (1930/2010) afirma que, embora fuja a uma noção de utilidade, a beleza é uma exigência cultural. Desse modo, dado que a cultura produz e impõe ideais aos indivíduos, a aprovação estética reflete a simetria com as expectativas do Outro. G.H. acessa então uma primeira liberdade que é a de já não temer o "feio" e a "falta de estética" (LISPECTOR, 2009, p. 19). Enquanto o belo imita um padrão por vezes implacável, o dito feio vive a riqueza própria da liberdade de quebrar regras. Conforme a opinião de Victor Hugo quando reflete acerca de sublimes e grotescos:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É

---

<sup>2</sup> No conto de Hans Christian Andersen (2019), o Patinho Feio é um cisne que, uma vez que fora criado em um ambiente de patos, é rejeitado pela excentricidade de sua aparência, até que finalmente descobre-se como um belo cisne e passa a viver feliz com seus pares.

por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos (HUGO, 2007, p. 36).

Passado o momento introdutório de anúncio de um relato a fazer e de invenção de um interlocutor, G.H. passa a investigar e descobrir a pessoa que era antes da entrada no quarto da empregada: uma “pessoa realizada”, que fazia esculturas “durante um tempo indeterminado e intermitente” (LISPECTOR, 2009, p. 25), “vivia mais dentro de um espelho” (p. 27) e fundamentava a vida no que veio a nomear de pré-clímax: “um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor” (p. 27). Adiantando assim que o que viria a experienciar no encontro com a barata teria o caráter de uma revolução em forma de amor, G.H. traz à tona novamente a relação possível, em vez de meramente contraditória, entre o amor e o horror, porquanto algo atraiu-lhe — para além de seus ideais até então reinantes — a atenção para o dejetivo. Há possivelmente toda uma beleza latente no feio/dejeto, e o inverso é também presumível: nada é tão sublime que de todo grotesco escapa, noção que é reforçada pelo fato de G.H. perceber-se refletida por seu apartamento, o qual, apesar de ser localizado no último andar (em tese mais perto do céu e mais longe do inferno) e ser tomado como signo de “elegância”, lá também a barata alcança. Uma relação necessária entre termos aparentemente opostos é também objeto de reflexão de Freud quando examina a possibilidade de “[...] identificação entre ouro e fezes” (FREUD, 1908/2015, p. 357) e ao defender que as “[...] maiores virtudes surgiram como formações reativas e sublimações, no solo das piores inclinações” (FREUD, 1913/2012, p. 363) E é assim, pois, que a figura da barata pode emergir para denunciar o que há de dejetivo na casa de G.H., casa essa que “é uma criação apenas artística” (LISPECTOR, 2009, p. 29).

A ampliação do olhar para também abranger o dejetivo tem, contudo, um preço para a G.H. que anteriormente vivia a plenitude da forma (o ideal): a revolução de encontrar e descobrir-se no dejetivo foge aos ideais propostos pelo Super-eu, a herança da autoridade paterna que atua como instância crítica do Eu (FREUD, 1923/2011), o que culmina em um severo auto-julgamento por parte de G.H.: “Desde já calculo que aquilo que de mais duro minha vaidade terá de enfrentar será o julgamento de mim mesma: terei toda a aparência de quem falhou, e só eu saberei se foi a falha necessária” (LISPECTOR, 2009, p. 31). O Super-eu emerge como uma parte diferenciada do Eu que atua como mediador de suas reações de ódio pelo gozo proibido, de atração pelo gozo impossível e de medo pelo gozo aterrador (NASIO, 1997), é a voz a ditar como o sujeito deve ser, pensar, agir e sentir (QUINET, 2012).

Qualquer que fosse o preço perante a fúria de um tão proibitivo Super-eu, porém, o fato é que G.H. já intencionava encontrar prazer no quarto de serviço, o que é explicitado na seguinte passagem do texto:

Não ter naquele dia nenhuma empregada iria me dar o tipo de atividade que eu queria: o de arrumar [...] Arrumar é achar a melhor forma. Tivesse eu sido empregada-arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amorismo da escultura; se com minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar [...].

O prazer sempre interdito de arrumar uma casa me era tão grande que, ainda quando sentada à mesa, eu já começara a ter prazer no mero planejar (LISPECTOR, 2009, p. 32).

Um ponto de continuidade entre a G.H. anterior e a ulterior ao contato com a barata é a busca pela beleza da forma na arrumação: seja na arrumação propiciada pela escultura ou pela faxina, seja pelo relato que faz ao Outro enquanto construção de sentidos para o que vivenciou, algo G.H. estetiza. Dirigido pelo princípio do prazer, o sujeito busca a satisfação de seu desejo, busca a felicidade, ainda que de forma atenuada pelo freio da civilização (FREUD, 1930/2010). Impedido de ter acesso ao gozo total, resta ao Eu investir em objetos substitutivos e obter gozos parciais, relativos “às pulsões oral, anal, escópica e invocante” (NASIO, 1997, p. 90).

Freud, que nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/2016) propõe a ampliação do conceito de sexualidade e expõe o instinto sexual humano como apoiado por pulsões parciais, anuncia em um estudo sobre o *Caráter e erotismo anal* (1908/2015) que “Limpeza, ordem e confiabilidade dão exatamente a impressão de ser uma formação reativa contra o interesse pelo que é sujo, perturbador e não pertencente ao corpo” (FREUD, 1908/2015, p. 355). Assim, o prazer que G.H. encontra ao limpar, ordenar ou organizar pode denotar uma satisfação da pulsão anal conciliada com ideais culturais.

Próximo ao momento em que finalmente adentrará a área de serviços, G.H. atira pela janela os resquícios de um cigarro que acabara de fumar e reflete acerca da possibilidade de um vizinho tê-la visto cometer a infração que contradiz a imagem de “mulher educada” (LISPECTOR, 2009, p. 35) que tinha. Tal cena evidencia que G.H., como o ser humano que é, é também capaz de realizar seus gestos não civilizados, ainda que não os perceba assim, ainda que seja preciso viver o ápice do grotesco (o enamoramento por uma barata) para então dar-se conta do potencial de sua selvageria. Apesar de o prazer pela satisfação de uma pulsão selvagem ser muito maior do que aquele pela pulsão domada (FREUD, 1930/2010), o sujeito tende a sentir um profundo incômodo por tudo que explicita sua vertente animalesca (FREUD, 1911-1913/2010). Entretanto, declara Freud:

Muitíssimas pessoas civilizadas, que recuariam, horrorizadas, ante o assassinato e o incesto, não se negam à satisfação da sua cobiça, de seu prazer em agredir, de seus apetites sexuais, não deixam de prejudicar outras com mentiras, fraudes e calúnias se puderem fazê-lo impunemente, e assim sempre foi, ao longo de muitas épocas da civilização (FREUD, 1927/2014, p. 242).

Já dentro do quarto outrora ocupado pela empregada Janair, G.H. tem sua primeira descoberta: o quarto não só lhe parecia limpo, como “em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento” (LISPECTOR, 2009, p. 37). E uma vez que a personagem aponta no quarto o oposto do que criara em sua vida consciente, abre-se caminho para pensá-lo como o representante do inconsciente:

O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio (LISPECTOR, 2009, p. 41-42).

O conceito freudiano de inconsciente remete ao lugar de maior território na psique, o qual, não se restringindo a abranger conteúdos reprimidos, tem como essência os representantes pulsionais (FREUD, 1915/2010). A conjectura de G.H.

de que o quarto nem à noite fecharia a pálpebra é comparável com o fato de que o movimento inconsciente não cessa de inscrever-se tanto no estado de sono como no de vigília (FREUD, 1915/2010). Também, apesar das aparentes divergências, G.H. termina por forçar-se a assumir que o quarto é uma parte de sua casa, de modo análogo a como um sujeito assume-se responsável por seu inconsciente.

A próxima descoberta de G.H. é ainda mais chocante do que encontrar organização em um ambiente no qual ansiava pela aleatoriedade: do escuro brota para uma luz cada vez mais nítida a “barata grossa” (LISPECTOR, 2009, p. 46). É que G.H. não imaginava que, após tanto empenho para manter a casa sublime, acabaria por ter de enfrentar no quarto secreto algo de condição tão abjeta: “[...] numa casa minuciosamente desinfetada contra o meu nojo por baratas, eu não esperava que o quarto tivesse escapado. Não, não era nada. Era uma barata que lentamente se movia em direção à fresta” (LISPECTOR, 2009, p. 46). E por mais que num primeiro momento se esforçasse para acreditar que aquele dejetos não era algo mais que um “nada”, a personagem termina por admitir, tal como se descobrisse dentro de si mesma algo além do que pensa conhecer conscientemente, que há algo de obscuro a lhe habitar, pois se o apartamento lhe é espelho e entretanto a área de serviços é uma parte desconhecida, então há algo de si a persistir em oculto. O inconsciente vive, ainda que no escuro, e o próprio processo de repressão é alimento para seus investimentos objetivos (FREUD, 1915/2010).

[...] ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente. Tudo ali havia secado — mas restara uma barata. Uma barata tão velha que era imemorial. O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais (LISPECTOR, 2009, p. 46-47).

O fragmento de texto acima abre margem para interpretar a barata imemorial como um fantasma, aquilo que persiste para denunciar a vida do “morto”, o recalco que retorna. No inconsciente, os representantes da pulsão formam derivados e ligações, vivem toda uma vida passível de vir à tona enquanto retorno do reprimido (FREUD, 1915/2010). Em um outro momento do texto G.H. chegará a afirmar que “Todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta” (LISPECTOR, 2009, p. 69). De tudo algo resta: a barata/o dejetos.

A despeito da impossibilidade de um extermínio completo do rejeitado, uma ferocidade inédita brota em G.H. quando a barata diminui a distância entre as duas: “Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar” (LISPECTOR, 2009, p. 52). Enfim entregue “ao nível da Natureza” (p. 52), G.H. ataca a barata com um golpe que divide seu corpo ao meio, mas o faz de olhos fechados, como quem dorme para satisfazer desejos proibidos. O desejo de violentar satisfeito por G.H. no ataque à barata é compatível com a pulsão de morte descrita por Freud em *O mal-estar na civilização* (1930/2010), a qual atua no ser humano como um dos maiores empecilhos à manutenção da cultura. A pulsão de morte/destruição forma com a pulsão de vida a luta vital humana, e a autoridade interior responsável por domar essa agressividade é o Super-eu, que a acolhe e a utiliza contra o próprio Eu (FREUD, 1930/2010).

Para uma G.H. que se enxergava com um alto nível de elegância e delicadeza na vida precedente à entrada no quarto da empregada, a experiência de confronto com a barata é uma autodescoberta. Por mais que resista a uma identificação com o dejetto que a barata incorpora, essa identificação se dá — entre outras características mais que o relato há de revelar — pela atenção de viver e pela morte: “Que fizera eu de mim? Com o coração batendo, as têmporas pulsando, eu fizera de mim isto: eu matara [...] Mas por que aquele júbilo, e além dele a aceitação vital do júbilo? Há quanto tempo, então, estivera eu por matar?” (LISPECTOR, 2009, p. 53), diz G.H. após a tentativa de assassinato da barata. Ao que parece, tal agressão é também uma autoagressão. É possível que a violência levada a cabo pela personagem exprima a ordem de uma outra face do Super-eu: o Super-eu tirânico, selvagem, impele o Eu “a violar a proibição e a dissolver-se num êxtase que ultrapassa qualquer prazer” (NASIO, 1997, p. 153), o que pode então decifrar o enigma do “júbilo” na cena.

Um dos principais pontos do texto que permitem a conjectura de uma identificação de G.H. com o dejetto é o comentário de que cada olho da barata “reproduzia a barata inteira” (LISPECTOR, 2009, p. 55) adicionado com a afirmação de que esta — e também a “vida” — estava olhando-a. Se cada olho reproduz a barata inteira e cada olho, que é afinal espelho, permanece direcionado a G.H., não estaria, pois, G.H. tão identificada à barata a ponto de sentir-se também uma barata? Nasio (1997) assinala que a identificação é mais do que o Eu se transformar no objeto, é o próprio modo como o objeto — que não é uma pessoa em específico mas uma representação psíquica inconsciente do outro — permite a constituição do Eu. Assim, não é que G.H. se transforme no dejetto, mas sim que nele se descobre e emerge o sujeito do inconsciente. Quando Freud (1905/2016) concebe que a organização oral, que é a primeira organização sexual pré-genital e tem como meta a incorporação do objeto, é o protótipo da identificação, há indício, por também chamá-la de “canibal”, de que a essência desse objeto a servir de alimento é a mesma do próprio Eu. Já Lacan (1957-1958/1999), ao realizar uma releitura da teoria freudiana, atenta para o modo com que a constituição do sujeito ocorre atrelada à demanda do Outro, que nele inscreve pulsões, e propõe que “tudo o que acontece no registro da identificação baseia-se numa certa relação com o significativo no Outro” (LACAN, 1957-1958/1999, p. 351). A identificação de G.H. com a barata pode ocorrer pela assimilação com a parte desta significada como asquerosa, uma parte que algo lhe diz sobre sua própria composição.

Reconhecer-se no dejetto, todavia, margeia o insuportável de tal forma, que por mais de uma vez G.H. demonstra desconforto na construção do relato à mão imaginária: “Perdoa eu te dar isto, mão que seguro, mas é que não quero isto para mim! toma essa barata, não quero o que vi [...] Toma, toma tudo isso para ti, eu não quero ser uma pessoa viva!” (LISPECTOR, 2009, p. 56). Tal como o bebê que entrega as fezes ao primeiro Outro — que via de regra é o Outro materno, G.H. aceita perder e ao mesmo tempo livrar-se do objeto incitador de prazer e angústia. Conforme aponta Freud (1905/2016), o conteúdo excrementício é tomado como uma parte do próprio corpo e tem um importante valor para o bebê: “[...] através da liberação ou da retenção dele, o pequeno ser pode exprimir docilidade ou desobediência ante as pessoas ao seu redor” (FREUD, 1905/2016, p. 92), é o primeiro “presente” e sua entrega exprime amor. É o que Freud também argumenta em um texto que aborda a transformação da pulsão no erotismo anal:

O excremento é o primeiro *presente*, uma parte de seu corpo, da qual o bebê se separa apenas por injunção da pessoa amada, com a qual ele espontaneamente lhe demonstra sua ternura, pois via de regra ele não suja pessoas estranhas. (Mesmas reações, embora menos intensas, no caso da urina.) Na defecação o bebê tem que decidir, pela primeira vez, entre a atitude narcísica e a de amor ao objeto. Ou ele entrega docilmente o cocô, “sacrifica-o” ao amor, ou o retém para a satisfação autoerótica, mais tarde para a afirmação de sua própria vontade (FREUD, 1917/2010, p. 258).

Tendo em foco esse passado do dejetos como “presente” e que na psique o primitivo sobrevive ao lado de novos estágios de desenvolvimento (FREUD, 1930/2010), isto é, mesmo o adulto mais civilizado carrega os resquícios de suas disposições psíquicas infantis (FREUD, 1913/2012), é cabível depreender que o amar, em um sentido mais arcaico, preserva ainda a característica de presentear o Outro com o dejetos — a parte rejeitada do Eu. Se assim for, ao entregar em relato o dejetos estetizado, ao construir significações no entorno do sem sentido que é a devoração da barata, o que G.H. traduz é seu amor pela mão imaginária. Presentear com dejetos faz sentido para um Eu que, uma vez que é guiado pelo “atributo do prazer acima de qualquer outro” (FREUD, 1915/2010, p. 75), mantém incorporados os objetos de prazer e expelle rejeitos ao mundo externo.

Também, acerca do objeto pertinente à pulsão anal, Quinet (2012) explica que há uma relação de “*demanda do Outro* ao sujeito” (p. 39), que tem como paradigma a demanda da mãe pelas fezes do bebê, daí que G.H. tenha acesso a um gozo parcial com a fala à mão criada para ouvi-la. Considerando que a satisfação da pulsão anal pode ter como via as “metáforas de expulsão, corte, explosões de ira, evacuação, sujar e também de retenção, avareza, economizar, limpar etc.” (QUINET, 2012, p. 39), é possível que G.H. tenha expressado algumas destas metáforas ao construir um relato à mão imaginária, uma vez que corta, retém e estetiza o grotesco através da necessária seleção de palavras.

Tendo em conta que a barata na verdade fora capturada e não morta por G.H. — o golpe efetuado através da porta de um guarda-roupa não fez mais do que prendê-la, de modo que o dejetos sobreviveu à pulsão de agressão da personagem, e que a entrada para o quarto então “[...] só tinha uma passagem, e estreita: pela barata” (LISPECTOR, 2009, p. 58), é possível inferir que o acesso ao enigmático/inconsciente se dá por seus derivados. Tal descoberta de G.H., do dejetos como passagem, pode fazer referência à descoberta de seus próprios conteúdos inconscientes. De acordo com Miller, a premissa de uma verdade revelada a partir dos dejetos foi primeiramente lançada por Freud, que, atentando para os dejetos da vida psíquica, isto é, “o sonho, o lapso, o ato falho e, mais além, o sintoma” (MILLER, 2011, p. 227), oferece uma outra via, que não a dos ideais, para “salvar” o sujeito. O emprego do termo “salvar”, explica Miller, “traduz, razoavelmente, que não se trata somente de saúde, de cura, mas do que, além do sintoma, ou sob o sintoma, é questão de verdade” (MILLER, 2011, p. 227).

Mais adiante, a suspeita de que G.H. identifica-se com a barata é reforçada à medida que a personagem passa a descobrir atrativos nesta última, ainda que com receio: “[...] meu medo era o de ter uma verdade que eu viesse a não querer, uma verdade infamante que me fizesse rastejar e ser do nível da barata” (LISPECTOR, 2009, p. 59). É assim que a barata no lugar de outro que ocupa, o objeto tomado como rival e também como semelhante (QUINET, 2012), revela-se passível não

apenas de rejeição, mas também de enamoramento. O pequeno outro, que é um semelhante do Eu, é por este percebido como um rival que batalha por reconhecimento recíproco e, conforme esse outro espelha a imagem do Eu, revela-se também um amante em potencial, pois “O mundo visual é narcísico: o espetáculo do mundo visual é o espelho do sujeito” (QUINET, 2012, p. 14). Trechos como “A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam” (LISPECTOR, 2009, p. 59) e “[...] neste deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz” (p. 60) explicitam a atração de G.H. Essa aparente contradição de sentimentos pela barata, de uma rejeição e um emergente apreço, evoca a condição humana de ambivalência frente ao objeto, em que o ódio tanto pode acompanhar e preceder o amor, como pode até mesmo nele se transformar e vice-versa (FREUD, 1923/2011).

Vale ressaltar que no quarto da empregada G.H. descobre-se também identificada com uma figura de mulher gravada na parede e que fora feita por Janair: “[...] eu recuava dentro de mim até a parede onde eu me incrustava no desenho da mulher” (LISPECTOR, 2009, p. 63); “Enfim o corpo, embebido de silêncio, se apaziguava. O alívio vinha de eu caber no desenho mudo da caverna” (p. 64). Desse modo, a personagem aparenta localizar-se simultaneamente no lugar do que forma, de um ideal que a arte de Janair abarca, e do que deforma, da barata enquanto representante do dejetivo. A própria arte, afirma Miller, tem como essência “estetizar o dejetivo, idealizá-lo, ou, como dizemos em psicanálise, sublimá-lo” (MILLER, 2011, p. 228). Assim colocado, torna-se perceptível o caráter estreito da relação entre ideais e dejetos.

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim — eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede — sou cada pedaço infernal de mim — a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremeando e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre (LISPECTOR, 2009, p. 64-65).

G.H. é o sublime e é também o grotesco, sua identificação maior é, pois, com todo o processo da vida, e esta, assim como o inconsciente, abriga ideais e dejetos. Todavia, essa identificação tão abrangente reflete a contramão de uma tendência civilizatória de “dejetificação” de tudo que não corresponde ao imperativo dos ideais culturais, o que induz a uma associação altamente excludente de humano com o idealizado. No tocante ao mal-estar provocado pela civilização, Freud (1930/2010) empreende uma crítica ao Super-eu pelo rigor de suas ordens e proibições: na exigência de ideais, por vezes o Super-eu negligencia, em detrimento da felicidade do Eu, “as resistências ao cumprimento deles, a força instintual do Id e as dificuldades do ambiente real” (FREUD, 1930/2010, p. 118). Uma vez que para G.H. “diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (LISPECTOR, 2009, p. 68), a experiência adquire o status de “inferno” (p. 69) por toda a ameaça que representa para o ideal de sua humanização.

Como se à luz de uma paixão fizesse arte, uma arte caracterizada como estetização do dejetivo (MILLER, 2011), porém, G.H. enxerga um grande potencial na

barata: “[...] quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata — mesmo que isto, em meus antigos termos humanos, signifique o pior, e, em termos humanos, o infernal” (LISPECTOR, 2009, p. 83). A promessa de gozo que o devorar da barata lança é o que a boca não saberia entender, pois não saberia dizer o indizível: “[...] o que minha boca não saberia entender — era o insosso, O que eu toda não conhecia — era o neutro” (LISPECTOR, 2009, p. 84). Nesse sentido, Miller (2011) pontua também que “O gozo como tal [...] é nu, cru, no sentido oposto a cozido. Ele é cru, não tem a dignidade com que se recobrir” (MILLER, 2011, p. 229).

Ainda, Miller expõe que “Quando o gozo é elevado à dignidade de Coisa, ou seja, quando ele não é rebaixado à indignidade do dejetivo, ele é sublimado, isto é, socializado. O que chamamos de “sublimação” efetua uma socialização do gozo” (MILLER, 2011, p. 229). Assim, tendo em conta que o dejetivo é o gozo não sublimado e que mais adiante no texto de Clarice G.H. menciona que “[...] era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro” (LISPECTOR, 2009, p. 85), é possível conjecturar que a barata deixará o lugar de dejetivo a partir do momento que G.H. colocá-la na boca para devorá-la e colocá-la em palavras no relato que constrói. Ao pressupor o divino na barata, G.H. antevê a dignidade da Coisa.

A Coisa é o resto impassível de simbolização, o irrelatável de qualquer tentativa de relato, o furo que a sublimação contorna sem jamais preencher. A Coisa “é, em sua essência, irreduzível a uma imagem ou a um significante e evoca a falta [...]” (MELLO, 2014, p. 51). Porque o objeto que a falta engendra mantém o vazio da Coisa, “a experiência com o objeto é sempre faltante; ele fornece apenas um pequeno suplemento de gozo no desejo” (LUCERO & VORCARO, 2013, p. 27). Diante do encontro com o objeto parcial, furado, o sujeito prossegue na busca de um objeto completo que jamais existiu, persegue a Coisa que não cessa de escapar. Lucero e Vorcaro (2013) assinalam que a sublimação não se reduz à invenção em torno do vazio, mas à explicitação da Coisa, em um modo de remanejar o desejo “não mais em sua economia de substituição metonímica dos objetos, mas no próprio tratamento do objeto” (LUCERO & VORCARO, 2013, p. 33). É o que se pode observar no trato da barata por G.H.: há uma mudança de forma (estetização) que a faz passar do lugar de dejetivo para a dignidade de Coisa — o objeto inexistente que evoca o desejo de um gozo absoluto.

A fé apaixonada de G.H. contempla um gozo que é anterior e não posterior ao humano/civilizado, um gozo que aproxima ideal e dejetivo, paraíso e inferno. E o inferno é “a tortura de uma alegria” (LISPECTOR, 2009, p. 101), é “a solene falta de piedade pelo próprio destino” (p. 120). Tal descrição assemelha-se ao conceito laciano de gozo como uma satisfação pulsional atrelada ao prazer no desprazer (QUINET, 2012). É como se, a fim de ter acesso ao gozo, a personagem se permitisse cair para alcançar o paraíso: “Minha grandeza, à procura da grandeza do Deus, levava-me à grandeza do inferno. Eu não conseguia entender a Sua organização senão através do espasmo de uma exultação demoníaca” (LISPECTOR, 2009, p. 127).

Se por via da fala G.H. encaminha o dejetivo ao Outro — lugar ocupado ora pela mão imaginária, ora pela barata, ora por um Deus, há também o encaminhamento da demanda de amor. Quinet (2012) caracteriza a demanda de amor como “demanda de presença, demanda de provas de amor” (QUINET, 2012, p. 26). À vista disso, a seguinte afirmação de G.H., ao demandar o dejetivo do Outro, pode exemplificar uma reivindicação de reciprocidade: “[...] 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” (LISPECTOR, 2009, p. 157-158). Se no clímax da paixão há a ameaça de ruptura dos limites entre Eu e objeto (FREUD, 1930/2010), é o que G.H. esboça quando reivindica o objeto abjeto do Outro, tal como lhe oferta na narrativa que produz. É como se a demanda do Outro fosse também a sua, como se no furo deste residisse o seu sujeito. É que “O desejo do sujeito é datado, vinculado, articulado ao desejo do Outro: a interrogação sobre o desejo é sempre relativa ao desejo do Outro” (QUINET, 2012, p. 31-32).

Em uma das passagens do texto que precedem o momento de possível devoração da barata, G.H. vomita todo o café da manhã, o que pode denotar a abertura de espaço em seu estômago, dentro de si portanto, para então demandar o alimento contido no dejetivo, dado que em um ponto ainda mais anterior do relato, a personagem, como tentativa de repelir o nojo, chega a comparar a massa branca da barata com o leite materno — o qual é por ela chamado de “amor”. Em um tempo que foge à qualquer cronologia, a barata fora reduzida a uma desconhecida e reconhecida massa branca, fora colocada no lugar de objeto *a*, esse objeto que promete o reencontro de um gozo perfeito que nunca existiu. Segundo Quinet (2012, p. 34), o objeto *a* é o “que viria no lugar do objeto perdido de uma primeira e suposta satisfação completa”. Em consonância, Lucero & Vorcaro (2013) exemplificam que é quando a mãe nega o seio ou exige o controle dos esfíncteres por parte da criança, que esta última pode inventar na forma de fantasia o reencontro de um gozo pleno do objeto faltante.

Ainda, atentando para a noção de que, a depender da zona erógena do corpo dominante, o objeto *a* assumirá distintas denominações (NASIO, 1997), tal como a de excremento — desde que satisfaça a modalidade de gozo do erotismo anal, é cabível a interpretação de que para G.H. o dejetivo ocupa o lugar de objeto de desejo, visto que prenuncia o ápice do gozo. O (re)encontro impossível de G.H. é com uma perdição, daí fechar os olhos em um momento de “vertigem” (LISPECTOR, 2009, p. 165) para finalmente ter coragem de pôr na boca o dejetivo. E é a partir de então que se descobre ainda confrontada com a tendência à sublimação/transcendência, posto que a Coisa sempre escapa:

A transcendência era em mim o único modo como eu podia alcançar a coisa? Pois mesmo ao ter comido da barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la. E agora só me restava a vaga lembrança de um horror, só me ficara a ideia (LISPECTOR, 2009, p. 166).

O que é a paixão segundo G.H.? É algo cujo enigma permanecerá aberto: seu relato é a tentativa de relato do “irrelatável”, do dejetivo e o vazio da Coisa. Mas uma vez que forja sentidos para o amor/horror experienciado, a personagem-narradora lança indícios: “A revelação do amor é uma revelação de carência [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 153); “O amor já está, está sempre. Falta apenas o golpe da graça — que se chama paixão” (p. 170). À procura de um gozo maior, G.H. reconhece a falta que o objeto engendra, expõe a paixão como uma admissão de faltante.

Por fim, tendo em conta que no relato de G.H. a ocupação do lugar de Outro do amor é alternada entre a barata e a mão imaginária, é possível depreender que a paixão é a devoração do imundo e também o relato do imundo devorado. O

encontro, identificação e atração pelo dejetivo têm o caráter de uma revolução por implicar uma queda em relação aos ideais. Contudo, a partir do que G.H. descobre/inventa de seus outros, é revelada a natureza ambígua do objeto: ele é ideal e é também dejetivo. O dejetivo, enquanto rico em material para o ideal, enquanto in-forme, não é apenas o resto, o “nada” depois do fim, mas é também o “tudo” antes do começo, é o caos que inspira a construção de sentidos.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não por acaso a psicanálise encontra na arte um fértil terreno para pensar o sujeito e sua incompletude essencial: sejam escritas, cantadas, pintadas, ou sob qualquer outra modalidade de expressão, as tentativas de comunicação do sujeito com seus (O)outros jamais encerram o furo de silêncio próprio da linguagem, furo esse que a arte põe no centro de suas criações. Algo resta da Coisa que falta e engendra o desejo humano, mas ao invés de negar esse resto que aponta para a imperfeição do objeto que promete a satisfação total, a arte pode dele se utilizar como material criativo e assim tornar o dejetivo também sublime.

No caso da literatura de Clarice Lispector, ilustrada neste trabalho pela trama de G.H., uma reflexão acerca da relação entre dejetivo e ideal é especialmente provocada pela escolha de uma barata como objeto de angústia e prazer de sua protagonista. Trata-se aí menos de um objeto rejeitado transformado em belo — tal como o de uma princesa de contos de fadas que beija um sapo para torná-lo um príncipe encantado — e mais de um reconhecimento do que há de belo no feio. Isto é, o romance de Clarice traz à cena o potencial sublime do dejetivo, no que faltaria apenas uma paixão/fé como a de G.H. para assim descobri-lo ou inventá-lo.

Ainda, atentando à relevância da cultura para as diferentes concepções de belos e feios e ao fato de que a severidade de seus ideais torna seus indivíduos vulneráveis a um grande mal-estar, uma vez que na psique os rejeitos sobrevivem, ainda que de forma inconsciente, é possível conjecturar que em um cenário de menor privação pulsional, maior tolerância civilizatória ao dejetivo, seriam mais favoráveis as condições de alcance da felicidade individual. Vale ressaltar que ao ditar ideais, a civilização concomitantemente lança — pelo que expelle do espectro do ideal — também dejetos, o que revela um papel direto da cultura na redução do humano ao idealizado. Contudo, a arte emerge como um instrumento que revoluciona a relação entre ideais e dejetos, propiciando ao sujeito recursos para suportar o que beira o insuportável em si mesmo, pois, assim como demonstra a paixão segundo G.H., a arte enfatiza o potencial do dejetivo para aproximar-se do ideal. Assim sendo, a arte se constitui como uma alternativa ao sujeito para lidar com seus excessos rejeitados pela civilização e também para o reconhecimento de suas faltas e imperfeições, para o abrigo da Coisa e de seu vazio.

#### REFERÊNCIAS

ANDERSEN, Hans Christian. O patinho feio. *In: Os 77 melhores contos de Hans Christian Andersen*. Tradução Pepita de Leão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

AUTUORI, Sandra; RINALDI, Doris. A Arte em Freud: Um estudo que suporta contradições. **Bol. - Acad. Paulista de Psicologia**, São Paulo, v. 34, n. 87, p. 299-319, dez. 2014. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-711X2014000200002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-711X2014000200002&lng=pt&nrm=iso)>. acesso em 05 jun. 2020.

FREUD, Sigmund (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 6. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund (1905 ou 1906). Personagens psicopáticos no teatro. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 6. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund (1907). O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 8. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund (1908). Caráter e erotismo anal. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 8. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund (1908). O escritor e a fantasia. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 8. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund (1910). Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 9. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FREUD, Sigmund (1911-1913). Prefácio a *Ritos Escatológicos do Mundo Inteiro*, de J. G. Bourke. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 10. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1913). O interesse da psicanálise. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 11. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund (1913). O tema da escolha do cofrinho. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 10. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1914). O Moisés de Michelangelo. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 11. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund (1915). A repressão. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 12. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1915). O Inconsciente. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 12. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1915). Os instintos e seus destinos. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 12. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1916). Alguns tipos de caráter encontrados na prática psicanalítica. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 12. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1917). Sobre transformações dos instintos, em particular no erotismo anal. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 14. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1919). O inquietante. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 14. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund (1923). O Eu e o Id. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 16. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund (1927). O futuro de uma ilusão. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 17. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund (1928). Dostoiévski e o parricídio. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 17. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund (1930). O mal-estar na civilização. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 18. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 13-122.

FREUD, Sigmund (1930). O Prêmio Goethe. *In: FREUD, S. Obras completas*, Vol. 18. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime. **Tradução do prefácio de Cromwell**. Tradução e notas de Célia Berrettinni. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LACAN, Jacques (1957-1958). **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução de Vera Ribeiro; revisão de Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

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

LUCERO, Ariana; VORCARO, Ângela. Do vazio ao objeto: *das ding* e a sublimação em Jacques Lacan. **Âgora (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 16, n. spe, p. 25-39, Apr. 2013.

MARCOS, Cristina. Do que se pode ler em Clarice Lispector: sublimação e feminino. **Rev. Dep. Psicol., UFF**, Niterói, v. 19, n. 1, p. 215-226, 2007. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-80232007000100016&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232007000100016&lng=en&nrm=iso)>. acesso em 12 de julho de 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-80232007000100016>.

MELLO, Letícia. Um estudo sobre o real e sua relação com a invenção artística e psicanalítica. **Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana**. Rio de Janeiro, mai. a out. 2014, p. 50-60.

MILLER, J.-A. A salvação pelos dejetos. *In*: **Perspectivas dos Escritos e Outros Escritos de Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 227-233.

NASIO, J.D. **Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

PIACENTINI, Patricia. Quatro décadas sem Clarice. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 69, n. 2, p. 58-59, abril de 2017. Disponível em <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252017000200019&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252017000200019&lng=en&nrm=iso)>. acesso em 10 de julho de 2020. <http://dx.doi.org/10.21800/2317-66602017000200019>.

QUINET, Antonio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SIMÕES, Regina Beatriz Silva. Psicanálise e literatura - O texto como sintoma. **Analytica**, São João del Rei, v. 6, n. 11, p. 159-179, dez. de 2017. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-5197201700020009&lng=en&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-5197201700020009&lng=en&nrm=iso)>. acesso em 08 de julho de 2020.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, o meu lar em forma de pessoas, pelo amor e apoio incondicional em todo o meu percurso acadêmico, por sempre investir e respeitar o meu desejo.

Aos professores que se fizeram espelhos acolhedores desde os começos de minha vida estudantil, por terem mais do que repassado matérias, mas apresentado mundos e expandido os meus olhos.

À minha orientadora Jailma Souto, por acreditar no potencial de meu projeto mesmo quando este se constituía em pura indefinição e por se fazer tão disponível e dedicada em todos os momentos de sua elaboração. À Lígia Gouveia, por se constituir como minha primeira referência significativa no encontro com a psicanálise. A Reginaldo Oliveira, pela excelente orientação em projetos que me fizeram pensar a psicanálise também a nível social e político, o que representou um grande acréscimo à minha formação.

Aos inesperados e tão bem-vindos amigos que fiz ao longo do curso, por facilitarem tanto o meu processo de mudança de cidade, por termos crescido juntos, pelo incentivo constante, bom humor e todas as confidências trocadas.