

Revista
Letras

Revista Letras

Nº 98 - Jul./Dez. 2018

Publicação semestral do Curso de Letras da UFPR

<https://revistas.ufpr.br/letras>

A Revista Letras está indexada nos seguintes índices bibliográficos: 1. *Internationale Bibliographie der Rezensionen Wissenschaftlicher Literatur/International Bibliography of Book Reviews of Scholarly Literature*; 2. *Linguistics and Language Behavior Abstracts*; 3. *MLA – International Bibliography of Books and Articles on Modern Languages and Literatures*; 4. *Social Planning, Policy and Development Abstracts*; 5. *Sociological Abstracts*; 6. *Ulrich's International Periodicals Directory*; 7. *CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades*.

Editor: Alexandre Nodari

Editora da Seção de Estudos Linguísticos: Patrícia de Araujo Rodrigues

Editor da Seção de Estudos Literários: Alexandre Nodari

Diagramação: Patricia Mabel Kelly Ramos

Projeto Gráfico: Yuri Kulisky

Revisão de Textos: Iamni Reche Bezerra

Organizadores do n. 98

As muitas coisas de Clarice Lispector

Alexandre Nodari (UFPR) e João Camillo Penna (UFRJ).

Conselho Editorial

Antonio Dimas (USP), Beatriz Gabbiani (Universidad de la República do Uruguai), Carlos Alberto Faraco (UFPR), Carlos Costa Assunção (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro), Elena Godoi (UFPR), Filomena Yoshie Hirata (USP), Gilda Santos (UFRJ), José Borges Neto (UFPR), Júlio Cesar Valladão Diniz (PUC-RJ), Lígia Negri (UFPR), Lúcia Sá (Manchester University), Lucia Sgobaro Zanette (UFPR), Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC), Marília dos Santos Lima (UNISINOS), Mauri Furlan (UFSC), Mauricio Mendonça Cardozo (UFPR), Raquel Salek Fiad (UNICAMP), Rodolfo A. Franconi (Dartmouth College), Rodolfo Ilari (UNICAMP)

Conselho Consultivo

Adalberto Müller (UFF), Álvaro Faleiros (USP), Brunno Vinicius Gonçalves Vieira (UNESP-Araraquara), Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de Lisboa), Helena Martins (PUC-Rio), Irene Aron (USP), Isabella Tardin Cardoso (UNICAMP), Juliana Perez (USP), Luciana Villas Boas (UFRJ), Márcia Martins (PUC-Rio), Maria Irma Hadler Coudry (UNICAMP), Matthew Leigh (University of Oxford), Patrick Farrell (University of California/Davis)

Consultores *ad hoc*

Fabio Roberto Lucas, Flávia Cera, Guilherme Gontijo Flores, Jorge Wolff, Juliana Fausto,
Lígia Diniz, Luciana di Leone, Lucius Provase, Roberto Zular, Tiago Guilherme Pinheiro,
Veronica Stigger

SUMÁRIO

- 4 APRESENTAÇÃO
Alexandre Nodari e João Camillo Penna
- 9 ROSA E CLARICE, A FERA E O FORA
Eduardo Viveiros de Castro
- 31 DAS DING
João Camillo Penna
- 56 A ECOPOÉTICA DE G.H.
Marília Librandi
- 83 O INDIZÍVEL MANIFESTO: SOBRE A INAPREENSIBILIDADE DA COISA NA “DURA ESCRITURA” DE CLARICE LISPECTOR
Alexandre Nodari
- 114 A HORA DA ESTRELA – HISTÓRIA DE AFLIÇÃO E AFLIÇÃO DAS FORMAS
Flavia Trocoli
- 127 EM TORNO DA COISA E DA LETRA: CLARICE COM HEIDEGGER E LACAN
Alex Keine de Almeida Sebastião
- 142 “O BEIJO NO ROSTO MORTO”: A IMINÊNCIA DA MORTE E OS SENTIDOS DO EU EM UM SOPRO DE VIDA
Luciana Namorato
- 157 CLARICE-ENTRE-SI: A DIVISÃO DO SUJEITO NA CRIAÇÃO POÉTICA
Leticia Pilger da Silva
- 180 CLARICE LISPECTOR AOS OLHOS DA ANTROPONOMÁSTICA: O ANTROPÔNIMO FICCIONAL COMO ARTIFÍCIO DA (DES)PERSONALIZAÇÃO
Amanda Kristensen de Camargo e Márcia Sipavicius Seide
- 199 A REPETIÇÃO COMO DISPOSITIVO ESTÉTICO A SERVIÇO DO TEXTO CLARICEANO
Daniele Fernanda Eckstein
- 211 A ANTILITERATURA DA COISA: VIDÊNCIA E SENSAÇÃO EM CLARICE LISPECTOR
Pamela Zacharias
- 228 EL ANIMAL ESTALLA. POLÍTICAS DE LO VIVIENTE EN LA NARRATIVA DE CLARICE LISPECTOR
José Gaston Platzeck
- 242 METAFÍSICA E METAMORFOSE N’A PAIXÃO SEGUNDO G.H.
Mateus Toledo Gonçalves
- 260 A PAIXÃO SEGUNDO G.H. – UMA FORMA DE TECER O IMPOSSÍVEL
Fernanda Marra
- 282 DIAGRAMAS PARA UMA TRILOGIA DE CLARICE.
José Miguel Wisnik

Apresentação

“A coisa que está ali” era a derradeira impossibilidade.

Clarice Lispector. A cidade sitiada.

4

Em um dado momento de *Um sopro de vida (Pulsações)*, o Autor diz o seguinte sobre Ângela Pralini, o personagem que ele teve a necessidade de criar: “Ângela se apaixonou pela visão das ‘coisas’. As ‘coisas’ são para ela uma experiência quase sem a atmosfera de algum pensamento ou máxima constante. No entanto, quando observa as coisas, age com um liame que a une a elas. Ela não é isenta. Ela humaniza as coisas. Não é, pois, autêntica no seu propósito”. O trecho destaca a *polêmica* entre o Autor e sua “coisa”, a personagem, em torno precisamente da “coisa”, sinalizando os muitos modos de abordá-la, ou melhor, de sê-la, e a discordância entre os dois (o Autor e Ângela) como traço essencial da possibilidade impossível de dizê-la. As coisas (no plural) podem então ser ditas de modo isento, com ou sem pensamento, humanizadas... Elas se confundem ou não com o liame que as une ao sujeito? Qual seria o modo autêntico de dizê-las/sê-las, ou todos os modos são diferentemente inautênticos?

Bichos, jardins, máquinas, palavras: a literatura de Clarice Lispector é povoada das mais diversas coisas, e coisas das mais peculiares, pois que, o tempo todo, olham de volta quem as olha, invertendo a relação sujeito-objeto e questionando, assim, os lugares do mundo, os laços sociais e naturais, os laços de família, i.e., os laços *familiares*, de familiarização. Nesse sentido, a famosa demanda da personagem de Guimarães Rosa, de perscrutar o “quem das coisas”, parece ser também a busca mais radical da poética interrogativa de Clarice Lispector: não “o

que é o mundo?”, mas “quem são o mundo?”, “quem são as coisas que são o mundo?” A “coisa” de/para Clarice parece designar, portanto, não o inominável, mas a conversão do nomear em perguntar, uma devassa infinita daquilo que se esconde por trás do nome e da afirmação, da entrelinha que toda linha comporta: “Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? e este é o nome”. E nessa investigação que caracteriza sua literatura, é como se tudo tendesse a se tornar “coisa”, um daqueles significantes excedentes de que falava Lévi-Strauss: pois que talvez o que lhe interesse, acima de tudo, seja fazer-ver (numa poética do olhar) em tudo esse excesso de significação, esse excesso à nomeação, que é a condição de toda literatura, possivelmente a coisa das coisas para ela.

O número temático da *Revista Letras* se propõe a refletir sobre essas muitas coisas de Clarice – animais, espaços, dispositivos, linguagem, laços sociais –, sobre o estatuto que elas têm na sua literatura, sobre os muitos modos em que se dizem nela. O número se abre com “Rosa e Clarice, a fera e o fora”, de Eduardo Viveiros de Castro, versão modificada de uma palestra proferida algumas vezes no começo dessa década. Viveiros de Castro procura pensar conjuntamente duas antropofagias: a de G.H., em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector; e a de Iauaretê, o onceiro que vira onça, em “Meu tio Iauaretê” de João Guimarães Rosa. O pensamento comum a essas duas antropofagias passa pelo trocadilho-conceito da *diferOnça*, cunhado a partir da *différance* de Derrida, que coloca Clarice e Rosa na continuidade dos maiores *pensadores* brasileiros do século XX, que pensam com e a partir da língua portuguesa escrita no Brasil. Nos dois textos se conjugam um devir inumano e uma antropofagia: “Meu tio Iauaretê” relata o devir-onça do onceiro, que come ou não o interlocutor homem branco com o qual nos identificamos, enquanto que *A paixão segundo G.H.* relata o devir-barata de G.H., e um “comer o imundo”, no qual a barata é uma G.H. transformada que se autodevora.

“*Das Ding*” de João Camillo Penna trata da ontologia da *coisa* clariciana, em especial no que toca a onipresença dos animais em sua obra, concentrando-se sobretudo no conto “Uma galinha”, a partir de certos elementos da ontologia heideggeriana. “Uma galinha” narra as sucessivas apropriações ou humanizações da galinha como prato do almoço ritual de domingo da família de classe média urbana brasileira, demonstrando que o caráter de coisa sobrevive a todas essas rasuras do ser da galinha, ser este que o conto visa a resgatar restituindo-lhe a sua dignidade, conforme contido na máxima: “a galinha é um ser”.

Marília Librandi em “A eco poética de G.H.”, tradução de um capítulo de *Writing by Ear: Clarice Lispector and the Aural Novel* (University of Toronto Press, 2018), busca enfatizar a importância do eco para pensar o jogo entre som e silêncio nas obras clariceanas, em especial, *A paixão segundo G.H.*, e a transformação pela qual passa a protagonista, destituída de toda linguagem, mas não dá reverberação. Para tanto, mobiliza o mito de Eco, tal como aparece nas *Metamorfoses* de Ovídio, e uma série de reflexões teóricas recentes que se propõem a refletir sobre a anterioridade (ontológica) da escuta sobre a fala.

Em “O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na ‘dura escritura’ de Clarice Lispector”, Alexandre Nodari retoma o mote que atravessa a escrita clariciana como um todo de uma experiência que transcende a linguagem, que é aquém ou além da palavra, para demonstrar que essa impossibilidade de designação, esse “inapreensível”, se dá necessariamente na e pela linguagem. As múltiplas análises passando por uma parte significativa de textos de Clarice se concentra no motivo da *coisa* (ou da “coisa em si”, dirá ela kantianamente), e uma metafísica do tocar. O que se demonstra em cotejo com trechos de Clarice é que o que visa ela é não propriamente a coisa, mas o intervalo que a separa do sujeito, e que de alguma maneira esse intervalo, ou aura da coisa, tem a ver com a própria linguagem. A coisa seria então precisamente esse híbrido paradoxal, ao mesmo tempo material e imaterial, dentro e fora, matéria e vibração, ser e não ser.

Em “*A hora da estrela* – história de aflição e aflição das formas”, Flavia Trocoli começa por expor a narrativa de Clarice ao teste do tempo, mostrando não tanto a atualíssima inatualidade de Macabéa, quanto a continuidade entre o narrador Rodrigo S.M. e uma certa desfaçatez da sociedade brasileira, bastante pródiga nesse quesito. O artigo estabelece contrapontos entre o último livro publicado em vida por Clarice, a leitura lacaniana de *Lol V. Stein* de Marguerite Duras, e passagens de Virginia Woolf, para tratar do ser impossível que é Macabéa. Ela encontra o motivo na resposta de Macabéa em diálogo com Olímpico: “É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para ser possível?” que designa o ser (im) possível de Macabéa, que se recusa a se submeter à predicação de Olímpico. A diferença sexual se explicita em campo de batalha no romance que “aflige” a forma romanesca, como encenação do negativo, ao partir do vazio deixado pela narração masculina de Rodrigo S.M., tomado insubmissamente por Macabéa como “fazer” feminino que discorda e assim é.

Alex Keine Sebastião, em “Em torno da coisa e da letra: Clarice com Heidegger e Lacan”, formula a hipótese de que a noção de *coisa*, solicitada pela filosofia e pela psicanálise, mas objeto central da escrita clariciana, desmobiliza a divisão sujeito/objeto ao propor um objeto desde sempre impregnado pelo sujeito, sujeito que por sua vez, como a linguagem, é coisa. A aproximação com a letra lacaniana para falar sobre o que escapa ao sentido, mas está na língua, permite um novo olhar sobre o problema da linguagem na obra de Clarice. O artigo tem uma estrutura tripartite, alinhavando três grandes “teorias” da coisa: Martin Heidegger, Clarice Lispector, Jacques Lacan, dando a Clarice a função de ponte ou contraponto entre os outros dois.

Luciana Namorato, em “O beijo no rosto morto: A iminência da morte e os sentidos do eu em *Um sopro de vida*”, apresenta uma reflexão pungente sobre a *coisa* clariceana por excelência: a morte. O artigo foca em *Um sopro de vida*, mas expande a visada proposta para toda a obra de Clarice, especialmente o conto “Encarnação involuntária”, lançando mão também de opiniões da própria Clarice sobre a morte em entrevistas e depoimentos, assim como de certas passagens de *A hora da estrela*. O artigo associa, numa aproximação que não necessariamente é

coincidência, o tema da morte à (forma) da dessubjetivação, as oscilações do eu/não-eu na obra de Clarice, mostrando como estão ambas estreitamente ligadas.

Em “Clarice-entre-si: a divisão do sujeito na criação poética”, Letícia Pilger da Silva parte de uma discordância com Benedito Nunes sobre o caráter heteronímico (pessoano) ou pseudonímico (“quadrático”) do “outramento” clariciano para chegar a uma questão mais profunda da “autora”/obra sobre a “desautoria”. O artigo versa especificamente sobre *Um sopro de vida (pulsações)*, o livro deixado inacabado por Clarice, publicado e na verdade concluído postumamente por Olga Borelli, mas toca num procedimento geral de sua escrita: a produção de pessoas/sujeitos outros, no interior do que convencionalmente chamaríamos de ficção. O processo de construção da obra a partir de fragmentos levado a cabo pela amiga de Clarice sugere uma pergunta mais ampla que atinge a obra como um todo sobre o grau de controle do “autor” sobre o seu texto, insistentemente vazado por uma alteridade que o assombra e que adquire ao longo dos anos muitos nomes, o derradeiro sendo a morte.

Amanda Kristensen de Camargo e Márcia Sipavicius Seide, em “Clarice Lispector aos olhos da antroponomástica: o antropônimo ficcional como artifício da (des)personalização”, abordam uma questão crucial da literatura de Clarice: a nomeação, em especial, de personagens. Investigando como opera esse procedimento em dois livros “infantis” de Clarice, *A mulher que matou os peixes* e *Quase de verdade*, bem como em *A hora da estrela* e *A paixão segundo G.H.*, as autoras demonstram como ele se articula não só com a matéria das ficções, mas também com a própria concepção de linguagem delas e de Clarice.

“A repetição como dispositivo estético a serviço do texto clariceano”, de Daniele Fernanda Eckstein, trata das diversas facetas da repetição, recurso comum na obra de Clarice, em uma leitura de “A quinta história”, trazendo uma vasta gama de referências teóricas para discutir a questão. O objetivo é demonstrar como tal dispositivo produz um espaço-tempo em que os polos opostos se anulam, espiralando a escrita.

Pamela Zacharias, em “A antiliteratura da coisa: vidência e sensação em Clarice Lispector”, apresenta uma leitura de dois textos de Clarice, “Perdoando Deus” e “O Relatório da coisa”, atentando para as epifanias sensoriais da *coisa*, tomando como base os escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari. O artigo mostra a maneira pela qual Clarice converte esses momentos de “vidência”, intrinsecamente não comunicáveis em texto escrito, por meio de subversões sintáticas e semânticas. Visa, assim, uma solução não aporética (como é praxe em grande parte da fortuna crítica clariceana) para a busca da coisa em si na escrita de Clarice, mostrando a relação entre o que é dito e o não-dito, e analisando o encontro entre a coisa e a Coisa.

Em “El animal estalla. Políticas de lo viviente en la narrativa de Clarice Lispector”, José Gaston Platzeck propõe uma nova leitura dos animais na obra clariciana, a partir de seu cruzamento com as reflexões recentes sobre biopolítica. Central no artigo é a questão ontológica da precariedade, tanto de animais humanos

quanto de animais não-humanos, e o jogo de reconhecimento e estranhamento que coloca que a coloca no centro da cena.

“Metafísica e metamorfose *n’A paixão segundo G.H.*”, de Mateus Toledo Gonçalves, trata da questão da *coisa em si* no romance de Clarice. O artigo mobiliza as duas noções de metafísica e de metamorfose para circunscrever um paradoxo central da obra clariciana que concerne precisamente à sua noção de coisa. Para ela se trata de, contra o senso comum, recusar que a coisa seja substituída pela palavra, mas fazer isso, paradoxalmente, pela própria palavra. A metafísica clariciana derivaria da região delimitada pelo gesto transcendental kantiano, que coloca fora dos limites da representação humana a coisa em si, o próprio inacessível que Clarice acessa em seus textos, enquanto inacessível. Já a metamorfose sinaliza a diferença para com o programa de transformação corporal de Kafka, como identificação com a barata e transformação da percepção da mulher que adquire uma espécie de hipervisão-barata.

Fernanda Ribeiro Marra, em “*A paixão segundo G.H. – uma forma de tecer o impossível*” retoma a relação entre experiência e forma, corpo e linguagem, no romance de Clarice. Recorrendo à filosofia francesa, trata-se aqui de apontar no texto de que forma ele se configura como corpo informe e descontínuo.

Por fim, os “Diagramas para uma trilogia de Clarice”, de José Miguel Wisnik, apresentam o esboço (ou índice, no sentido peirceano) diagramático de uma reflexão que o autor vem fazendo sobre o que considera uma trilogia, composta por *Laços de família*, *A paixão segundo G.H.* e *A legião estrangeira*.

Rosa e Clarice, a fera e o fora

Rosa and Clarice, the beast and the outside

*Eduardo Viveiros de Castro**

RESUMO

Versão editada da conferência “A força de um inferno: Rosa e Clarice nas paragens da diferOnça”, ministrada no IEL-UNICAMP, 2013. Partimos da transcrição realizada pelo Laboratório de sensibilidades (<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2018/04/23/a-forca-de-um-inferno-rosa-e-clarice-nas-paragens-da-diferonca-transcricao-da-palestra-de-eduardo-viveiros-de-castro-no-ifch-unicamp/>), que foi conferida e revisada por Ingrid Vieira, e alterada e corrigida visando a publicação escrita por Alexandre Nodari. Posteriormente, o autor acrescentou passagens e modificou o texto com vistas à desoralização estilística, sem no entanto apagar o caráter de palestra falada.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Guimarães Rosa; devir-animal.

* (Museu Nacional/UFRJ)

Nesta palestra descosida, rascunho de um ensaio que um dia ou nunca será escrito, vou dar voltas em torno de dois textos, um de Guimarães Rosa, outro de Clarice Lispector, o conto “Meu tio o Iauaretê” e o romance *A paixão segundo G.H.*

11

Os dois escritos têm proximidades superficiais óbvias, e foi um pouco por isso que os aproximei. Ambos descrevem uma relação que se poderia chamar de anômala entre um humano e um animal não-humano. “Meu tio o Iauaretê” é a estória de um mestiço de índio e branco que vira uma onça diante de um visitante (branco). Por sua vez, *A paixão segundo G.H.* é a narrativa de uma mulher que come uma barata. Dizer que “Meu tio o Iauaretê” é uma história de um mestiço que vai sendo dominado por um bloco de afetos antropófagos é um resumo passável de “Meu tio o Iauaretê”, ainda que evidentemente sumário. Já dizer que *A paixão segundo G.H.* é a história de uma mulher que come uma barata é dizer muito pouco sobre o livro – o que é em si significativo. Tantas outras coisas acontecem... é tão mais complicado comer uma barata do que virar uma onça... Mas essa foi um pouco a razão inicial pela qual eu os aproximei.

Na verdade, tal aproximação vem de um interesse meu antigo por um tema que venho estudando há muito tempo, o tema da antropofagia, tomado em um sentido que ignora a distinção entre “literal” e “metafórico”. Interessa-me, em particular, o tipo de transformação estrutural – uma diferença de códigos que

entretanto exprimem uma “mesma” mensagem – que se pode estabelecer entre a antropofagia ritual, guerreira ou funerária, registrada na literatura etnológica, e a noção estético-política de antropofagia proposta pelo modernismo brasileiro pós-22.

Estou me referindo, é claro, aos trabalhos de Oswald de Andrade e daqueles à sua volta na *Revista de Antropofagia*. Meu interesse pela obra de Oswald é anterior a meu interesse pela antropologia como disciplina e profissão. Na faculdade, pensava em estudar Literatura, cursar Letras, e Oswald foi um personagem fundamental para que eu formasse tal desígnio. Na época em que cursei a universidade, final dos anos 1960, começo dos anos 1970, havia um grande debate cultural entre duas esquerdas: a esquerda nacional populista e a esquerda *artista* ou esquerda existencial, se vocês preferirem. Debate que girava em torno do papel e valor da cultura popular, da cultura internacional, da cultura de massa. Tropicália de um lado, samba raiz de outro; os concretistas de um lado, os uspianos de outro; Zé Celso de um lado, Boal ou Vianinha do outro etc. Debate que estava no centro da “movida” cultural do final da década de 1960, e que tinha entre seus protagonistas a figura totêmica de Oswald e os agitadores Haroldo e Augusto de Campos, e Décio Pignatari. Descobri Oswald primeiro e só depois Lévi-Strauss, e por este, a antropologia. Virei etnólogo em função de um interesse por Lévi-Strauss, que me foi despertado por Luiz Costa Lima, meu grande mestre nos anos da graduação, que me aconselhou a fazer pós em antropologia. Trabalhei como seu assistente por algum tempo sobre a obra de Guimarães Rosa, contribuindo para a análise que Costa Lima fez do “Buriti”, uma das novelas de *Corpo de baile*. E com ele também tive vários cursos sobre as *Mitológicas* de Lévi-Strauss, nas quais, como vocês sabem, a onça tem um papel importante.

Foi a partir de meu estudo etnográfico junto ao povo Araweté, cuja cosmologia tem o motivo da antropofagia divina como central, que comecei a me interessar por ele de um ponto de vista antropológico. Os Araweté não praticam a antropofagia guerreira que tornou os Tupinambá do século XVI famosos; mas são parentes linguísticos e culturais destes, e parentes ainda mais próximos da mãe do onceiro do conto de Rosa, que é Tacunapéua ou Tacunhapé (povo tupi já extinto, da mesma região geral onde habitam os Araweté; o onceiro parece ter vindo no norte, do Pará, passando pelo Maranhão, pois fala nos Krahô – supondo que o conto se passe no sertão mineiro). Foi a partir, portanto, desse interesse pelos Araweté e pelo fenômeno da antropofagia que voltei, de certa maneira, a Oswald, à noção de antropofagia mobilizada pelos modernistas. Um outro tipo de antropofagia guerreira, digamos assim – a antropofagia como máquina de guerra estético-político-cosmológica, aríete contracultural, dispositivo “decolonial” *avant la lettre*.

Foi de certa maneira também por causa de minha opção profissional pela antropologia que ao reler, já etnólogo formado, “Meu tio o Iauaretê”, eu o fiz com olhos completamente diferentes dos que tinha quando o lera adolescente. Percebi que o conto de Rosa era um conto espantoso pela sua *veracidade*, sua capacidade de capturar microscopicamente o modo como um índio verbalmente interage com

um branco. Não só verbalmente: todos os aspectos da interação entre esses dois personagens nucleares, o narrador mestiço e o narratário branco, o destinatário da narração com o qual o leitor se identifica, eram profundamente verazes. E então eu reli “Meu tio o Iauaretê” com um olhar já marcado pela minha fuga antropológica (a decisão de fugir do Brasil da ditadura para dentro dele, para o sertão indígena), e percebi que aquele conto estava em continuidade radical com uma problemática propriamente indígena, continuidade até certo ponto misteriosa.

E foi por acidente, em seguida, que me deparei com Clarice Lispector, autora que, ao contrário de Rosa, só vim a ler muito tarde, cinco ou seis anos atrás, para minha vergonha. Nunca tinha tido um contato mais que superficial com seu trabalho; lembrava-me das crônicas de jornal, quando era menino ainda, e que achava aquilo uma literatura intimista, psicológica, “para moças”. Mas um dia, minha filha, na época com seus 13 anos, pediu-me para comprar *Laços de família*, que ela tinha que ler para a escola. Abri o livro, comecei a lê-lo por desfastio, e fiquei perplexo: “como é que eu nunca li essa pessoa?”. Em seguida, comprei ao acaso *A paixão segundo G.H.*, e aí foi como um soco no estômago ou uma pancada na cabeça – esse livro absolutamente espantoso. O que percebi, diante de *A paixão segundo G.H.*, é que o livro me colocava diante de uma relação entre o humano e o não humano – tema que me interessa de perto, por conta da importância que tem nos mundos indígenas – com uma sofisticação e uma profundidade que eu não conhecia. Aquele era um livro completamente diferente do modo como Rosa confrontava, com outros propósitos e outra linguagem, no “Meu tio o Iauaretê”, os conceitos de humano e não humano. Rosa é fera, mas Clarice é foda...

Foi assim então que resolvi começar pensar conjuntamente sobre esses dois textos. Pensá-los a partir de uma noção que começou por um trocadilho – ainda não é um conceito, mas já é quase mais que um trocadilho –, a noção de “diferOnça”. A expressão me surgiu em uma entrevista, quando, perguntado sobre a importância que a noção de diferença teria em minhas “teorias” sobre o pensamento indígena, respondi: “Não é um problema de diferença, é um problema de diferOnça”.

A “diferOnça” – que grafo com O maiúsculo para semelhar a gOela aberta da onça – era um trocadilho com outro trocadilho, esse sim de enorme densidade conceitual, que Jacques Derrida faz entre *différence*, com “e”, a palavra “diferença” em francês, e *différance*, com “a”, que se pronuncia quase igual nessa língua, e que poderia talvez se traduzir por “diferância”, “diferência” ou “diferrância”, com dois “r”, para conectar com “errância”, a *errance* que soa “dentro” de “*différance*”. O conceito de Derrida, jogando entre *différence* e *différance*, indistinguíveis oralmente mas distinguíveis graficamente, ilustra e apoia sua teoria da escrita, da diferença entre a escrita e a fala, e traz também outro sentido do conceito de diferença, o de diferir como separar, distanciar, adiar, isto é, espaçar no tempo, distinguir no tempo. Então, a *différance* aparece duplamente: é um diferir que é um adiar e desviar, um adiar como espaçamento e um adiar como retardar para mais adiante. Isso está ligado à metafísica do signo de Derrida, à sua filosofia da linguagem. Brinquei assim com esse conceito de *différance*, e me saí com essa: “Não, nosso problema é a *différonce*”.

Once é uma palavra algo rara em francês, designando um outro felino, o leopardo-das-neves (*Panthera uncia*). Aliás, os franceses chamam de “jaguar”, palavra tupi, o animal chamado por nós usualmente de “onça”, palavra derivada de um termo grego que gerou igualmente o “lynx” francês ou inglês e o nosso “lince”. Não é a única situação em que acontece isso, em que nós, no português brasileiro, tendemos a usar a palavra grega ou latina ali onde línguas europeias usam exclusivamente palavras tupi: “anta” e “tapir” é outro exemplo.

A “diferOnça”, portanto, é um trocadilho que me senti na obrigação de tentar transformar em conceito, como se eu tivesse comprado um sofá e agora fosse obrigado a construir uma casa em volta; uma tentativa de dar substância a esse conceito de diferOnça, de forma que ele exprimisse uma releitura político-antropofágica, antropofagicamente política e politicamente antropofágica, dos conceitos de diferença característicos do pós-estruturalismo, presente em Derrida ou (especialmente) Deleuze, pensadores que subverteram a linguagem da diferença, que herdei de minha formação estruturalista. Nesse sentido, pode-se dizer que estou tentando transformar a filosofia da diferença em uma filosofia da diferOnça (uma “diferença” onde ressoe anagramaticamente a “fera” e o “fora”, onde se ouça um diferir ferino e feroz) por via de uma retomada da problemática geral da antropofagia, no espaço entre, de um lado, o conceito propriamente etnológico de antropofagia ritual, que desenvolvi ao tratar do tema do canibalismo tupi em minha monografia sobre os Araweté –, e, de outro lado, a antropofagia como conceito metafísico-político oswaldiano, um conceito que implica uma teoria contracultural da cultura, na verdade toda uma contra-antropologia, uma teoria do *lugar comum* do humano no universo. (Lembremos que a antropofagia é “a única lei” do mundo humano, mas que a “devoração” é um princípio ontocosmológico.) É a partir dessas diferentes ressonâncias e relações da palavra-conceito de antropofagia enquanto devir não-branco e devir não-humano que visio a filosofia da diferOnça. A diferOnça é um conceito antropológico de conceito, para falar como Blumenberg (*Teoria da não-conceitualidade*). O conceito como armadilha, e vice-versa. Se a *différance* de Derrida se aproveita do duplo sentido latino, diferir-adiar (temporar) e diferir-separar (espaçar), a diferOnça ameríndia se aproveita do duplo movimento de diferir-absorver próprio do canibalismo: diferir como alterar-se pela incorporação do outro.

A minha questão, em última análise, é desenvolver as implicações filosóficas da antropofagia, no sentido lato da palavra; tomar a antropofagia, enfim – uso aqui uma expressão de Eduardo Sterzi –, como uma “ontologia política” original. Esse projeto de fazer uma teoria renovada da antropofagia, pegando a flecha lançada por Oswald ali onde ela caiu, onde ele a lançou, é aquilo em que eu e outras pessoas de minha geração, nesses 90 anos do modernismo, estamos envolvidos. A minha leitura de Rosa e Clarice entram nessa sequência. Vejo Rosa e Clarice em continuidade com Oswald, nesse aspecto. E vejo Oswald, Clarice e Rosa como os maiores pensadores brasileiros do século XX. Pensadores, literalmente. Sabemos que nas línguas menores, aquelas que não são as línguas da grande tradição europeia – inglês, francês, alemão

– e nos países menores, os países periféricos do Sul e do Norte, quem *pensa* são os escritores, quem exerce a função que cumprem os filósofos na grande tradição são os literatos: poetas, romancistas, ensaístas. Os escritores de “ficção” são as antenas da consciência dessas línguas e culturas. Isso não é exclusivo do Brasil; pode ser verificado no espanhol latino-americano, onde Borges certamente é um pensador de maior profundidade e penetração que qualquer filósofo argentino. O mesmo para as línguas eslavas, para línguas menores em geral. No Brasil do século XX, para ficarmos nele, Oswald, Clarice e Rosa são os três grandes pensadores brasileiros – há outros é claro, mas esses três formam o meu paideuma pessoal. Vejo os dois últimos, tomados a partir desse ponto, e pensando especialmente em “Meu tio o Iauaretê” e *A paixão segundo G. H.*, como desenvolvendo a herança oswaldiana, marioandradina também, a herança modernista, de modos muito originais. Acho difícil ler “Meu tio o Iauaretê” sem pensar no tema da antropofagia tal como formulado no modernismo; e acho também que Clarice está nessa “linha evolutiva”, para falar como Caetano Veloso. Oswald, aliás, dizia, pouco antes de morrer, que entre os grandes escritores que ele via naquele tempo estavam Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Clarice tem uma frase muito interessante, que está na conferência que fez no Texas sobre o conceito de vanguarda na literatura, um dos poucos textos teóricos seus: “*Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento*”. Encontrei a frase em Carlos Mendes de Sousa, autor de um livro magistral sobre Clarice Lispector, *Figuras da escrita*. Clarice continua: “Pensar a língua brasileira significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de linguagem literária, isto é, linguagem que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa linguagem real, uma linguagem que é fundo e forma, a palavra é na verdade um ideograma”. O que me interessa aqui é essa ideia de uma língua que ainda não foi profundamente *pensada*, uma língua virgem, “inculta e bela”. Uma língua que foi deixada a cargo dos poetas e romancistas, que ainda não foi investida por uma figuração com força de conceito – cabendo então aos escritores fazerem isso. Ao mesmo tempo, ela diz que trabalhar essa língua é preciso pensar sociologicamente, linguisticamente etc. – vamos reduzir para “antropologicamente” – sobre nós mesmos. A ideia do escritor-ficcionista (poeta ou prosador) como pensador da periferia, filósofo extra-acadêmico, é uma ideia que me interessa muito. Acho que Clarice e Rosa são dois autores que exemplificam isso de maneira especialmente radical. Ambos com visadas, com horizontes filosóficos muito distintos e muito transparentes. Isso torna a ambos comparáveis; contemporâneos comparáveis por completamente diferentes entre si. Personalidades literárias antagônicas, de certo ponto de vista. Não poderia imaginar autores mais diferentes, o que não impediu, é claro, sua admiração recíproca.

Não preciso dizer que sou um amador em matéria de literatura. Meu conhecimento da fortuna crítica dos dois autores, desses dois textos em particular, é irrisório. Li muito pouco sobre eles: Walnice Nogueira Galvão, Benedito Nunes, Haroldo de Campos, agora Carlos Mendes de Sousa e alguns outros. Enfim, li alguma coisa da crítica, mas muito pouco, e meu conhecimento da obra completa dos dois é muito lacunar. A probabilidade de eu estar chovendo no molhado ou repetindo clichês é altíssima.

Comecemos. Vou andar em círculos, porque o que tenho são notas e fragmentos de observações que se repetem. Vou comparar os dois autores e, ao mesmo tempo, tratá-los algo separadamente; enfim, cabe a vocês julgar se faz sentido ou não.

O primeiro laço forte de conexão, de continuidade entre Oswald, Rosa e Clarice é óbvio: “Meu tio o Iauaretê” e *A paixão segundo G.H.* remetem ambos ao tema oswaldiano do *matriarcado antropofágico*. No caso do “Meu tio o Iauaretê”, temos uma versão do matriarcado antropofágico como tragédia, e não como, para Oswald, utopia. Recordemos: o conto é narrado na voz de um ex-caçador de onças mestiço, filho de um homem branco com uma mulher índia, que renega sua ascendência paterna e reivindica seus laços com a tribo da mãe. Em outras palavras, o onceiro é um mestiço que *volta a ser índio*. Volta e reivindica sua indianidade; é um caboclo que se reindianiza, como, aliás, vamos vendo acontecer em várias regiões do Brasil de hoje, para escândalo e ódio dos donos do poder; um mestiço que se identifica com a figura espectral do Índio e seu duplo teriomórfico, a Onça. O conto termina, como se sabe, em tragédia, embora não saibamos exatamente *como* ele termina.

O texto de Clarice é um texto sobre o matriarcado antropofágico de toda uma outra maneira. Fala de uma mulher que pratica uma autofagia, dividindo-se/fundindo-se entre/em “sujeito” e “objeto”, devoradora e devorada. Há uma frase paradoxal no romance, como são tantas frases da Clarice nesse romance (e não só nele), em que G.H. diz: “Levantei-me e avancei de um passo, com a determinação não de uma suicida mas de uma assassina de mim mesma”. Distinguir o suicídio do assassinio de si mesma indica precisamente a cisão, a fratura interna, na qual a dimensão antropofágica se manifesta pela devoração de uma barata que, na verdade, é a própria narradora humana: “*eu sou a barata*”, diz G.H. Por isso falo em autofagia.

Mas isso passa por uma relação complexa com a feminilidade. Pois se trata de uma barata mulher, a barata é fêmea, diz G.H., em uma dessas frases que são um soco no estômago. Ao prender a barata na porta para matá-la e a esmagando pela cintura, G.H. escreve: “o que é esmagado pela cintura é fêmea”. Há todo um devir-mulher dentro do romance, que envolve o matriarcado ou uma “matriarquia”, melhor, uma matriarquia. A barata é tematizada como barata-mãe, barata-Virgem Maria; e a protagonista, G.H., é uma voz evóica; G.H. se torna uma Eva, na verdade

uma arqui- ou anti-Eva, pois *perde o nome*, mora num Éden onde as coisas não têm nome – onde as coisas não têm seus nomes dados por Adão; um lugar ao mesmo tempo edênico e terrível, por ser um lugar aquém da palavra, sem “língua adâmica”: um mundo tornado (desde sempre?) *anônimo*.

Assim, o primeiro laço que liga esses dois relatos à questão da antropofagia é o matriarcado antropofágico vivido sob o modo da tragédia ou do fracasso. É importante lembrar que o livro de Clarice termina com um fracasso: G.H. volta mais ou menos para onde estava no começo, para antes de sua epifania entomofágica. O romance é a história de uma revelação, de um êxtase: uma mulher de classe média alta, escultora provavelmente diletante, que tem uma epifania no quarto de sua empregada (cuja ausência física, na diegese do conto – foi demitida –, faz dela uma presença metafísica crucial), entrando em relação com uma barata que a atira abruptamente no mundo do Fora absoluto, uma exterioridade radical – mas mundo do qual ela retorna no final. Ela não *se vê* no momento crucial: come a barata, mas fica inconsciente justo nesse momento. Não vê, não reflete, não registra o momento exato em que come a barata. G.H. diz que sua experiência foi uma espécie de *hybris*, de impiedade: pecou por orgulho, achando que podia comer a barata. Achou que um humano poderia comer um não humano assim, sem mais. E conclui: “a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata (...) a lei é que eu viva com a matéria de uma pessoa e não de uma barata”. O romance tem assim uma espécie de caída de volta na normalidade depois da epifania. Então há esse caráter anticlimático de fracasso (Clarice fala em um “êxtase sem culminância”), um decaimento do devir-inumano de G.H. No conto de Rosa, por sua vez, há o célebre final enigmático: o conto de certa maneira não termina, ou melhor, ele termina sem que saibamos exatamente como termina.

Outro tema que atravessa os dois textos é o tema do regresso. Não uma regressão à Natureza, como foi interpretado por alguns leitores e críticos que escreveram sobre “Meu tio o Iauaretê”, que pensam em termos de uma natureza pré-cultural. Não há absolutamente uma volta à Natureza, com “n” maiúsculo, mas uma volta àquilo que Clarice chama de “*natureza terrível geral*”. A “Natureza em oposição à Cultura” é uma coisa, a “*natureza terrível geral*” outra, muito diferente. O que se dá é uma volta que, ao mesmo tempo, é uma saída; *não é uma volta para trás (para dentro), mas uma volta para fora*. Este ponto é fundamental. Quanto mais Clarice entra, quanto mais a narradora “regride”, mais ela sai para fora. E no caso do movimento retrógrado do onceiro – trata-se de fato de uma volta à casa “materna”, um retorno à posição indígena, o que não é de forma alguma uma volta à Natureza; é uma recusa antes que uma regressão, uma contra-traição mais que um retrocesso. Mas esse regresso é impossível, é um “impossível retorno” como disse Walnice Nogueira Galvão. A metamorfose é assim um fracasso nos dois casos; dois relatos de metamorfose em que as duas metamorfoses fracassam. Ou melhor, dois relatos

de devires que não se completam. Em caso contrário, não teríamos os relatos, não haveria “lugar de fala” possível; o que nos diz alguma coisa sobre a essência mesma do gesto narrativo.

Esse é um ponto que Juan José Saer aborda na leitura arguta que faz de “Meu tio o Iauaretê”. O conto termina em uma situação indefinida. O onceiro vai se jaguarizando diante de um interlocutor, um “ouvinte” mudo com o qual o leitor se identifica – uma testemunha só ouvida por via das respostas do onceiro –; o mestiço vai sendo investido pelo bloco de afetos felinos progressivamente, *na linguagem*. Essa é a genialidade de Rosa aqui: é a linguagem que vai transformando o personagem em onça e não o contrário. Não é o personagem que vai transformando sua linguagem em uma linguagem de onça; é a linguagem de onça que vai transformando o personagem em onça. No final, o conto termina em uma situação como a do *freeze-frame* cinematográfico. O onceiro-onça está dando um bote em cima do personagem invisível, que tem um revólver na mão; mas não se sabe se ele atira, se mata ou não mata a fera, se a onça come o outro personagem ou se é morta por ele. A opinião mais comum dos críticos-leitores se inclina para um desfecho em que o onceiro é morto. Eu hesito.

Relendo ontem “Meu tio o Iauaretê”, de repente me dei conta de que a diegese do conto é muito estranha. Ele se parece com as atas de um interrogatório policial, como se você estivesse vendo o onceiro através daqueles espelhos com uma face só. Você vê o onceiro, mas não vê seu interlocutor (o espelho é uma coisa importante nos dois relatos). O conto é como se fosse uma confissão extorquida por esse personagem mudo e invisível, esse homem branco e rico – “gordo”, como diz o onceiro, “Mecê é lobo gordo” (a onça e o lobo...). O conto tem essa diegese bizarra, não se sabe desde onde ele está sendo narrado. É um drama, está claro, mas de onde ele viria? Foi uma gravação? Foi uma gravação feita pelo ouvinte branco, por esse personagem invisível? Um filme? Há uma terceira pessoa que grava?

E volta e meia o onceiro diz: “Mecê é que tá falando [e não eu]”. Isso é uma expressão típica dos sujeitos dominados mas recalcitrantes, subalternizados mas irredentos. “O senhor é que está dizendo...” – quem nunca ouviu isso? Por outro lado, há o contrário, há o onceiro repetindo: “Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu, posso. Não fala, não.” “Não fala que eu matei onça! Mecê escuta e não fala. Não pode.” “Se eu não beber muito, então não falo, não sei, já estou cansado...” O conto todo está marcado por uma série de metamensagens desse tipo, como se em todo o diálogo, na verdade, o onceiro dissesse para o outro que ele não pode dizer nada sobre ele onceiro. A fala sobre a fala é muito importante no conto, que sob certos aspectos poderia ser pensado também como uma transformação do célebre diálogo cerimonial entre o matador e o cativo no ritual antropofágico tupibambá.

O conto começa com o convite fatídico que se faz a um vampiro: “o senhor quer entrar? Pode entrar’ – Hum? Eh-eh... É. Nhor sim. Á-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum.” Como é sabido, um vampiro só entra em uma casa se for convidado. Isso leva a uma questão séria: afinal de contas, aquela testemunha que ouve essa estória toda não teria ido lá para matar o onceiro? Esse branco não é,

na verdade, um pistoleiro de aluguel enviado para pegar aquele onceiro que estava matando gente, e, talvez, para tomar o seu lugar, virar o próximo onceiro? Ou, como diz Juan José Saer, talvez ele seja como Teseu no Labirinto: foi lá matar o Minotauro; não estava lá por acaso... Ele supostamente se perdeu no caminho, mas quem sabe isso esconde um propósito assassino? Quem sabe estamos frente a uma monstruosa armação, no sentido de “armaram para o onceiro”? Estão nos contando uma estória falsa. Michele Valois: “Meu tio o Iauaretê é uma narrativa do blefe, do engodo, do exagero, da omissão, do subentendido e do mal-entendido.” Um discurso sobre o múltiplo equívoco.

Temos então dois relatos de antropofagia. Devemos distinguir entre canibalismo *stricto sensu* e antropofagia, que são dois conceitos diferentes. O canibalismo em sentido próprio é o que se chama tecnicamente de alelofagia (‘comer-se um ao outro’): é canibal quem come alguém da própria espécie. A antropofagia, evidentemente, é uma forma de canibalismo quando humanos a praticam. As onças são antropófagas, mas elas não são canibais. Onça não come onça, come gente. Então há uma distinção a fazer: o onceiro – o caçador de onças profissional – torna-se antropófago porque se recusa a ser canibal. Foi virando onça, por isso não pode mais matar ou comer (dá no mesmo aqui) onça, e começa a matar e comer homem, como fazem as onças. Então ele jamais está numa posição canibal. Quando mata-comer gente, ele é onça; quando matava onça, ele era gente. No caso de G.H., ela é antropófaga porque come a si mesma. Ela, na verdade, devora a própria imagem humana ao comer a barata que ela é.

“Meu tio o Iauaretê” trata da relação entre o outro e a fera, a alteridade e a ferocidade. O texto de Clarice, para jogarmos com as palavras, não é sobre o outro, mas sobre o neutro (do latim *ne uter*, ‘nem um nem outro’). A fera e o outro, Rosa; o neutro e o fora, Clarice. Esse “neutro”, substantivo e adjetivo, é um operador conceitual de conhecido rendimento na prosa clariceana; ele se liga ao anônimo, ao inexpressivo, ao nu, ao insosso, ao seco, ao “puro”, ao Ser pré-qualitativo ou absolutamente sem qualidades: é a coisa em si, que é “Deus”. A alteridade e a neutralidade são tematizadas, nos dois textos, como anonimato. O onceiro não tem nome; ele tinha vários nomes, pode ser chamado por outrem por uma porção de nomes – Antonho de Eiesus, Bacuriquirepa, Macuncôzo, Tonho Tigreiro... mas quando está contando a história para a testemunha invisível, diz: “Agora, tenho nome nenhum, não careço”. (Poder ser chamado por muitos nomes já é não ter nenhum.) E G.H., de saída, não tem nome, apenas iniciais. Ela diz: “é suficiente”. Ambos os textos utilizam a ideia de anonimato como signo e operador daquilo que *A paixão segundo G.H.* chama de “perda da montagem humana”: o personagem se desmonta, sua humanidade se desfaz. Ambos os protagonistas rumam ao inumano.

Duas histórias de antropofagia, como eu disse, e dois modos simétricos de se desumanizar: de um lado, comer o homem, e de outro, “comer o imundo”, expressão de G.H.. Comer o imundo é comer o que o homem não come; é aquilo que o Levítico proíbe. Mas a suprema imundícia consistiria em comer o homem, que é a essência daquilo que o homem não come: a barata é uma transformação do humano; por isso G.H. é a barata.

A palavra antropofagia é potencialmente ambígua: costumamos usá-la no sentido de “comer outro humano”, mas ela pode significar “comer o humano de si”, entenda-se, a humanidade aquele que come. A antropofagia seria assim uma autofagia “indireta”, um comer o humano daquele que come, devorar-destruir o que há de sujeito naquele mesmo que come outro sujeito. Aquele que come o homem se “desumaniza”: para comer o homem é preciso primeiro comer a si mesmo enquanto homem, comer o humano de si mesmo de forma a poder comer o outro humano; para que o outro seja humano é preciso que eu não seja.

Isso se liga a uma réplica dada no século XVI por Cunhambebe, um chefe Tupinambá, a um branco. O diálogo se encontra no relato de Hans Staden, um ancestral desses autores todos de que falamos aqui, de certo ponto de vista, pois é dele um dos primeiros registros etnográficos detalhados da antropofagia cerimonial. Staden, que ficou cativo nove meses em uma aldeia dos Tamoio (nome dos Tupinambá dominantes no Rio de Janeiro), na costa sul do Rio, perto de Angra dos Reis, narra a seguinte situação: um certo dia, no momento em que seus captivos haviam acabado de matar prisioneiros de outra tribo, assavam-nos e os estavam comendo, ele chega perto de Cunhambebe, e o apostrofa em termos bem cristãos, que parafraseio: ‘Mas isso é um absurdo, nem os animais comem seus próprios semelhantes, nem as feras comem seus próprios semelhantes, como é que você, um humano, come um outro homem?’. E Cunhambebe responde: “Sou uma onça. Está gostoso.” Essa frase define o que chamei de “*cogito* canibal”. Ela é o contra-equivalente, a resposta tupinambá ao *cogito* cartesiano “penso, logo existo”. É Cunhambebe dizendo: “como homens, logo sou onça”. Note-se que ele não diz – foi isso o que me chamou atenção nessa frase –, o que um europeu poderia responder a Hans Staden se estivesse na mesma posição, a de estar comendo a perna de um outro humano, coisa que os europeus na época andavam aliás fazendo, durante as guerras de religião: os protestantes e os católicos estavam literalmente se comendo, vendia-se carne de huguenote, carne de católico, nas feiras das cidades, durante o cerco de Sancerre, e por aí afora. Se fosse, então, um francês, um europeu, talvez ele respondesse a Hans Staden: ‘Mas isso que eu estou comendo não é gente, é um bicho; desde quando um huguenote é gente? Isso aí é um porco’. Mas Cunhambebe não disse que o que estava comendo não era humano; ele disse: “*eu* não sou humano”. Evidentemente ele estava “zoando” com Hans Staden, mas por isso mesmo a frase é significativa. Ele não negou retoricamente a humanidade da presa, mas a própria. (Valeria juntar isso com o *Catatau*, a hipótese de Descartes nos trópicos, imaginar uma conversa do filósofo com Cunhambebe.)

Ambas as narrativas põem em cena um devir animal, no sentido próprio do conceito de Deleuze-Guattari, a saber, o de um movimento/evento metafísico (sem jamais deixar de ser material) que não se deixa reduzir nem a uma metamorfose identificatória imaginária, nem à correlação simbólica própria da metáfora. Essa é a escolha infernal que sempre se é obrigado a fazer diante de atos como esses de Macuncôzo ou de G.H., descritos ou experimentados: se alguém *de fato* se transforma em um animal ou se aquilo é *só* uma metáfora, *um modo de falar*. Bem, é claro que é também um modo de falar, porque modos de falar quase sempre estão envolvidos nesses devires-animais. E sem dúvida aqui estamos diante de modos de falar, ou melhor, de *modos de escrever*. Em ambos os casos, o animal é de papel: em Rosa, a onça é uma onça de palavras, e a barata de Clarice se escreve com letras que são como baratinhas no papel. Mas isso para quem não entrou ele próprio no papel (no papel de leitor): para quem entrou, fica a dúvida sobre o que exatamente aconteceu a Macuncôzo e a G.H. através do papel, do outro lado do espelho das páginas.

Em ambos os relatos estamos diante de um devir outro (expressão um pouco redundante, já que todo devir é necessariamente um devir outro) que vai além do devir animal: as narrativas não são apenas sobre uma relação especial com o animal. Nos dois casos, vemos desfilar quase que toda a série que aparece no título do capítulo *Mil platôs* dedicado ao devir: “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”. Entre outras noções que Deleuze e Guattari desenvolvem no capítulo do *Mil platôs* sobre o devir, há uma parte importante sobre o devir-mulher, por exemplo. Eles dizem que as mulheres elas próprias são as primeiras que precisam entrar em um devir-mulher, que mulher não é uma identidade, não é uma substância, é uma posição política minoritária que é preciso assumir, e assim por diante.

Virar jaguar. Imaginem que “jaguar” fosse um verbo hiper-defectivo, que só tem infinitivo (inclusive o pessoal: jaguar eu, jaguares tu, ... jaguarem eles.) O homem que estava em vias de jaguar... O verbo que corresponde ao substantivo “diferOnça” é “jaguar”. Os autores de *Mil platôs* têm essa frase, que diz mais ou menos: ‘quando se vira um jaguar, o jaguar é imaginário, mas o devir é real’. Talvez por isso se devesse ignorar a nova convenção ortográfica e escrever devir animal, devir mulher etc. com o traço de união: devir-animal, devir-mulher. É o devir ele mesmo que é animal, antes de existir o animal do devir. O animal etc. é um aspecto do verbo, não seu objeto. “Meu tio o Iauaretê” mostra um processo em que o onheiro está virando onça, mas ao mesmo tempo a onça se mostra o “virado” de outra coisa. Pois aquilo em que o onheiro está virando é em índio. O virar onça é um ter-virado índio. O devir nunca é puro, não é uma mera questão de gênero ou espécie, virar tal ou qual animal. No conto de Rosa, o movimento de virar onça é indissociável de um virar índio, é uma *consequência* do virar índio, mas ao mesmo tempo é sua *condição*. E aqui se pode dizer que o conto teria, sim, uma dimensão alegórica ou metafórica possível, do ponto de vista do autor se não do personagem. O virar onça pode ser visto como uma metáfora da progressiva “desmesticização” de Macuncôzo. No caso

de G.H., por sua vez, há todo um movimento que passa pelo devir mulher mas o extravasa: primeiro porque G.H. devém negra, pobre, capturada pela imagem de sua empregada, Janair, que só resta presente por seu contorno (sua imagem virtual), pois foi despedida antes do início do relato. Um momento crucial do romance é quando G.H. entra no quarto de empregada para limpá-lo e descobre que ele está todo arrumado, não há nada lá, só uma silhueta, ou melhor, três silhuetas desenhadas na parede, uma parede muita branca riscada em negro a carvão: um homem, uma mulher e um cachorro. Ela se percebe capturada pela imagem da mulher. A mim parece claro que aquelas imagens são, entre outras coisas, um feitiço. Acredito que G.H. foi enfeitiçada por essa empregada negra, que, se desapareceu em *A paixão*, digo cá comigo, reaparecerá em *A hora da estrela* como Macabéa – vai aparecer lá na frente, transfigurada em Macabéa. Um devir-pobre, um devir-mulher pobre de uma mulher da alta classe média de Copacabana, que é a narradora, que “também” é Clarice. Para além desse devir mulher negra, G.H. entra em um devir barata, barata que é percebida obsessivamente como mulher: além da fêmea “presa pela cintura”, G.H. compara os olhos da barata a dois ovários. (O ovo, um personagem central no imaginário de Clarice, é o inverso do espelho. “O que é um espelho?” pergunta ela em outro texto. Eu responderia: um espelho é o anti-ovo). Mas G.H. é arrastada por um movimento que pode ser chamado de devir imperceptível: ela vira protozoário, vira o inorgânico, em um devir propriamente físico, um devir molecular, atômico, elementar. Em suma, não é só um devir barata, não é só um devir animal, é um movimento que passa por um devir negra, mulher, barata, e em seguida um devir fóssil, pois há uma importante relação com a ancestralidade remota no texto. Lembremos aliás que “a barata é um animal muito antigo”.

22

Há duas maneiras diferentes de realizar o devir. Para usarmos as categorias de Roman Jakobson em seu texto sobre as funções da linguagem, digamos que o devir animal de Rosa se passa no plano do código, e o de Clarice, no plano da mensagem. Rosa não *descreve* a transformação, ele *escreve* a transformação. (Suzy Sperber disse com justeza que Rosa consegue deixar de *falar sobre* o índio, como sucede por exemplo no *Maíra* de Darcy Ribeiro, para dar voz ao índio.) A transformação *se escreve*, então há de fato um devir não só *na* linguagem, mas *da* linguagem, é a linguagem que se recodifica em onça. Em Clarice, a linguagem tem um outro uso, é submetida a exigências completamente distintas. É um devir da mensagem, aquilo que Haroldo de Campos chamou, em um comentário sobre Clarice, de “o inescritível”. O inescritível é algo que Clarice tematiza o tempo todo em *A paixão* – texto que gira obsessivamente em torno do que não pode ser dito, do que não se consegue dizer, aquilo para o qual não há palavras para se dizer. Os dois usos da linguagem são muito diferentes, mas ambos submetem a linguagem a uma espécie de dissolução. Em Clarice, por uma abstração progressiva; a linguagem vai rarefazendo cada vez mais, é uma linguagem pobre, ascética; o lado Beckett de Clarice. Benedito Nunes define o estilo clariceano como envolvendo uma “técnica de desgaste”, que empobrece a língua, despe-a, resseca-a. Há três palavras que reaparecem em todo o texto: “seco”, “deserto”, “inferno”. (Uma das frases mais impactantes dele é: “*um mundo todo vivo*”

tem a força de um inferno". Ela nos leva a conjecturar que o vitalismo pode ser bem mais inquietante do que pretendem as novas especulações *dark-materialistas* de corte tanatológico. Em outra direção: valeria comparar a "natureza terrível geral" de G.H. ao "estudo terrível" de Mestre Zequiel em "Buriti", outra viagem pelo inferno, na qual o "neutro" de Clarice vira a "môrma", o mingau-de-coisa – "a noite é cheia de imundícies".) Mas a linguagem clariceana não investe ou enriquece o código, ela o desgasta por atrição e ressecamento, de modo a transmitir uma mensagem inescrivível. Já o texto de Rosa vai passando aos poucos da linguagem sertaneja convencional para a onomatopeia expressiva, dela para a interjeição inarticulada, ao mesmo tempo em que vai mudando do português para o tupi, um tupi genérico, simplificado e menor, que termina em estertor entrecortado, em grito de agonia. Uma das transformações que o tupi colonial sofreu pela mãos dos jesuítas gerou a chamada Língua Geral: "Meu tio o Iauaretê" passa então para algo como uma 'língua geral' que é uma estranha mistura de um idioleto com um *pidgin*; e essa língua, por sua vez, vai-se contaminando por um linguajar felino, em um processo de desagregação fônica e teriomorfização semântica da linguagem. Ao passo que a linguagem de Clarice, ao contrário, toma o rumo da rarefação, torna-se árida e abstrata, escreve-se sintaticamente tão austera quanto eventualmente arvezada, e é ao mesmo tempo investida por um afeto (em sentido espinosista) tão violento que o leitor fica completamente hipnotizado por essa língua estranha que 'não diz nada'.

Nos dois casos, a escrita é o elemento onde o devir se constitui. Duas escritas não representacionais. *A paixão* toda é uma dissertação sobre a irrepresentabilidade do real. Ao mesmo tempo, são duas enunciações antipodais, "antipodáticas", como diria Rosa: de um lado, um narrador espelhado em um interlocutor-ouvinte silencioso (ou indireto), "invisível", um diálogo monologado, a invenção de "Meu tio o Iauaretê" que será retomada no *Grande sertão: veredas*; no caso de Clarice, um narrador hiperloquaz, que não para de falar, de escrever: G.H. fica dando voltas em sua narração, e termina como começou, seis travessões no começo, seis travessões no final; começa incometado, termina inacabado. Não esqueçamos também que o conto de Rosa termina com reticências e com o diálogo interrompido, *in media res*. A impressão que tenho é que a fera está pulando: se fosse um filme, o onceiro-onça daria um salto no ar, congelaria em *freeze frame*, e ficaríamos sem saber se levou um tiro, se não levou, se comeu o outro personagem, o que aconteceu. E se no conto de Rosa há esse ouvinte misterioso, branco, gordo – talvez médico? talvez mineiro? – cujas respostas ao que diz o onceiro só se ouvem dentro da fala deste último (só se sabe o que o ouvinte falou por aquilo que o onceiro responde) –, no caso de Clarice, G.H. inventa um personagem muito estranho, uma mão sem corpo, decepada, mas que vai paulatinamente se tornando um homem a quem ela *dá sua mão* no relato para, diz ela, poder contar o que se passou, algo terrível, e que ela precisa "inventar" um interlocutor, que chama de "meu amor", para poder narrar.

Tentando uma interpretação alegórica dos dois contos, pode-se ver no conto de Rosa um resumo da história da América. Pai branco, mãe índia, o negro como coringa da tragédia. Das sete vítimas do onceiro, cinco são negras; ele tem uma bronca especial com os negros. Isso provavelmente remete à crendice popular segundo a qual as onças têm predileção pela carne de pessoas negras. Já a ouvi pelo interior do Brasil; estou certo de que era uma mentira estimulada pelos senhores de escravos para fazer medo a estes, de modo a que não fugissem para o mato. Criou-se assim o folclore de que onça gosta de “comer preto”, como diz o onceiro. Mas a negritude aparece também no nome Macuncôzo, de clara sonoridade africana; como se o onceiro caboclo tivesse algo de sangue negro. É, portanto, uma história da América: o negro, o branco e o índio. O branco é um poder ausente, duplamente: pai fazendeiro, violento e distante, na origem da profissão do filho bastardo, e esse branco gordo que não fala nunca, cuja fala só aparece espelhada na fala do onceiro. A lição de moral do conto, eu arriscaria, é direta: mestiço que quer voltar a ser índio, branco mata. Só é possível virar branco: se você é índio, tem que trabalhar, em todos os sentidos, para chegar a branco, caminhar na direção de uma inatingível mas almejada branquitude. “Retornar” de semi-branco para índio, dar meia volta no caminho, como quer fazer esse onceiro – o branco vai lá e dá um tiro nele. E isto é o que estamos vivendo, aqui e agora, no Brasil. Virar índio de novo é visto como uma impossibilidade lógica e um insulto antropológico; índio é algo que só se pode “ter sido”, que não se pode “voltar a ser”. Branco é o que se *deve* ser: a trajetória do mestiço é ir do índio ou do negro para o branco, a mestiçagem é um projeto e um processo de branqueamento. Todo mundo sabe disso, especialmente os que fingem não saber.

24

Em *A paixão segundo G.H.*, eu diria que temos não mais a luta de povos, a história da América, mas a luta de classes. Mais uma vez a personagem negra, a empregada negra, parece-me fundamental. A narrativa toda se encena no quarto de empregada. É a empregada que está ausente e a patroa é que vai virando a empregada, virando barata; a barata é a empregada, a barata é uma lembrança – um feitiço – que a empregada deixou lá; um signo fêmea, negro como a empregada, uma fêmea bela e imunda, com “olhos de noiva”. Então se tem aqui uma espécie de “história da luta de classes”, que vai explodir em *A hora da estrela*, texto muito mais forte nessa direção.

Há temporalidades complexas dos dois relatos. No conto de Rosa, há, de um lado, o tempo da memória cronológica, o tempo em que o onceiro se situa ao contar para o interlocutor como ele foi matando os negros que moravam na área, ele que tinha sido contratado para desonçar o sertão. Conta como foi caindo em um abismo de culpa, amou uma onça fêmea, aprendeu os nomes dos jaguares da região, arrependeu-se, e passou para o lado das onças, começando a matar gente. (Sempre com um bom motivo; esse anjo exterminador escolhia sempre gente pecadora – o tema dos sete pecados capitais.) Mas, ao mesmo tempo, a narração

modifica o narrado, porque à medida que o onceiro vai rememorando o que fez, vai progressivamente vendo e dizendo o mundo como uma onça. Nesse relato, que dura algo como uma noite, ele vai ficando bêbado, bebendo cada vez mais e contando cada vez mais coisas. Começa mentindo, depois vai contando a verdade, vai bebendo e contando a verdade, de tal forma que há uma interferência da narração no narrado(r).

No caso de G.H., ao contrário, o livro inteiro é sobre um instante – sobre a noção de instante. Há um capítulo com a abertura memorável: “Era finalmente agora. Era simplesmente agora. Era assim: o país estava em onze horas da manhã.” Toda uma ideia de um tempo instantâneo, em que a metamorfose também é instantânea: G.H. não “vai virando” barata, não se trata de um processo, é um evento instantâneo ou extratemporal. A ideia de que algo acontece de repente é um tema recorrente, me parece, em Clarice: *algo aconteceu*, alguma coisa tinha se passado, de repente ela nota que alguma coisa mudou. G.H. entra no quarto da empregada e, de repente, tudo muda. Há uma passagem de Deleuze e de Guattari, em outro capítulo do *Mil platôs*, que se chama justamente “O que se passou?”, onde eles escrevem: “nada aconteceu (...). Entretanto tudo mudou”, que constitui uma sensação típica dentro de *A paixão segundo G.H.*: não acontece nada, ela está no quarto vazio e mata uma barata, só isso; mas de repente tudo muda, isto é, tudo já-mudou. Como dizem ainda os autores, no devir o que muda é o mundo, não aquele que devém. Copacabana vira o Egito antigo, a barata banal se torna um heráldico escaravelho: “sinto no hieroglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente.” (Em contrapartida, como me sugeriu Alexandre Nodari, o fracasso da epifania de G.H., seu retorno final à humanidade, pode ser descrito como um “nada mudou, mas alguma coisa aconteceu”.)

A ideia do instante me parece fundamental no relato, porque ele mobiliza instantes absolutos, extra-temporais (a temporalidade própria do devir), ou ao contrário temporalidades muitas arcaicas, muito dilatadas, “imemoriais”. G.H. alucina o Egito, as pirâmides; a paisagem do alto dos prédios de Copacabana vira um deserto bíblico (o sertão mítico de Rosa e o deserto místico de Clarice); G.H. vai ainda mais longe, volta a “trezentos mil anos” atrás, vira protozoário, retrocede na escala evolutiva, vai parar na origem da vida, e conclui, transferindo a temporalidade profunda para o futuro: “É como se daqui a centenas de milhares de anos finalmente nós não formos mais o que sentirmos e pensarmos: teremos o que mais se assemelha a uma ‘atitude’ que a uma ideia. Seremos a matéria viva se manifestando diretamente”. Um mundo todo vivo... A temporalidade em G.H., assim, é ou um tempo muito remoto, ou um tempo instantâneo. “Meu tio o Iauaretê”, ao contrário, tem uma temporalidade fina, a metamorfose é um processo que passa ao longo de uma noite; mas ela também recapitula e traz à culminância, nessa noite, a oncização progressiva de Macuncôzo.

Em ambos os casos há uma invisibilidade do devir, o que me parece decisivo. Não se vê o que acontece. É uma onça que você não vê, só escuta, que morre no ar, é uma onça que não se sabe se/como vira onça, você não vê a hora em que ela se

“transforma” em onça. Ela vai virando, já está virando, mas não vira nunca. E no caso de *A paixão*, na hora em que G.H. come a barata ela não vê o que está fazendo, perde a consciência momentaneamente, por um instante por assim dizer infinito. Ou seja, é um quase virar, uma quase metamorfose, um “quase” estrutural; não um quase contingente, mas um quase necessário, quase um modo ontológico próprio ao quase, um quase virar. (Escrevi sobre essa ideia de uma “quasidade” alhures, creditando ao antropólogo David Rodgers a inspiração original para ela).

O título que dei para a parte que inicio aqui, dedicada a “Meu tio o Iauaretê”, é “A onçologia fundamental de Rosa”. “Onçologia” não é invenção minha, mas de meu colega Mauro Almeida, padrinho dessa disciplina contra-filosófica. Oswald já havia feito outro trocadilho: “Em nossa era de devoração universal o problema não é ontológico, é odontológico!”. Ou seja, na América, as gentes indígenas não tinham ontologia, mas odontologia, e o problema odontológico era: (o que) vamos comer? Dizer que o problema é odontológico é dizer que ele é onçológico, pois o problema da onça é achar carne em que meter os dentes. Problema que nos concerne de perto, visto que uma das soluções onçológicas é justamente comer gente.

A onçologia de Rosa é, antes de mais nada, uma linguística. Rosa inventa um linguajar que é um *linjaguar*, um virar onça na/da língua: o “jaguanhenhém” que fala o onceiro. “Jaguanhenhém” é uma palavra tupi cunhada por Rosa: *nhe'em* significa “fala” ou “falar”, em tupi (daí o nosso *nhem-nhem-nhem*). “Jaguanhenhém” é a fala da onça, é uma canibalíngua — uma palavra tupi para dizer uma língua de onça, uma canibalização do tupi, nesse sentido. Há um estudo muito interessante de Michelle Valois, no qual ela divisa uma palavra valise na palavra “jaguetê”, que teria dentro o grego *aretê*: “a virtude do jaguar”. “Jaguetê” quer dizer literalmente, em tupi, “onça (*jaguara-*) propriamente dita (*-etê*)” – isto é, a onça pintada –; mas o hibridismo grego-tupi de Valois não está nada mal. Na verdade, *jagua* ou *jaguara* parece significar, nas línguas tupi, mais que o nome da onça; seu sentido geral seria o de “animal feroz”, um pouco como o grego *therion*. (Entre os Guarani, muitos animais possuem sua forma-*jagua*, monstruosa e canibal.) A onça pintada seria a fera por excelência. E a ferocidade possuiria uma relação intrínseca com a multiplicidade e o devir: “[A onça] revira pra todo o lado, mecê pensa que ela é muitas, tá virando outras”.

As invenções linguísticas do “Meu tio o Iauaretê” são inúmeras, mas há uma que vale sublinhar: a abolição da cópula. Várias vezes o onceiro, ao falar, retira a cópula: “eu-onça”, “eu-rede”, “eu-longe”, “eu-toda a parte”. De fato, a maioria, senão todas, das línguas tupi não usa o verbo ser como cópula: “eu-onça” diz “eu sou onça”, “eu-toda parte” diz “eu sou de toda parte”. Rosa vai mais longe que o tupi e propõe formas como “eu-rede” para dizer “eu quero [deitar em uma] rede”.

Uma detalhe para terminar com as onças: falemos da cachaça, elemento desencadeador da metamorfose do onceiro. Quanto mais ele bebe, mais onça vai

virando. Lembremos da expressão “bafo de onça”, hálito alcoólico; um cheiro que, imagina-se, se deve sentir quando uma onça está de goela aberta em cima de você. Ou da bebida “leite de onça”, mistura de leite com cachaça. A noção de que o álcool faz as pessoas “virarem bicho” – ou verem os outros como bichos, cf. *As Bacantes* – é um tema clássico, e também um tema indígena. E virar bicho, ou ver os outros como bicho, é um motivo que associa diretamente as ações de ver e de comer, motivo antropofágico-perspectivista que *A paixão*, aliás, desenvolve explicitamente:

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 em um canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via com os olhos, mas com o corpo.

Temos aqui a noção de uma visão corporal, que é o exato contrário de uma visão espiritual, um olho-boca. A intuição, em suma, de que comer o outro é ver o outro e vice versa, de que o comer e o ver são intercambiáveis, nesse “mundo primário” que é a “natureza terrível geral”. O inferno neutro do corpo – o corpo, esse pequeno Egito... como diziam os gnósticos.

Os Guarani dizem que quem bebe muito vira onça, começa a comer carne crua e aí não tem mais volta, quase sempre tem que ser morto por seus parentes (agradeço a Guilherme Heurich essa informação que aproxima, sem identificá-los, o *tupichua* guarani e a ingestão excessiva de álcool). O que significa essa ideia segundo a qual “a pessoa que bebe está virando onça?”. É porque ela não reconhece mais os parentes, e começa a vê-los como presas. Para falar como Peter Gow, antropólogo do povo Piro (Amazônia peruana), a onça é a antítese do parentesco; é aquele ser que não tem nenhuma relação com você, que não tem qualquer espécie de piedade ou empatia por você. A cachaça transforma, precisamente, um parente em um não parente, que passa a não te reconhecer mais como parente, ou seja, que vira onça.

“Meu tio o Iauaretê” está organizado em torno dos laços de parentesco do onceiro. Ele recusa o parentesco com o branco: ‘eu não sou branco, eu sou índio, eu sou da família da minha mãe, meu tio é onça’. Aqui Walnice dá um pequeno escorregão em sua elucidação antropológica. Ela escreve: “sendo *tutira* em tupi o tio irmão da mãe, as afirmações [do onceiro] apontam para um parentesco classificatório matrilinear, onde, no nosso código, os tios irmãos da mãe são pais, mas no código do narrador os pais são tios. (...) Por outras palavras, meu pai pode ou não ser meu pai, já que pertenço ao clã tribal da minha mãe; mas meu pai é com certeza o irmão de minha mãe: todos os irmãos do sexo masculino de minha mãe (para nós, tios)

são meus pais”. Não é bem isso... Os Tupi são absolutamente patrilineares, sempre foram. E o importante do tio materno entre os tupi é justamente que ele não é o pai. Ele é de fato o contrário de um pai, como, de resto, é o caso em qualquer sistema de parentesco (cf. o “átomo de parentesco” de Lévi-Strauss). Entre muitos povos indígenas ele é o contrário de um pai porque ele é sempre um *cunhado* do pai e muito comumente um *sogro*, com cuja filha eu posso/devo casar. (Lembremos que em tupi antigo, como em outras línguas dessa família, “cunhado” e “inimigo” se diziam com o mesmo termo, *tovajar*, “contrário”.) Meu tio materno então, é meu sogro (ou meu cunhado, devido à preferência tupi pelo casamento com a sobrinha uterina; mas isso aí nos levaria muito longe). Se esta leitura é correta, então Maria-Maria, a onça com quem o onceiro casa, é filha do tio dele, ou seja, é o que os antropólogos chamam de prima cruzada matrilateral. O tio Iauaretê é o sogro de Macuncôzo. Então, o que o onceiro fez foi optar pelos afins, ao invés de optar pelos consanguíneos. Ao escolher o lado da mãe, ele se alia à tribo das onças, em particular aos machos da tribo, os tios jaguares. Não é que ele “seja uma onça” – ele se *alia* à tribo das onças; ele diz: ‘minha lealdade está com as onças’. O tio materno, então, o tio Iauaretê, é pai não do onceiro, mas da onça Maria-Maria, ele é mais que uma onça, é a Onça. “Onça é meu tio”. *A espécie das onças é meu tio*. Portanto, Maria-Maria é necessariamente filha do tio dele. Se todas as onças macho são tio dele, e Maria-Maria é uma onça, filha do tio, ela é sua prima cruzada, parenta que é uma esposa preferencial em inúmeras sociedades indígenas do planeta.

Os parágrafos abaixo sobre Clarice têm como título “Do outro lado do espelho e o que Clarice perdeu lá”, uma brincadeira com *Through the Looking-glass and What Alice Found There*, de Lewis Carroll. G.H., no começo do relato, reflete (literalmente) sobre sua identidade enquanto mulher de classe média alta, rica, branca etc. nos seguintes termos: “Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer, eu já havia perdido as minhas origens”. *A paixão segundo G.H.* é precisamente uma narrativa do que acontece quando ela *sai* de dentro do espelho. Mas assim como, em Alice, o que havia do outro lado do espelho era muito diferente do que havia deste lado (exceto a pequena parte, justamente, que se podia ver refletida), o outro lado do outro lado do espelho de G.H. não se parece em nada com o mundo “real” cotidiano, visto que este é justamente o que se passa, o que passa, dentro do espelho, simulacro sem origem. É como se G.H. (iniciais de “Gênero Humano”, segundo já se especulou) dissesse: todos vivemos dentro de um espelho, a condição do humano é o viver dentro de um espelho. Para atingir o real verdadeiro é preciso sair de dentro do espelho, deixar lá uma porção de coisas, largar a humanidade e perder todas as qualidades, todos os atributos, todos os adereços, de modo a ter contato com a *generalidade* da “natureza terrível” que é a vida nua e crua do Fora. Então é através do espelho, para fora dele, que G.H. perdeu a humanidade. Saiu do espelho para entrar no quarto da empregada. O quarto da empregada pode

ser imaginado como uma das aventuras da Alice de Carroll. Reparem: G.H. entra no quarto e aí muda tudo – muda o tamanho das coisas, a forma do quarto, ela bate com a cabeça, a entrada do quarto é estreita, há uma topologia bizarra, uma perspectiva estranha do quarto, o sol fica fixo, as paredes se movem... A impressão é que G.H. está passando por algo semelhante às deformações de Alice, tanto mais que ela se submete a toda uma dinâmica da verticalidade e do soterramento. G.H. afunda, sobe, desce, vai cavando, começa a entrar no mundo vertical, está no alto da cobertura de um prédio e vai mergulhando no deserto, nas areias, fala em afundar em uma mina, em desmoronamento – tudo isso dentro do quarto que é ao mesmo tempo uma cripta (ver Derrida, *Fors*). Em suma há todo um clima “aliceano”: o quarto da empregada negra é o buraco do coelho branco. Um túnel ontológico.

Intra speculum in ænigmate. O movimento de sair do espelho é o salto para fora do mundo da representação, em direção ao inumano ou pós-humano, de modo a contemplar de frente o neutro sem qualidades que é o real.

Embora *A paixão segundo G.H.* fale muito de fome, a tópica propriamente antropofágica do texto se centra na ideia-sensação de náusea. Essa não é a náusea sartriana; é uma náusea canibal, furiosa, em que G.H. cospe furiosamente em si mesma, ao sentir seu próprio gosto quando come a barata. É a náusea que se segue à “eucaristia diabólica” (Berta Waldman) consumada pela devoração dessa hóstia às avessas, a massa branca da barata. Barata que é tudo menos uma figura do Filho do Homem: mulher, noiva, negra, impessoal, genérica, arcaica, uma antítese do homem humano. G.H. define o ato de devoração das entranhas da barata como um “antipecado”, conceito muito original, em minha inqualificada opinião. Não achei sinonímia teológica adequada para “antipecado”. Nem milagre, nem sacrifício, muito menos “boa ação”, o antipecado é uma negatividade integralmente positiva, como se um pecado santificador. Mas ao mesmo tempo, é ato de orgulho ímpio, *hybris*.

Há essa frase de G.H., em que ela diz que todo o processo por que ela passou foi um “êxtase sem culminância”. Epifania sem visão, epifania cega. Essa noção de êxtase sem culminância se liga a algo que aparece no começo da narrativa, quando G.H. diz que vivia sempre “um passo antes do clímax”, em um estado inconstante, calmo, em um sereno pré-clímax. Ela vivia eternamente à beira de alguma coisa que nunca se completava. E sua epifania é um êxtase sem culminância. Isso lembra, evidentemente, uma noção que forneceu o título do livro *Mil platôs*, que Deleuze e Guattari vão tomar do antropólogo Gregory Bateson, a noção de platô de intensidade. Trata-se de algo que Bateson, partindo de sua análise da interação entre os genitores e seus filhos pequenos em Bali, generalizou para todo o *ethos* balinês. Ele observava que as mães e pais costumavam levar, com brincadeiras e carícias, os bebês a um estado de excitação erótica que, quando a criança se aproximava de um clímax libidinal, era interrompido por uma manifestação de desinteresse do genitor, que desviava o rosto e interrompia o jogo, mantendo o processo em uma espécie de patamar irresoluto de intensidade. Toda a dinâmica interacional em Bali estaria estruturada por tais “êxtases sem culminância”. Parece-me que essa irresolução é

uma dimensão constitutiva do conceito de devir: o devir não termina nunca, assim como de certo modo ele não começa. Ele se realiza entre o começar e o terminar, é só no meio que ocorre. Como o encontro com a barata, para G.H.; e como a onça, para o leitor de “Meu tio o Iauaretê”.

Mas já passei muito da hora. Obrigado.

Recebido em: 01/04/2019

Aceito em: 01/04/2019

*João Camillo Penna**

RESUMO

Tradução editada do primeiro capítulo da tese de doutorado, *Clarice Lispector's 'things': the Question of Difference*, defendida na Universidade da Califórnia, Berkeley (1993). A tradução foi feita por Mateus Toledo Gonçalves. O autor revisou a tradução, com o objetivo de torná-la mais legível em português, acrescentando uma ou outra referência ausente na tese, sem modificar o conteúdo, o tom, ou o projeto original. Trata-se de uma leitura da “coisa” na obra de Clarice Lispector, tomando como exemplo o conto “Uma galinha”, tentando articulá-la a algumas noções retiradas da ontologia de Martin Heidegger.

Palavras-chave: Clarice Lispector; a coisa; Martin Heidegger; ontologia.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Affonso Romano de
Sant'anna: Críticos já chamaram isso
de “o sentido ontológico dos animais
em Clarice”.

Clarice Lispector: Virgem Maria, o que é *ontológico*?¹

É um consenso da crítica o fato de haver muitas *coisas* nos textos de Clarice Lispector. Benedito Nunes, no seu livro seminal *Leitura de Clarice Lispector*, apontou, por exemplo, a importância dos animais em sua obra.² Ele observa sua relevância crescente: marginal nos três primeiros romances, cada vez mais importante no quarto, *A maçã no escuro*, e essencial no quinto, *A paixão segundo G.H.* Além disso, as três coletâneas de contos publicadas nos anos 1960, *Laços de Família*, *Legião Estrangeira*, e *Felicidade Clandestina*, contém nada menos do que quinze contos sobre animais.³ A galinha no conto “Uma galinha” é talvez paradigmática do

1 De um depoimento ao Museu da Imagem e do Som. Affonso Romano de Sant'Anna se refere ao tratamento dos críticos da animalidade na obra clariciana e Lispector não sabe o que a palavra “ontológico” significa. Claire Varin. *Clarice Lispector. Rencontres Brésiliennes*. Québec: Trois, 1987, p.139. Na edição do depoimento publicada em *Outros escritos*, o diálogo é transcrito de maneira significativamente diferente. Romano de Sant'Anna: “A crítica já falou do sentimento ôntico dos animais de Clarice. Lispector: O que é ôntico mesmo?” Clarice Lispector. *Outros escritos*. Teresa Monteiro e Lícia Manzo (orgs.). Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 171.

2 Benedito Nunes. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973, p.127.

3 “Uma Galinha”, “O crime do professor de matemática”, “O búfalo” (*Laços de Família*), “Macacos”, “O ovo e a galinha”, “Tentação”, “A quinta história”, “A legião estrangeira” (*A legião estrangeira*), “Uma história de tanto amor”, “Perdoando Deus”, “Uma Esperança” (*Felicidade Clandestina*).

seu tratamento ontológico da *coisa* (*das Ding*), que é resumido na frase: “A galinha é um ser”⁴. Ao proferir essa frase, que toma a forma de uma máxima, Lispector está tentando redimir o assalto fundamental – na formulação de Heidegger – perpetrado contra a *coisa* pela tradição Ocidental (humanista, metafísica, técnica, capitalista).⁵

Num mundo instrumentalizado, i.e., determinado pela lógica planetária de dominação tecnológica humana, uma *coisa* não é nada mais do que uma ferramenta, um produto, um utensílio, ou uma mercadoria, inscrita numa rede relacional como valor de troca. Heidegger resume a história dessa violação da *coisa* em três fases, que coincidem com a história da metafísica (a interpretação ocidental do ser dos entes): a coisa como *subjectum* qualificada pelos seus acidentes, como na descrição gramatical de uma proposição composta de sujeito e predicado, que concebe a coisa como um suporte de qualidades especiais; a coisa como uma sensação corporal; e a coisa como síntese entre forma e matéria, a *forma-materia* latina, que traduz o *morphe-hyle* grego, correspondente à visão da coisa como um produto útil (utensílio, *Zeug*), como matéria enformada dotada de valor humano instrumental.⁶ Contra essa série de injúrias contra a coisidade da *coisa*, Heidegger opõe uma tentativa de tematizar o seu lado obscuro, aquilo que recusa e resiste à captura transparente pela instrumentalidade humana, aquilo que se esconde.

Em outro lugar, Heidegger constrói a noção de *das Ding*.⁷ Mas o que é uma “coisa”? A coisa é o que coloca em relação, o que reúne. A *Ding*, em latim *causa*, deve ser entendida em seu sentido etimológico de “ação judicial”, “questão litigiosa”, correspondendo ao *Sache* alemão. Os exemplos de *Dinge* de Heidegger, embora para nós suspeitos de trair uma visão piegas da natureza, contaminada por uma retórica nacional-socialista, não são desprovidos de interesse. “[...] A coisa se faz cada vez maleável, inaparentemente dócil à sua vigência. A coisa é pouca coisa: a jarra e o banco, a prancha e o arado, mas, a seu modo, é também coisa a árvore e o tanque, o riacho e o monte. Coisificando cada vez a seu modo, são coisas garça e corça, cavalo e touro. Coisificando cada vez de modo diferente, são coisas espelho e broche, livro e quadro, coroa e cruz.”⁸

Não conseguirei de tratar essa questão com a profundidade que ela merece nesse momento, mas assumo o interesse de relacioná-la à Lispector. Limito-me assim a adiantar aqui que as *coisas* heideggerianas apontam para a construção de um mito (a “quadratura”, *das Geviert*). *Das Ding* reúne em volta de seu território: mortais e deuses, terra e céu. Nesse sentido, Heidegger deveria ser inscrito no interior da tradição iniciada pelo romantismo alemão da fundação de uma “nova mitologia”. As *coisas* de Lispector, por outro lado, são objetos desmitologizados da vida diária e urbana. Elas são absolutamente desprovidas de glamour lendário; na

4 Clarice Lispector. “Uma galinha”. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p.34.

5 Cf. Martin Heidegger. *A Origem da obra de arte*. Tradução: Laura de Borba Moosburger. Dissertação de Mestrado: “A origem da obra de arte” de Martin Heidegger. Universidade Federal do Paraná, 2007.

6 Martin Heidegger. *A origem da obra de arte*, op.cit., p. 10-17.

7 Heidegger, Martin. “A coisa”. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Paulo, 2012, 8a edição.

8 *Ibidem*, p. 160.

verdade, seu atributo principal é a feiúra. Elas são feias, invisíveis, anônimos objetos de uso diário. Enquanto as coisas heideggerianas – a partir do que podemos deduzir da lista fornecida por ele – são objetos pacificados que dificilmente se dissociam de uma natureza harmônica, as coisas de Lispector são os objetos repulsivos de um encontro traumático, um “acontecimento”. *Coisas*, no vocabulário de Lispector, violam a dominação humana do mundo, interrompendo o monopólio do sujeito sobre o socius.

As coisas de Lispector frequentemente pertencem à assim chamada natureza, mas elas não determinam nenhum “retorno à natureza”. Elas interessam à Clarice na medida em que provocam uma quebra fundamental na soberania do sujeito, com uma inscrição violadora da alteridade no interior do mapeamento homogêneo da identidade subjetiva, interrompendo, mesmo que por uma fração de segundo, a lei universal da analogia, substituição, sublimação e linguagem. Suas *coisas* são de fato silenciosas. Seu traço fundamental é a falta ou privação, o que coloca em pauta a questão do subalterno.⁹ Sua apresentação é negativa, muito semelhante ao sublime de Kant. Se as *coisas* de Heidegger reúnem, as de Clarice rompem; se as *coisas* de Heidegger determinam uma relação; as de Clarice se impõem ao sujeito como coisas repulsivas.

No entanto, os dois conceitos de *coisa* compartilham um traço fundamental: ambos veem as *coisas* como “vazias”, “coisa nenhuma” (*no-thing*), i.e, na terminologia de Heidegger, não-seres. O jarro, escreve Heidegger, é vazio; permanece nele uma vacuidade, quando alguém derrama seu conteúdo ou quando alguém está prestes à preenchê-lo com o líquido que ele irá conter. O que constitui um recipiente é sua capacidade de “retenção”. “Ao encher a jarra, o líquido vaza para dentro da jarra vazia. O vazio é o recipiente do receptáculo. O vazio, o nada na jarra, é que faz a jarra ser um receptáculo, que recebe”, escreve Heidegger¹⁰. Como “coisa nenhuma”, ele constitui uma apresentação única do tempo, é a encarnação do tempo que passa. Exatamente como o tempo, a *coisa* é “ek-stática”, desprovida de uma interioridade “própria”, inexoravelmente voltada para o exterior (“O ser coisa da jarra está em ser ela um receptáculo”¹¹), um minúsculo ponto opaco na superfície transparente de seres ocupados, um contorno vazio. Nesse sentido, as “coisas” não determinam uma “plenitude ontológica”, como a tradição da crítica de Lispector afirmava. Elas são de fato “coisa-nenhuma” (*no-thing*), objetos ociosos e evanescentes que opõem um obstáculo à violência do olhar esclarecido. Na verdade, as *coisas* resistem à

9 A noção de subalterno foi cunhada por Antonio Gramsci, nos *Cadernos do Cárcere*, que se referia a “grupos sociais subalternos”. A questão foi resgatada pelo grupo de pensadores do sul da Ásia, trabalhando fora da Índia, no *Subaltern Studies Group*, que publicou uma revista coletiva inicialmente dirigida pelo historiador Ranajit Guha a partir de 1982. O subalterno, segundo a definição de Guha, é o de “ranking inferior”, e constitui no nome geral da subordinação seja de classe, casta, idade, gênero, ou trabalho. Ranajit Guha, ‘Preface’. Ranajit Guha (ed.). *Subaltern Studies I: Writings on South Asian History and Society*. Delhi: Oxford University Press, 1982, p. vii. O subalterno define modalidades de dominação que não se limitam à dominação de classe. Cf. a tradução da discussão para a América Latina. “Latin American Subaltern Studies Group/ Founding Statement”. John Beverley, Michael Aronna, José Oviedo (eds.) *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University Press, 1995.

10 Martin Heidegger, “A coisa”, op.cit., p. 147.

11 Ibidem, p. 146.

penetração do conhecimento especular. Seria por um mero acaso que a palavra “nada” em muitas línguas porta a marca etimológica da “coisa”, o que vem à tona em inglês com *no-thing*? Ou o *nada* do português ou do espanhol, que vêm da expressão latina *res nata*, “coisa nascida”, com a elipse subsequente de *non* em *res [non] nata* e a perda de *res*. Ou o francês *rien*, do latim *rem*, acusativo de *res*, “coisa”.

A primeira tentativa sistemática de Lispector de tratar a questão da *coisa* pode ser encontrada em seu terceiro romance, *A cidade sitiada* (1949), que narra a fundação de uma cidade-narrativa construída sobre e através da repressão de cavalos selvagens. Nesse romance, o narrador inscreve em uma sentença o que poderia resumir toda a questão da *coisa* para Lispector: “A coisa que está ali’ era a derradeira impossibilidade”¹². *Coisas* não são necessariamente naturais, na verdade, elas são essencialmente anti-naturais, mesmo quando elas pertencem à “natureza”. Assim, em uma das representações mais abstratas da coisa, “O relatório da coisa”, a *coisa* é um relógio eletrônico, o que desvenda sua relação intrínseca e geral com o tempo.

Esta coisa é a mais difícil de uma pessoa entender. Insista. Não desanime. Parecerá óbvio. Mas é extremamente difícil de se saber dela. Pois envolve o tempo.

Nós dividimos o tempo quando ele na realidade não é divisível. Ele é sempre e imutável. Mas nós precisamos dividi-lo. E para isso criou-se uma coisa monstruosa: o relógio.

Não vou falar sobre relógios. Mas sobre um determinado relógio. O meu jogo é aberto: digo logo o que tenho a dizer e sem literatura. Este relatório é a antiliteratura da coisa.

O relógio de que falo é eletrônico e tem despertador. A marca é Sveglia, o que quer dizer “acorda”. Acorda para o quê, meu Deus? Para o tempo. Para a hora. Para o instante. Esse relógio não é meu. Mas aposssei-me de sua infernal alma tranquila.¹³

A *coisa* é, portanto, o óbvio obscuro, a evidência oculta, a natureza desnaturada do tempo, aquilo que é indivisível, mas que a linguagem divide. Ela não é literatura, é radicalmente anti-literária. Seu nome inscreve uma estranheza, como a palavra italiana “Sveglia”, que circunscreve o reino de uma expropriação do próprio, uma falta de interioridade, um traço enfatizado pelo fato de o relógio não pertencer ao narrador. Seu nome significa uma prescrição: “acorde”, na forma de uma “apelo à consciência”, mas um apelo precisamente ao quê? “Acordar para quê, meu deus”, pergunta a narradora. A questão, colocada a Deus (a coisa!), determina

12 Clarice Lispector. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 99.

13 Clarice Lispector. “O Relatório da Coisa”. *Onde Estivestes de Noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974, p.75.

já a condição da resposta. Acorde para o próprio tempo, isto é, para coisa nenhuma, responde o narrador.

Além disso, a coisa está relacionada à questão do feminino¹⁴. A palavra “coisa” em português é feminina, como são as *coisas* claricianas em geral. Em um sentido radical, essas coisas correspondem em termos exatos à posição na sociedade ocupada pelas mães. Uma mãe é precisamente uma coisa, no sentido de que ela é alienada do seu corpo pela espécie; sua identidade é marcada por uma alteridade a priori; ela é a *coisa* da humanidade.¹⁵ Na maternidade, observa-se de fato a condição de absoluto uso pela espécie. A mulher é a ferramenta de reprodução e como tal ela desaparece na reprodução em série da humanidade. O destino das mães é serem apagadas. Uma inscrição emblemática desse apagamento pode ser encontrada na representação lacaniana do desejo, em que a mãe é encoberta pelo imaginário e pelo simbólico, de tal forma que nada resta dela (o real).¹⁶ De modo semelhante, Freud lê a maternidade como objeto primário da função, sempre já ausente na/pela sexualidade; em seu lugar, e ocupando todo o campo do desejo, emerge o abrangente complexo de castração num drama que envolve apenas dois personagens: o pai e o filho¹⁷.

Simone de Beauvoir, no capítulo “A Mãe”, em *O segundo sexo*, define a maternidade involuntária como a violação fundamental da cidadania das mulheres, na medida em que como mães elas são “possuídas pela espécie”.¹⁸ A posição a partir da qual ela escreve está ligada à tentativa de fundar um sujeito mulher, como sujeito livre (cartesiano, sartriano) capaz de determinar suas próprias escolhas. As passagens nesse capítulo devem ser lidas no contexto geral do manifesto pelos “métodos contraceptivos” (Beauvoir em 1949, usa a expressão *birth-control* em inglês). O ponto de vista de Lispector é, no entanto, bem diferente. A radicalidade da alienação imposta sobre a *coisa* (a mãe) não deve ser redimida em um sujeito

14 A noção de *feminino* foi desenvolvida pelo feminismo francês dos anos 1970-80, retirando-lhe a determinação de uma essência. Cf. os estudos de Hélène Cixous, sobre a “economia dita feminina”, que viram em Clarice Lispector um exemplo de “escrita feminina”. Há dois volumes editados em inglês de seus seminários que trazem a marca dessas análises. Hélène Cixous. *Reading with Clarice Lispector*. Tradução: Verena Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990; *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetaeva*. Verena Conley (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

15 Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* fala da “posse”, “tirania”, “domínio”, “subordinação”, “escravização”, “sujeição” da mulher à espécie. Simone de Beauvoir. “Os dados da biologia”. *O segundo sexo*, vol. 1. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970, 4a. edição, p. 46, 47, 51, 52, 55, 57.

16 O falo lacaniano ausenta duplamente a mãe. Assim coloca Jaqueline Rose: “O lugar do falo no relato, portanto, se deduz do retorno de Lacan à posição e à lei do pai, mas esse conceito foi reformulado em relação ao desejo. Lacan usa o termo ‘metáfora paterna’, metáfora tendo um sentido específico aqui. Primeiro, como referência ao ato de substituição (substituição é a própria lei da operação metafórica), segundo a qual a proibição do pai toma o lugar figurado originalmente pela ausência da mãe.” Juliet Mitchell e Jacqueline Rose (eds.). *Jacques Lacan and the école freudienne*. New York: Norton, 1982, p.38- 39

17 Sigmund Freud. “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. *Obras completas*, vol. 6. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Jean Laplanche. *Life and Death in Psychoanalysis*. Trad. Jeffrey Mehlman. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 19.

18 Simone de Beauvoir. “A mãe”. *O segundo sexo*. Vol. 2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970, p. 268.

livre, liberado da sujeição e da servidão do uso pela espécie. Essa irrevogabilidade não supõe nenhuma idealização da condição da maternidade, pelo contrário. A perspectiva de Lispector é trágica, daí o humor que permeia seus textos. As *coisas* são salvas *como* coisas, elas não são transformadas em sujeitos livres. A alienação, a contingência fundamental que as caracteriza, é precisamente a questão que insiste em seus textos. Adulterar as *coisas* é inevitável; essa é a essência delas - elas são adulteráveis por excelência – elas *são* apenas enquanto adulteradas: uma identidade atravessada pela diferença, o modelo apagado da repetição. A escrita irá, portanto, repetir a mesma alienação, mas ela tentará – é o que espera fazer – registrar o estranho e estrangeiro vazio da coisa.

* * * *

As coisas de Lispector são amiúde animais. Sobre elas, Lispector escreveu uma crônica em 13 de março de 1971.

O animal jamais substitui uma coisa por outra, jamais sublima como nós somos forçados a fazer. E move-se, essa coisa viva! Move-se independente, por força mesmo dessa coisa sem nome que é a Vida.¹⁹

Já nessa passagem encontram-se todas as principais questões relacionadas ao que são animais para Lispector. Antes de tudo, eles não substituem (ou sublimam, o que equivale à mesma coisa). Em segundo lugar, eles são definidos pelo movimento; eles se movem “independentes” e esse traço de autonomia é extremamente importante. Por independência, Lispector sugere que os animais não são dependentes dos humanos (ou de qualquer um, no caso); “animais sociais” na definição de Aristóteles, os humanos são essencialmente dependentes uns dos outros. Além disso, o que é sugerido sobre os seres humanos não é apenas que nossa existência depende dos outros, mas também que nosso desejo é essencialmente “desejo do Outro” seguindo a formulação de Lacan, ou seja: o que nós queremos é de fato o reconhecimento do Outro, simbólico ou cadeia significante²⁰. Essa constituição do desejo como desejo do Outro é para Lispector o ponto de partida da sua inteira desconstrução

19 Clarice Lispector. *Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 517.

20 Cf. Lacan, por exemplo, em “A significação do falo” : “Assim a divisão imanente ao desejo já se faz sentir por ser experimentada no desejo de Outro, por já se opor a que o sujeito se satisfaça em apresentar ao Outro o que pode ter de real que corresponda a esse falo, pois o que ele tem não vale mais que o que ele não tem para a sua demanda de amor que quereria que ele o fosse”. Jacques Lacan. “A significação do falo”. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 700-701. Esse momento de desejo do Outro (desejo de desejo, desejo de reconhecimento), estruturado no interior da cadeia analógica do espelhamento, substituição e equivalências, é especificamente tematizado na ficção de Lispector. Ele constitui o estágio inicial, por exemplo, da vida de GH, em *A paixão segundo G.H.* É este ser-um-reflexo do sujeito que sua ficção tem como seu fardo desconstruir. Por exemplo: “O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu. [...]: Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens.” Clarice Lispector. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 27.

do humanismo, o que ela chama de “despersonalização” ou “objetivação” em *A paixão segundo G.H.* De fato, minha hipótese é que o principal tema da sua obra é a desconstrução da subjetividade em um movimento em direção da objetivação absoluta, um devir-objeto do sujeito com vistas à destruição do “individual inútil”, à procura de um anonimato da espécie, o ponto onde “toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos homens”²¹. Dito sucintamente, parece haver um padrão definitivo na sua obra que poderia ser resumida pela trajetória que leva o sujeito à despersonalização, à absorção absoluta em um corpo anônimo da espécie, concebido como uma figura vazia da repetição sem fim do mesmo.

Se retornarmos à passagem da crônica, observaremos que a humanidade é definida pela capacidade analógica de substituir e sublimar e, negativamente, por sua falta de independência. Um animal, por outro lado, a “coisa viva”, “move-se independente”. Olhando mais de perto o modo como a passagem inteira é escrita, é notável o estranhamento sintático mínimo, quase imperceptível, com o qual Clarice traduz a ideia de independência. Por exemplo, na oração exclamativa: “E move-se, essa coisa viva!”, tanto a ausência de sujeito, comum em português, quanto o uso de um verbo reflexivo, “mover-se”, em que o objeto (*se*) é o mesmo que o sujeito não expresso (o animal, a coisa viva), inscrevem a realidade reflexiva (“se”) dessa entidade que não é um sujeito e que opera por sua própria força. É esse ser automático, impermeável à diferença, que ela nomeia “identidade”, ou seja, aquilo que não se refere a nada exterior a si mesmo, em *A paixão Segundo G.H.*

A identidade – a identidade que é a primeira inerência [...] A identidade me é proibida, eu sei. [...] Ah, mas ao mesmo tempo como posso desejar que meu coração veja? se meu corpo é tão fraco que não posso encarar o sol sem que meus olhos fisicamente chorem – como poderia eu impedir que meu coração resplandecesse em lágrimas fisicamente orgânicas se em nudez eu sentisse a identidade: o Deus? Meu coração que se cobriu com mil mantos²².

O apostrofo, “essa coisa viva”, é literalmente autônomo, ele não desempenha nenhuma função na frase, dado que a oração anterior, “E move-se”, já contém os elementos gramaticais essenciais para veicular o significado. “Essa coisa viva” qualifica ao mesmo tempo o sujeito e o objeto – é impossível decidir, dado que eles são idênticos. A justaposição, esse “pôr perto” ou *ad-ponere* da “coisa” inalterada pela sintaxe do Outro, descreve perfeitamente a ideia de um relativo distanciamento (a independência) que contém em poucas palavras toda a questão de Lispector a respeito da coisa.

Depois do ponto de exclamação, “move-se independente” repete o verbo “mover”, marcando a insistência no movimento como aquilo que especificamente

21 Ibidem, p. 176.

22 Ibidem, p. 99-100.

define a animalidade, enquanto movimento anônimo. “Independente” é um adjetivo com função adverbial. Esse predicativo do sujeito, qualificando o sujeito indeterminado e não expresso do verbo “mover-se”, performa a independência que ele significa, ao se ligar ao chamado sujeito oculto (“essa coisa viva”) que está implícito na frase. Em português gramaticalmente correto (desestranhado), a frase deveria ser escrita: “move-se *independentemente*”, onde o advérbio está modificando o verbo, produzindo uma continuidade lógica, mas com o predicativo do sujeito, produz-se uma quebra, e *independente* se torna uma corporificação da “coisa” na frase.

Na oração seguinte, “por força mesmo dessa coisa sem nome que é a Vida”, o advérbio invariável *mesmo*, escrito no masculino, é justaposto à expressão feminina “por força...de”, isolando-o do resto da frase, escrita inteiramente no feminino. O advérbio aqui soa estranho; o uso de um adjetivo feminino (“mesma”), concordando com “dessa coisa”, seria muito mais comum. “Mesmo” reinscreve a ideia de “próprio” (idêntico, exatamente igual, que vem de *metipsimu*, de *met*, partícula de intensificação dos pronomes pessoais + *ipse*, mesmo, si mesmo) ou de falta de mediação no que concerne a “força” que governa a “coisa”, uma noção já implícita no verbo reflexivo “mover-se”, como acabamos de ver. A “força” é de fato idêntica a si própria; ela é expressa em um movimento tautológico, onde o que deve ser mantido é a oposição à imobilidade, o constante deslocamento da força, que não encontra descanso em lugar nenhum.

Na passagem que acabo de analisar em detalhes, a palavra “coisa” é repetida três vezes: primeiro, como um nome genérico para um objeto que não pode ser designado (“uma coisa por outra”); segundo, como o animal, a “coisa viva”; e terceiro, como “Vida”, “a coisa sem nome que é a Vida”.

A palavra, “coisa”, tão recorrente na obra de Lispector, é, como vimos, um significante privilegiado em conexão com o “animal”. O traço comum de todos esses exemplos é que ela parece estar substituindo algo que não pode ser nomeado. É uma palavra que, por causa de seu próprio vazio e aplicabilidade geral (uma coisa, essa coisa), recebe a tarefa de nomear aquilo que não pode ser nomeado, ao qual se poderia facilmente acrescentar o nome “força”, “movimento”, “Vida” ou, em outro lugar na obra de Lispector: “o Deus”, “it”, etc.

O conto “Uma galinha”²³, escrito em meia hora segundo Lispector²⁴, pode nos fornecer um paradigma em miniatura de seu tratamento da questão da “coisa”. Como todas as histórias reunidas em *Laços de Família*, esta é ambientada no mundo doméstico e descreve a articulação entre um espaço interior e um espaço exterior, o interior familiar reagindo à presença de um objeto exterior, estrangeiro, estruturado no limite entre o interior e o exterior (o real) e transformando, em uma espécie de “revolução”, o mundo doméstico através de um “acontecimento”. Em “Uma galinha”, o objeto estranho é a própria galinha, destinada a ser consumida no almoço de

23 Clarice Lispector. “Uma Galinha”, op.cit., p.33.

24 Clarice Lispector. “A explicação inútil”. *Para não esquecer: crônicas*. São Paulo: Ática, 1979, 2a. edição, p. 57.

domingo pela família de classe média. O conto começa assim: “Era uma galinha de domingo.” Traduzindo-o em termos heideggerianos, o conto descreve em veia cômica o percurso entre a identificação total do animal com sua utilidade – a galinha é o “almoço”, o objeto adequado e comestível por excelência, que Heidegger chama de “utensílio” (*Zeug*), definido por sua utilizabilidade (*Zuhandenheit*), até a sua transformação em um ser respeitável. O narrador formula, como vimos, a questão da galinha em termos ontológicos: “A galinha é um ser.” O que está em causa aqui é a “salvação” da coisa, o seu resgate do domínio puro do “ser-utensílio” (*Zeugsein*), do seu desaparecimento na utilidade, lembrando-nos portanto da dignidade do que é invisível pois excessivamente visto²⁵.

A família nuclear – pai, mãe, filha e empregada – prepara-se para comer a galinha comprada no dia anterior. Ainda é de manhã quando, numa súbita e inesperada explosão de independência inquieta, a galinha foge e escapa pela janela até o telhado. Dá-se início a uma perseguição engraçada em que o dono da família, um jovem de calções, corre atrás dela de telhado a telhado até finalmente conseguir pegá-la. A cena parodia uma caçada. No coração da vida urbana emerge algo da selva, a realidade da necessidade e da função, em uma cômica “luta pela sobrevivência”. O dono da casa é um “caçador adormecido”, subitamente despertado pelo impulso da necessidade, vista na sua dupla forma de demanda de exercício físico e de resgate do almoço da família. O que na selva teria sido uma perseguição a uma presa torna-se, no contexto da família urbana de classe média, esporte. A natureza, porém, está dormente nele, e o caçador primitivo, que ele teria sido, se ele tivesse nascido na selva, é inesperadamente revivido de um passado primordial, filogenético, que o personagem nunca viveu. A galinha é finalmente capturada, depois de uma pequena peripécia. A normalidade é restabelecida com a abolição da ameaça temporária da fome, quando, de repente, a garotinha descobre que a galinha pôs um ovo. Percebida, subitamente, pelos membros da família como uma mãe, a galinha é poupada. Ela então vive com a família por muitos anos até que finalmente, um dia, decidem matá-la e comê-la.

A história desdobra uma série de apropriações ou usos sucessivos da galinha, resultando em um sistemático apagamento da própria galinha, rasurada cada vez por uma forma particular de apropriação. Ela é, doravante, a ~~galinha~~, seguindo a maneira de Heidegger escrever o ser, sempre rasurado sob algum tipo de determinação. Ela é uma ga-linha.²⁶ Primeiro, ela é um “almoço”, sua coisidade absolutamente velada pela função alimentar; depois, ela é uma presa, um fragmento da luta natural, darwiniana, pela vida, um país a ser conquistado na ação dupla de caça e *jogging*, que combina a necessidade do almoço com o exercício físico; em terceiro lugar, ela é antropomorfizada ao se transformar em uma mãe, quando põe um ovo; e, em quarto, ela vira um animal de estimação, a “rainha” da casa.

25 Martin Heidegger. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. Campinas/Petrópolis: Ed. Unicamp/Vozes, 2012, p. 207-221 [§ 15]; A origem da obra de arte, op.cit., p. 20-21.

26 Como Heidegger escreve o ser na carta a Ernest Jünger “Sobre ‘A linha’” (“Über ‘die Linie’”), reeditado como “Sobre o problema do Ser”. Martin Heidegger. *Sobre o problema do Ser. O caminho do campo*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Duas cidades, 1968.

O artigo indefinido do título é importante, na medida em que ele estabelece a generalidade da espécie. Ela é *uma* galinha, uma galinha genérica, um exemplar de galinha, sem nenhuma individualidade, idêntica a qualquer outra. A primeira frase do conto repete o título colocando-o em forma narrativa: “Era uma galinha de domingo.” A atribuição de uma finalidade à galinha (“de domingo”), o fato de que não era uma galinha pura e simples, mas uma galinha específica, destinada a ser um almoço de domingo, dá a ela sua primeira determinação. “Galinha de domingo” é uma expressão codificada que se refere especialmente ao ritual do almoço de domingo, uma celebração semanal da família de classe média urbana brasileira. O nome sugere um prato: é uma galinha cozida. O invisível sacrifício alimentar da galinha fornece à família nuclear (mas em geral estendida) o seu centro ritualístico ao redor do qual a comunidade se reúne. A impessoalidade do clichê, “galinha de domingo”, enfatizada pela repetição da palavra “galinha” do título, é inscrita de modo ainda mais intenso pelo uso do verbo *ser* na terceira pessoa, com um sujeito oculto: *Era* uma galinha de domingo. O verbo *ser* vem do latim *sedere* (“estar sentado”) fundido com as formas verbais do *esse* (“ser”), e traz a ideia de permanência, de uma existência continuada (o que é traduzido na linguagem da metafísica pela *substantia*, “o que se mantém sob”). Entretanto, o ser da galinha quase não está presente, sendo dotado de uma permanência bastante limitada. Antes, ele sub-siste apesar das determinações domésticas a que a galinha é submetida. Seu ser é vazio de significado (“Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser?”); ele ocupa um lugar no qual os significados configurados pela lógica digestiva familiar estão, de algum modo, entre parênteses. O ser da galinha não está contido nos estágios sucessivos de apropriações humanizantes às quais a galinha é submetida no interior do espaço de domesticidade da classe média. Seu ser subsiste como estrangeiro a cada uma dessas apropriações, muito parecido com a “proposição da existência” na *Crítica da Razão Pura* de Kant, que não é um predicado real, pois não acrescenta nada ao “conceito de uma coisa”, mas antes posiciona a coisa como tal.²⁷ Em outras palavras, apesar do fato de a galinha ser consistentemente reduzida a um utensílio, à “utilizabilidade” (*Zuhandenheit*), no vocabulário heideggeriano, seu ser resiste a toda apropriação, persistindo como um resto da representação familiar, e se expressando na forma de um vazio em relação ao conceito apropriativo. Lispector tematiza o vazio da galinha em uma entrevista em conexão com um livro para crianças que escreveu, também baseado na vida de uma galinha (*A vida íntima de Laura*). Nela Clarice fala sobre seu amor precoce pelas galinhas:

Quando eu era pequena, eu olhava muito para uma galinha, por muito tempo, e sabia imitar o bicar do milho, imitar quando ela estava com doença e

27 Immanuel Kant. *Crítica da razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, 5a. edição, , p.516-517. Estou seguindo aqui o desenvolvimento de Heidegger sobre a tese de Kant sobre o ser. Martin Heidegger, “A tese de Kant sobre o ser”. Martin Heidegger. *Conferências e Escritos filosóficos. Os pensadores*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

isso sempre me impressionou tremendamente. Aliás, eu sou muito ligada a bicho, tremendamente. A vida de uma galinha é oca ... uma galinha é oca.²⁸

Seria excessivo considerar essa mímica inicial da galinha paradigmática da escrita de Lispector da “coisa”? O oco que está em jogo aqui não é um oco substancial, ele é a condição mesma da possibilidade de produção. O vazio no vocabulário de Lispector inscreve o registro de uma ausência, mas uma ausência de traços humanos, uma nudez inexpressiva que é estrangeira à expressão e à lei da substituição analógica. E no entanto ele é o locus da *imitação*. A nudez ou o vazio da galinha é imitado por ela; ou em *A paixão segundo G.H.*, ele é repetido em uma prática que almeja literalmente a copiar a barata. O registro da “mímica” introduz a dimensão da linguagem, velando a nudez da coisa e transformando-a em uma narrativa. No entanto, a mímica apenas é bem sucedida, poderíamos dizer, se ela consegue “apresentar” a galinha, isto é, encená-la.

O verbo *ser* em “Era uma galinha de domingo” pode também ser lido como uma versão elíptica da abertura batida dos contos de fada, “era uma vez”, o que colocaria a história num passado imemorial. Essa ideia parece ser confirmada pelo último parágrafo do conto: “Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos.” O conto parece, por outro lado, conter todos os traços da banalidade da vida familiar cotidiana, o que situa com precisão o espaço do texto em uma área ambígua entre o imemorial e o temporal, o trivial e o estranho, o misterioso e o natural, o lendário e o diário.²⁹

A voz narrativa parece falar de um lugar estranho, ao mesmo tempo absolutamente separado e próximo do objeto-galinha. Tal como em todas as outras histórias de *Laços de Família* quase não há traços de enunciação nesse texto. Tudo está escrito como que de um não-lugar, mas que ao mesmo tempo não configura o tradicional narrador onisciente. A terceira pessoa da narração também é revalorizada, na sua possibilidade de constituir a objetividade de um “it” vazio. Uma crueldade e humor refinados estão em ação, quando a galinha é desde a primeira frase uma “galinha de domingo”, determinando o espaço do *subalterno* como não-espaço, desprovido de qualquer afirmação possível de sua existência, independente da rede de determinações domésticas. O espaço que lhe é dado é o da negatividade; a galinha é, por definição, um ser destinado a desaparecer e a sobrevivência da família depende do seu desaparecimento. A voz narrativa é ao mesmo tempo cúmplice dessa captura ideológica da “coisa” e exterior a ela. A crueza sutil está misturada com um amor profundo: o que faz o narrador, por exemplo, ser capaz de dar a esse “nada” (como a galinha é chamada depois) dignidade ontológica. O narrador, contudo, não é nunca absolvido da responsabilidade. O texto tematiza a apropriação narrativa da galinha, como apenas mais um tipo de apropriação, juntamente com as sucessivas apropriações familiares.

28 Clarice Lispector. “Depoimento ao Museu da Imagem e do som”. *Outros escritos*, op.cit., p. 162.

29 O enunciado de Lispector sobre o mistério: “[O] natural é sobrenatural também. Não pense que está longe, não. O natural já é um mistério”. *Ibidem*, p. 170.

A segunda sentença afirma a precariedade da vida da galinha. “Ainda viva porque não passava de nove horas da manhã.” A distância entre o prato de domingo, a galinha morta cozida na mesa de almoço da família, e a galinha viva, pode ser calculada no número de horas que separa a manhã do meio-dia. A sua única possibilidade de vida reside no advérbio “ainda”.

Parecia calma. Desde sábado encolhera-se num canto da cozinha. Não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela. Mesmo quando a escolheram, apalpando sua intimidade com indiferença, não souberam dizer se era gorda ou magra. Nunca se adivinharia nela um anseio.

Observe-se que o pronome pessoal (“ela”) não está inscrito uma única vez no parágrafo. Um procedimento comum em português, o ocultamento do sujeito, é usado aqui como um meio expressivo para traduzir a impessoalidade da galinha. O tom sintético, extraordinariamente simples, mas de uma simplicidade calculada, mistura concisão com humor. O modalizador “parecia” suspende a onisciência narrativa³⁰, instalando a galinha como um objeto exterior e enigmático, como pura aparência, um segredo a ser decifrado colocado diante do narrador/leitor.

“Encolhera-se” introduz o primeiro verbo ativo da galinha, sua primeira ação. Fato notável nessa história que deve ser considerada a epopeia minimalista da galinha, que constitui a possibilidade de um ser-galinha. Significativamente, “encolher” indica uma contração, uma redução de tamanho. Seu lugar na distribuição topográfica do apartamento de classe média é determinado por um confinamento ao canto da cozinha, perto da “cozinheira”, a outra *estranha* no interior da família, que pertence a outra classe, a única pessoa que normalmente teria qualquer contato direto com a galinha, exceto na mesa de jantar, como comida. (O espaço da cozinha na sociedade brasileira é o lugar do subalterno, uma mulher de classe baixa, vivendo frequentemente, na época, nos anos 1950, e até bem pouco tempo, com a família no quarto de empregada, em geral negra ou imigrante pobre do Nordeste. A subalternidade da empregada está ligada, portanto, a três fatores: ela é uma mulher, lumpemproletaria, negra ou imigrante. A “coisa” em sua aparição no coração da família de classe média sempre tem algo que ver com a empregada, o objeto *a priori* estranho na casa de família brasileira. A galinha é o subalterno do subalterno, seu lugar na escala social é abaixo da mulher-empregada doméstica. Ela está restrita a apenas um pequeno canto da cozinha, um espaço já reduzido que corresponde ao território impróprio da empregada.) Ninguém olha para ela, mas ela também não olha para ninguém. As duas orações simétricas estão organizadas em uma estrutura quiasmática, com “ninguém” no centro, o que é enfatizado pela ausência de conjunção as conectando. Na primeira oração, o sujeito é a galinha e não “ninguém”. O texto dá a ela precedência sobre a família. Esse é o seu texto. Uma

30 Para o conceito de modalizador, ver Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov. *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*. Paris: Seuil, 1972, p. 406.

vez que eles não a olham, ela está literalmente *oculta* no apartamento, um segredo. Ela não é da conta de ninguém, o que afirma sua relação com “ninguém”.

A galinha foi submetida a uma avaliação de sua gordura na loja quando a compraram e quando foi provavelmente comparada com outras galinhas idênticas. Uma mercadoria típica, ela é apenas em relação a outras galinhas, puro valor de troca. Paradoxalmente, entretanto, eles não chegaram a nenhuma conclusão sobre seu valor, não foram capazes de dizer se ela era gorda ou magra. Eles tocaram suas partes íntimas *indiferentemente*, e “intimidade” refere-se especificamente aos órgãos sexuais, que foram “sentidos”, “apalpados”. “Apalpar a intimidade”, portanto, deve ser entendido como violência tanto médica como sexual. A “indiferença” é no entanto o traço mais importante: ela não despertou nenhum afeto. E ela mesma nunca experimentaria um “anseio”. A indiferença com que eles a apalparam é de algum modo ecoado pela sua própria falta de anseio. E, no entanto, é na sua “intimidade” – assim sugere o texto – que seu ser reside; ela é, no sentido forte que o texto dá ao verbo, precisamente no que escapa ao sistema de avaliação e apropriação familiar.

A galinha é definida apenas por negativas: ela *não* olha para ninguém, *ninguém* olha para ela. Eles a tocaram de modo *indiferente*: ela não é *nem* gorda, *nem* magra, e ela *nunca* ansearia nada. Ela é, em resumo, um “nada”. Poderíamos enumerar *ad infinitum* os muitos atributos negativos a ela associados. Quando, na abertura do parágrafo seguinte, ela opera uma fantástica fuga, abrindo “as asas de um curto vôo”, onde “curto” marca a mesma redução de tamanho que o seu “encolher-se” ao canto da cozinha. A dimensão épica da paródica fuga está marcada pelo “inchar o peito” e, ao mesmo tempo, retirada pela completa economia e trivialidade dos “dois ou três lances” com os quais ela adquire liberdade. O reverso da série de determinações negativas, que talvez pudesse constituir uma versão bem humorada da teologia negativa, é que a galinha é pura corporeidade; uma corporeidade que parece no entanto escapar da família, exceto como alimento digerível. De fato, ela está inscrita no texto por meio de sua “intimidade”, seu “cheiro”, suas vísceras. As inscrições positivas do seu ser são precisamente aqueles que não são captados pela economia do *oikos*, da casa, e da família.

O gesto afirmativo da galinha de voar para longe é a única razão pela qual ela adquire uma realidade física como “coisa”, de modo parecido ao martelo de Heidegger, que aparece como tal, adquirindo as propriedades de peso ou leveza, apenas quando deixa de funcionar. Recorde-se a demonstração heideggeriana: em poucas palavras, o ser-no-mundo é constituído por uma relação não-temática entre os entes, uma habilidade ou atividade, em que um utensílio (*Zeug*) é definido por sua utilizabilidade (*Zuhandenheit*) para o Dasein.³¹

É apenas quando o utensílio deixa de funcionar que nos tornamos conscientes, ao mesmo tempo, de sua utilizabilidade – i.e., do fato de que o tempo todo esse objeto estava sendo usado, e como tal passou despercebido, inteiramente transparente no desempenho do seu uso; e sua subsistência (*Vorhandenheit*), enquanto propriedades

31 Martin Heidegger. *Ser e tempo*, op.cit., p. 969-987.

físicas como cor, peso, tamanho. Quanto melhor um utensílio serve a sua função, menos ele é percebido.³² A maneira científica de lidar com o mundo, como consciência de objetos com propriedades (subsistência), só é possível em uma situação similar ao mal funcionamento de um utensílio. Heidegger aqui está argumentando, contra a tradição que começa com Descartes e subsequentemente desenvolvida por Husserl, que o principal modo com o qual o Dasein lida com o mundo não é pela consciência ou pela intenção, ou seja, com objetos de representação construídos teoricamente, mas como um lidar inconsciente com o utensílio, em que as coisas desaparecem em seus usos, ou, na sua linguagem, no “para-quê» (*das Wozu*).

O objetivo da ontologia é, de acordo com ele, desvelar o caráter do mundo ou o contexto que atribui papéis aos entes, do mesmo modo que a utilizabilidade do utensílio é desvelada pelo seu mal funcionamento. O mundo, assim como a utilizabilidade, está oculto precisamente porque é óbvio, e constitui a rede ou pano de fundo contra o qual todas as relações entre seres são construídas. O mundo está excessivamente lá, em toda parte e, como tal, passa despercebido. Uma das tarefas da ontologia fundamental é, assim, desvelar essas relações, demonstrando a série de envoltórios do ser-aí no mundo.

Enquanto utensílio, a galinha é, portanto, pura utilizabilidade. Ela foi comprada num sábado e destinada à mesa de domingo, mas um acidente ocorre, algo deixa de funcionar no interminável sistema de atribuições e de referências: ela voa para longe e nesse momento aparece como “coisa”. Ela é o óbvio oculto, a evidência enigmática. O projeto de Clarice aqui se assemelha ao de Heidegger. Ambos visam a capturar “o ser desse ente [*Dasein*] contrariamente à sua própria tendência-encobridora. Daí que a análise existencial tenha constantemente o caráter de uma *violência* contra as pretensões ou a falta de pretensões e o que a interpretação cotidiana tem de um tranquilizante algo-que-se-entende-por-si-mesmo”³³. Neste momento, estamos em posição de propor a hipótese geral de que o projeto de Lispector implica precisamente a mesma violência de que Heidegger está falando. Não uma violência em relação ao Dasein, contudo, mas em relação às “coisas”, no seu gesto de trazer à tona o que permanece escondido: a ferramenta, o subalterno, o excessivamente óbvio, o pano de fundo a partir do qual toda a vida doméstica de classe média se dá.

Um instante ainda vacilou – o tempo da cozinheira dar um grito – e em breve estava no terraço do vizinho, de onde, em outro vôo desajeitado, alcançou um telhado. Lá ficou em adorno deslocado, hesitando ora num, ora noutro pé. A família foi chamada com urgência e consternada viu o almoço junto de uma chaminé.³⁴

32 “O utensílio, porque determinado pela serventia e utilidade, toma em seu uso aquilo de que consiste. A pedra é usada e gasta na fabricação de um utensílio, por exemplo, na de um machado. Ela desaparece na serventia. A matéria é tanto melhor e tão mais apropriada quanto menos resistir a afundar-se no ser-utensílio do utensílio”. Martin Heidegger. *A origem da obra de arte*, op.cit., p. 31.

33 Martin Heidegger. *Ser e tempo*, op.cit., p. 849-851.

34 Clarice Lispector. “Uma galinha”, op.cit., p. 33.

Os atributos (negativos) da galinha são a vacilação e a hesitação. Eles mimetizam a marcha da galinha e lembram a noção de gagueira em Deleuze.³⁵ O momento da sua vacilação corresponde ao travessão da narração, um piscar de olhos na continuidade narrativa, enquadrando tipograficamente o grito da cozinheira. Ela é definida pelos prefixos negativos: *desajeitada*, *deslocada*.

Pouco a pouco, descobre-se que a galinha é definida por marcas de *gênero*: ela é “pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida” e “sem nenhum auxílio de sua raça”; em oposição ao dono da casa, com seu “grito de conquista” ou ao galo, cuja fuga seria “vitoriosa” e que “crê na sua crista”. O dono da casa é um “caçador adormecido”; ele sempre pode recorrer a uma tradição biológica, i.e, um caçador natural, cromossomicamente determinado, que sempre poderia retornar das profundezas de uma espécie pré-histórica e ajudá-lo neste momento de retorno da “luta pela vida” darwiniana. A galinha, contudo, nunca esteve muito inclinada à dura batalha pela sobrevivência. Daí a sua hesitação, em oposição à determinação do seu oponente. A filogênese não pode ser convocada em seu nome, e ela será de fato capturada no momento em que parou de correr “para gozar sua fuga”. Seu impulso épico para as fugas selvagens é, portanto, temperado por uma vacilante (e gaga) capacidade de gozo e prazer, o usufruto de sua liberdade temporária condicionada ao minúsculo adiamento temporalizante do «ainda» - *ainda* viva, *ainda* livre. O *pater familias* galga os telhados “com dificuldade” enquanto ela se beneficia da distância que (ainda) o separa dela para “se refazer por um momento.” O caçador é conduzido por um determinado pathos de conquista e de trabalho, movido pelo estrito instinto de autopreservação, enquanto ela se mantém rigorosamente no presente da sobrevivência e do gozo de sua vida evanescente.

Ele tem, portanto, a ajuda da natureza – que determina a característica do lutar como parte de uma programação oculta para a preservação da espécie – enquanto ela tinha que “decidir por si mesma os caminhos a tomar”; ela está “sozinha no mundo, sem pai nem mãe”. Seus atributos não são apenas negativos (“sem”), eles definem ademais a falta de genealogia, a deserdação, a orfandade, o abandono da espécie. Todos esses traços parecem configurar um espaço do menor no que deveria ser lido como um *manifesto minoritário*.³⁶

Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma³⁷.

35 Deleuze escreve sobre a arte da conjunção “e”, em conexão com o que ele vê como as maiores possibilidades de heterogeneidade na língua inglesa e no inglês negro especificamente: “essa gagueira da linguagem em si mesma, esse uso minoritário da língua”. Gilles Deleuze e Claire Parnet. *Diálogos*. Trad. Eloísa Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998, p. 71.

36 Cf. Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

37 Clarice Lispector. “Uma galinha”, op.cit., p. 34.

A narração não é particularmente “boa” para com a galinha. O projeto de Lispector não envolve uma humanização da coisa, como ela própria escreve na crônica acima mencionada: “Conheci uma mulher que humanizava os bichos, conversando com eles, emprestando-lhes suas próprias características. Mas eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa – há que respeitar-lhes a natura – eu é que me animalizo³⁸”. Pode-se achar ofensivo chamar a galinha de “estúpida”, especialmente dentro do contexto do projeto explícito de ontologizá-la. Entretanto o projeto de Lispector é inscrever uma certa dignidade da galinha, mas não uma dignidade humana. O adjetivo “estúpido” deve ser lido apenas como mais um na série de insultos e de atributos negativos da galinha, do qual o narrador não é inocente. No interior da linguagem humana/humanista, a “coisa” só pode apenas ser definida como “nada”, ou como “o nada”: essa é a única inscrição possível do ser da coisa na linguagem.

A voz narrativa não é neutra, nem está especialmente comprometida em defender a natureza da galinha concebida humanamente como boa. Ao chamar a galinha de “estúpida”, a narração revela sua cumplicidade com o “desrespeito” pela coisa que caracteriza o *oikos*. No entanto, esse desrespeito está aqui a serviço de um respeito mais profundo dentro do projeto de *apresentar* a galinha em uma linguagem que não pode senão violar a sua escassa integridade. Chamar a galinha de “estúpida” – em oposição a “fofa”, por exemplo – é um modo de evitar qualquer humanização afetuosa da galinha, de mantê-la a certa distância do ávido domínio da linguagem humanizadora. É apenas como um outro inapropriável, um estúpido (i.e inumano) outro, que a narração é capaz de apresentar a galinha sem se apropriar dela. O adjetivo estranho é aqui usado para cobrir a nudez da galinha, tornando-a perceptível à grosseria da lógica da humanidade.

Ela não é portanto vitoriosa, como o galo que foge. E, no entanto, surpreendentemente, ela é um ser. A narração inscreve isso de início como uma questão: por que ela é um ser? A resposta vem como uma máxima absoluta, separada do resto do tecido narrativo, de um espaço narrativo completamente distinto: *a galinha é um ser*. Essa sentença absoluta e fechada - quem a diz, quem enuncia esse julgamento? – não responde a questão que foi previamente colocada. Ela parece sugerir que o ser da galinha tem algo a ver com suas “vísceras” e isso poderia ser assumido como verdade, já que parece que tudo o que a galinha tem são suas entranhas, sua “intimidade”. E, no entanto, a atribuição do seu direito a uma determinação ontológica, e não apenas ôntica, um objeto, um utensílio usado pela família de classe média, pertence a um léxico inteiramente diferente – abstrato, teórico. No meio da narrativa doméstica aparentemente simples, até mesmo banal, essa afirmação produz uma mancha devido a sua absolutização totalizante, desvelando o escopo da intenção de Clarice: salvar a galinha do desaparecimento.

Na frase seguinte, a voz narrativa retorna ao seu tom anterior de, como dissemos antes, ao mesmo tempo desapego absoluto e proximidade com a “coisa”;

38 Clarice Lispector. *Descoberta do mundo*, op.cit., p.519-520.

um tom meio irônico, meio ingênuo; e ao fazê-lo, mantém a determinação negativa da galinha. “É verdade que não se poderia contar com ela para nada”: ela não pode entrar na economia de cálculo aditivo que caracteriza o *oikos*. Ela não conta, ela não serve pra nada, ela é, como o objeto kantiano do julgamento do belo, “sem representação de um fim”.³⁹ No entanto, ao contrário do belo de Kant, a galinha não fornece a forma de um julgamento subjetivo; ela é mais propensa a inspirar “nojo” do que prazer estético; ela é – mas esta designação é insuficiente – o *resíduo* material de qualquer apropriação formal pela lógica familiar.

Mesmo como “almoço”, embora como tal ela sirva (/é servida) para algo, ela nunca é realmente, permanentemente desaparecendo como comida. Como comida ela conta para alguma coisa, um uso é feito dela, mas isso não a faz *contar*. Ela própria é inútil. Ela não pode nem mesmo contar consigo mesma. Coberta pela designação de “almoço”, a galinha subsiste, entretanto, oculta sob a conceitualização digestiva da necessidade humana. Ela é dotada – a narração concede ironicamente – de apenas uma “vantagem”, que talvez pudesse *contar* como um certo “valor” na lógica calculadora, tanto da narrativa (que conta a história) quanto da família. “Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma.”

A “vantagem” da galinha é precisamente de não ser um sujeito; ela é “igual” a qualquer outro espécime da mesma espécie – marca do humor ao mesmo tempo fino e brutal da narração. Cada galinha é a “mesma” versão repetida da outra; nenhum traço distintivo pode separar uma da outra. Estamos lendo aqui a história de *uma* galinha indefinida e anônima. A operação de salvar o ser do utensílio sacrificado não erige em seu lugar outra determinação como a que seria inscrita pelo artigo definido se o título da história fosse “A galinha.” A intenção da narração é salvar o ser anônimo e idêntico, que é marcado pelo irresistível destino de desaparecer, e não merece um monumento à sua glória futura. Uma galinha, portanto, nunca é única, ela sempre desaparece sob o disfarce da espécie, sempre é substituída pela mesma/outra. O traço de identidade é paradoxal: por um lado, cada galinha é igual a outra, mas, por outro, cada uma é destituída de um ser próprio, permanentemente substituída por outra, de tal forma que cada uma já é a repetição da outra.

Foi então que aconteceu. De pura afobação a galinha pôs um ovo. Surpreendida, exausta. Talvez fosse prematuro. Mas logo depois, nascida que fora para a maternidade, parecia uma velha mãe habituada. Sentou-se sobre o ovo e assim ficou, respirando, abotoando e desabotoando os olhos. Seu coração, tão pequeno num prato, solejava e abaixava as penas, enchendo de tepidez aquilo que nunca passaria de um ovo. Só a menina estava perto e assistiu a tudo estarecida. Mal porém conseguiu desvencilhar-se do acontecimento, despregou-se do chão e saiu aos gritos:

39 Immanuel Kant. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. António Marques e Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 82.

— Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! ela quer o nosso bem!

Todos correram de novo à cozinha e rodearam mudos a jovem parturiente. Esquentando seu filho, esta não era nem suave nem arisca, nem alegre, nem triste, não era nada, era uma galinha.⁴⁰

O mesmo traço de surpresa que marcou a fuga heróica do início da história está inscrito aqui; é a marca comum do “acontecimento”. O ovo inscreve um segundo evento microscópico nessa narrativa minúscula. A apropriação familiar e humanizadora toma aqui a forma da maternidade. Depois de ser “almoço”, presa e pretexto para o jogging dominical, a galinha é vista como o protótipo da maternidade. Ao botar um ovo, ela se torna mãe. As marcas de humanização estão inscritas em toda parte. A galinha era nascida “para a maternidade”, ela “parecia uma velha mãe habituada”, ela é a “jovem parturiente” esquentando “seu filho”. Um pouco depois, o pai irá dizer: “E dizer que a obriguei a correr *naquele estado!* [grifo meu].”

A descoberta do “acontecimento” é feita pela menina, que imediatamente chama duas vezes, “mamãe”, duplicando o chamado, e comunicando uma mãe com a outra. A narrativa adota nesse momento o ponto de vista da filha; a instância maternal é reinscrita pelo chamado da menina. Seu grito marca a primeira intervenção do discurso direto na história, interrompendo o monopólio anterior da voz narrativa. A emergência do acontecimento – botar o ovo – produz a inscrição disruptiva e repetitiva do chamado familiar, humano e afetuoso: “mamãe, mamãe”.

O círculo familiar da domesticidade molda a galinha numa figura da maternidade, onde sua função é fornecida, por meio dos olhos da criança, através da identificação com a mãe e a dona de casa. Apesar da nova figura em que ela é transformada pela lógica familiar, ainda resta um traço da apropriação alimentar quando o narrador recorda cruelmente que o coração da galinha, que parece “tão pequeno num prato”, agora “solevava e abaixava as penas”. O coração é transformado de uma iguaria alimentar em locus do calor e afeto humanos; a mãe psicótica protege o ovo que nunca será um pintinho.

Nesse ato de apropriação, a voz narrativa não se distingue da família. É a narração que enuncia a frase: “nascida que fora para a maternidade, parecia uma velha mãe habituada”. A técnica do discurso indireto livre de Lispector, ao mesmo tempo infinitamente próxima e infinitamente distante da perspectiva dos protagonistas, envolvendo uma particular remodelação do narrador onisciente, supõe tanto uma perfeita aderência à lógica familiar quanto uma atenção minuciosa aos movimentos da *coisa*. O domínio apropriativo é compartilhado pela família com o narrador, que “reconta” a história da galinha a partir de uma perspectiva humana, a linguagem.

E, no entanto, a narrativa permite a emergência de uma esfera totalmente diferente, que é estrangeira ao nível da representação. “Esquentando seu filho,

40 Clarice Lispector. “Uma galinha”, op.cit., p. 34-35.

esta não era nem suave nem arisca, nem alegre, nem triste, não era nada, era uma galinha.” A maternidade da galinha pertence a um espaço neutro, nomeado pela narração como coisa nenhuma ou “nada”, que se confunde com a maternidade humana, mas que parece pertencer a outro espaço. A humanidade afetuosa que salva a galinha do destino atribuído da espécie, que determina seu ser como ser-comido, é diferente dessa neutralidade absoluta, que interdita qualquer atribuição através da dupla negação (nem ... nem). Mais uma vez, Lispector encontra na *coisa* um valor de negação, um vazio de atributos humanos, o que inscreve a impermeabilidade da coisa ao conceito. “A galinha não era nada” significa que a galinha não era nada de humano, nem mesmo uma mãe, um conceito humanizado, embora ele compartilhe com a *coisa* seus traços essenciais. Lentamente, a coisa contamina o *oikos* com o seu vazio penetrante e sutil:

... não era nada, era uma galinha. O que não sugeria nenhum sentimento especial. O pai, a mãe e a filha olhavam já há algum tempo, sem propriamente um pensamento qualquer. Nunca ninguém acariciou uma cabeça de galinha. O pai afinal decidiu-se com certa brusquidão:

— Se você mandar matar esta galinha nunca mais comerei galinha na minha vida!⁴¹

A falta de atributos da galinha não provoca, por sua vez, nenhum sentimento dentro da família. Ela própria, um nada, tampouco gera alguma coisa, qualquer sentimento particular. Os membros da família nuclear a rodeiam. Eles “olhavam já há algum tempo” – e o verbo “olhar” não tem objeto no texto. Eles estavam olhando para onde? Para a galinha? Para o nada, ou seja, para a galinha. A incompletude da estrutura sintática, performando a distração da família, registra a ausência de objeto que a galinha encarna. Onde está ela? O olhar para “nada” é marcado “propriamente” por nenhum pensamento. A família nuclear por uma fração de segundos cessa de apropriar, perde sua propriedade, o que é propriamente humano, o pensamento. A abolição da linguagem e do pensamento que marca a *coisa* ocupou o *oikos*, mesmo que por um instante efêmero.

A narração inscreve com crueldade desinteressada: “Nunca ninguém acariciou uma cabeça de galinha”, afirmando a dificuldade apresentada pela galinha a uma domesticação do tipo de uma pet. De fato, a galinha não é um cachorro ou um gato, não se acaricia a sua cabeça. Ao invés de gerar um afeto humanizante, como acontece com um animal doméstico, a galinha engendra o tipo de vazio que parece ter tomado conta do núcleo familiar.

A distração sem objetos é então responsável por uma grande revolução de generosidade na família: humanizada como uma mãe que “quer o nosso bem” – i.e, que é dotada de qualidades morais – a galinha deixa de ser comível. Não se come uma mãe. A economia da sobrevivência é substituída pela economia da moralidade

⁴¹ Ibidem, p. 35.

humanista. O *pater familias* é o primeiro a manifestar sua inconformidade com a dura regra da sobrevivência; ele é a voz da humanidade, vinculado por um segundo a uma outra mãe, muito semelhante à própria esposa. “— Se você mandar matar esta galinha nunca mais comerei galinha na minha vida!” Agora que ela foi humanizada, comer a galinha significa praticar uma forma de canibalismo, um gesto repugnante, que está longe de apaziguar a fome ou de prover prazer gustativo.

A galinha começa então a quarta etapa de sua carreira estendida no espaço da doméstico: ela se torna uma pet, “a rainha da casa”. Mas mesmo sendo ela o centro das atenções, sua natureza íntima e neutra permanece inalterada: “Todos, menos ela, o sabiam.” As honras hierárquicas que a família parece conceder a ela lhe são estranhas. “Inconsciente da vida que lhe fora entregue”, ela não sabe a graça que lhe foi concedida. Ela vive com a família a partir de então “entre a cozinha e o terraço dos fundos”. Ela está constantemente *entre* um lugar e outro, nem isso, nem aquilo; no limite entre a cozinha, ainda parte da casa e da economia familiar e a liberdade do terraço. Ela é, contudo, dotada de duas fontes de poder, concedidas pela narração: apatia e sobressalto. Às vezes no entanto a lembrança da grande fuga parece voltar.

Mas quando todos estavam quietos na casa e pareciam tê-la esquecido, enchia-se de uma pequena coragem, resquícios da grande fuga – e circulava pelo ladrilho, o corpo avançando atrás da cabeça, pausado como num campo, embora a pequena cabeça a traísse: mexendo-se rápida e vibrátil, com o velho susto de sua espécie já mecanizado⁴².

52

Destinada a ser esquecida, comida, absorvida em nome da perpetuação da espécie humana, ela vez por outra reverte a sua invisibilidade, fazendo outra aparição, e chamando a atenção da casa para si mesma. No interior do espaço doméstico ela carrega consigo o campo aberto da liberdade, movendo seu corpo como se não fosse restringida por quaisquer regras. Seus movimentos são “pausados”, obedecendo a uma lei misteriosa que não é subordinada à lei da casa. E, no entanto, seu “susto” é traído por sua cabeça, susto que é mecanicamente programado pela espécie.

Aqui, novamente, encontramos o mesmo valor da repetição ligado por Lispector à *coisa*.

A única “vantagem” da galinha é que uma galinha é exatamente a cópia de qualquer outra, sempre idêntica a si mesma; e no entanto o “próprio” da espécie parece estar sendo perpetuamente deslocado em uma figura da identidade que é pura repetição.

Nesses momentos enchia os pulmões com o ar impuro da cozinha e, se fosse dado às fêmeas cantar, ela não cantaria mas ficaria muito mais contente. Embora nem nesses instantes a expressão de sua vazia cabeça se alterasse. Na fuga, no descanso, quando

42 Ibidem, p. 36.

A disposição da galinha é a do menor e do menos. Ela é, em todos os aspectos, um sinal de menos, e isso está ligado ao *feminino*. O ar que ela respira no instante do heroísmo miúdo é “impuro”. Ela é uma “fêmea” e, como tal, *não tem* (outra marca negativa) o dom de cantar. Mas a narração vai além em sua cômica representação da falta de habilidades da galinha. Como fêmea, ela não tem o dom de cantar, mas mesmo que este lhe fosse dado, ela não cantaria. A frase é surpreendente: a narração parece fingir dar à galinha algum atributo, apenas para tirá-lo. A nulidade da galinha é tal que até mesmo o dom de cantar não seria suficiente para fazê-la cantar. A dádiva conjecturada, no entanto, talvez a tornasse «mais contente». O que implica que, como o neutro absoluto, a *coisa* não é nem feliz nem triste, como o narrador disse anteriormente.

Mesmo nesses momentos de proximidade com o heroísmo, a expressão da galinha permaneceria “vazia” como sempre. Ela não se altera; nada a altera; em cada ação que realiza, ela permanece a mesma, sempre vazia, perfeitamente idêntica a si mesma, uma repetição pura do modelo que foi desenhado no início dos tempos.

A história tem um final de fábula:

Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos.⁴⁴

A indiferença de que a galinha é a figura é performada no encerramento da história que produz seu apagamento final – um apagamento que ela a priori encarna – na passagem do tempo. Ela é comida, o que realiza seu destino, interrompendo a interrupção em que consistia a breve vida que lhe foi concedida. Mas, mesmo durante aquele curto intervalo, ela nunca deixou de habitar o espaço temporário do “ainda” vivo, como se sua sobrevivência não fosse nada além da perturbação de uma lei do desaparecimento que seria executada mais cedo ou mais tarde. Sua vida, que o texto toma como sua tarefa recontar, apresentando o retrato da galinha como um jovem ser, é não obstante uma anomalia, um breve interlúdio no qual seu destino de apagamento foi brevemente colocado entre parênteses. Mas mesmo ali ela nunca deixou de ser nada. A salvação da galinha, o texto escrito em honra da galinha, em nome de sua dignidade como ser, não lhe fornece uma subjetividade que ela não possui nem quer possuir. Ser comida é o seu destino. Apropriada, apagada, esquecida; mercadoria, utensílio, comida, a galinha é coisa nenhuma. O texto abre a clausura da narrativa para a passagem do tempo. A galinha desaparece no sistema digestivo da casa nas dobras do tempo repetitivo, que mimetiza a enunciação lendária.

43 *Idem*, *ibidem*.

44 *Ibidem*, p. 36.

A eco-poética de G.H.

The echopoetics of G.H.

*Marília Librandi**

Tradução de Alexandre Nodari

RESUMO

Este texto oferece o termo *ecopoética* como uma maneira de conceituar as reverberações de som e silêncio no romance de Clarice, *A paixão segundo G.H.* (1964). Uma poética do eco procura investigar os contornos da arte verbal a partir da figura mítica de Eco, que personaliza os efeitos da reflexão sonora e da reverberação, e coloca em questão a noção de auto-identidade e de autoria. Uma comparação com o mito de Eco também ajuda a entender o desenvolvimento de uma poética da escuta que se move em uma direção não-humana e assume uma dimensão planetária.

Palavras-chave: Anti-Narciso; escrita de ouvido; Eco; metamorfose.

* Professora visitante no Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Princeton.

Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que
o mundo não é humano, e de que não somos humanos.

Lispector, *A paixão segundo GH*

Não há ser, tudo é mudança, ecos, revérberos, câmbios perpétuos ...

Leminski, *Metaformose*

Nesse ensaio¹, proponho o termo *ecopoética* como um modo de conceituar as reverberações do som e do silêncio na obra magna de Clarice, *A paixão segundo G.H.* (publicada originalmente em 1964²). De saída, isso implica uma abordagem detida da figura mítica de Eco, uma personificação (feminina) da reverberação sonora. Assim como a ninfa em Ovídio perde sua forma corporal e se transforma em pura ressonância e repetição, de maneira similar a narradora em primeira pessoa d'*A paixão*, de Clarice, perde sua “montagem humana” ao adentrar o quarto da ex-empregada (p. 4). Dentro desse quarto, que ela descreve como um “estômago vazio”, a narradora ingere a matéria viva (de um inseto) e se transforma em um eco das vibrações silentes e selvagens que o preenchem. Ao invés

1 Esse texto é a versão em português do capítulo “The Echopoetics of G.H.”, do livro *Writing by Ear: Clarice Lispector and the Aural Novel* (University of Toronto Press, 2018). Agradeço imensamente a bela tradução realizada por Alexandre Nodari.

2 A edição utilizada é a de 1998. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco.

da identidade narcisista (auto-centrada, egoística e autoral – “Queimo no amor de mim”, grita Narciso no texto de Ovídio), Eco apresenta uma repetição diferencial de uma não-identidade auditiva, ressonante e responsiva, um sujeito-diapásão.³

Em termos literários, uma eco-poética demanda repensar a noção de locução, autoria, e, por extensão, autoridade e originalidade, pois aquele que ecoa sempre vem depois daquele que primeiro enuncia. Vista dessa maneira, a autoria pelo eco pode ser corretamente tomada como uma contradição em termos, e é Clarice que nos permite ultrapassar esse impasse. Para dizê-lo de modo simples: a narradora G.H. deseja agir como alguém que só reproduz som. Contudo (e esse é o ponto chave da leitura que proponho), ao contrário de sua predecessora mítica, G.H. visa reproduzir *sons mudos*, uma diferença que torna sua poética – sua escrita – ainda mais próxima ao ouvido, entendido como um órgão sem voz nem fala aberto à recepção de vibrações. Na repetição e reverberações de uma eco-poética, aquele que fala é um ouvinte; isto é, aquele que fala é sempre um outro que ressoa. Eco é aquele/a que fala de uma posição receptiva antes que autoral, assim como Clarice escreve como alguém que ouve.⁴

Em *Just Gaming*, transcrição de uma entrevista com Jean-Loup Thébaud, Jean-François Lyotard diferencia três tipos de jogos com a linguagem: o primeiro, dominado pelo falante implícito na filosofia ocidental, é o que ele chama de “jogo de Parmênides”; o segundo, construído ao redor do ouvinte, seria o “jogo de Moisés”, e o terceiro, no qual a posição do emissor é ocupada pela do destinatário, que fala como quem ouve, é o “jogo Pagão” (“pagão” sendo um termo que Lyotard usa como sinônimo de pós-modernismo). No primeiro jogo, quem fala, enuncia, e geralmente apregoa o faz com uma voz de autoridade, e o saber é assim transmitido aos discípulos. No segundo, alguém ouve um enunciado e deve simplesmente obedecer, já que não há uma justificativa que possa explicar o que se deve fazer além do imperativo “seja justo”. No terceiro jogo, fala-se a partir da escuta, de tal modo que a posição autoral permanece vazia, e o/a receptor/a fala através do que recebe, sem nunca assumir uma posição de autoridade ou se basear em prescrições anteriores. O segundo e o terceiro jogos aproximam-se pelo privilégio dado a escuta em ambos, mas se distinguem na medida em que aquele postula a presença de um Deus único, e este, a de um panteão divino. A resultante dessa diferença é uma forma de justiça universal(ista) no segundo jogo, e múltipla (sem redução à unidade), no terceiro. Se o segundo tipo de jogo de Lyotard vincula-se explicitamente ao judaísmo, o terceiro aproxima-se muito mais do pensamento e cultura Ameríndias, como se percebe pelo exemplo das narrativas Kaxinawá, citadas por Lyotard.

Seguindo a formulação de Lyotard, pode-se dizer que a escrita de Clarice se situa em algum lugar entre o segundo e o terceiro jogos. O judaísmo do leste europeu, parte da cultura na qual Lispector cresceu, pode ser pensado pelo ouvido,

3 Em seus últimos ensaios, Jacques Derrida direciona sua atenção para a figura de Eco. Uma excelente síntese e comentário sobre essa abordagem de Derrida encontra-se em Pleshette DeArmitt, “Resonances of Echo: A Derridean Allegory” (2009).

4 Como afirma Rodrigo S.M, em A hora da estrela: “E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido” (p. 18)

sobretudo pela audição do Yiddish na sua infância, e pelo vínculo com a voz materna (a trágica história de sua gestação com a morte subsequente da mãe), tal como constantemente referida em seus textos. Ao mesmo tempo, penso que é possível aproximar a poética do eco de Clarice da ecolalia e de noções de metamorfoses do mundo ameríndio. Apesar de não poder desenvolver essa sugestão, que exigiria um estudo específico, penso uma poética da escuta e ecopoética como sendo uma contribuição ao pensamento do Anti-Narciso, tal como formulado por Eduardo Viveiros de Castro em *Metafísicas Canibais*.

Assim, eu situaria, como disse, o ouvido de Lispector nos interstícios desses dois jogos: a do seu judaísmo calado (e, nesse sentido, ainda mais auditivo, porque mudo, se manifestando apenas nas entrelinhas da sua obra, como a sua fortuna crítica frequentemente alude) e a de sua vida no Brasil. E o que o *Brasil* significa aqui? Sugiro visualizarmos o Brasil como um grande ouvido continental, no qual ressoam as sonoridades, oralidades e auralidades indígenas, caboclas e africanas, além das vozes imigrantes, que Clarice incorpora e cita em sua ficção. De importância especial para pensar uma ecopoética são as línguas, ecolalias e metamorfoses indígenas e negras, apesar de (ou talvez por isso mesmo) serem estes povos o alvo mais constante de assédio, repressão e políticas de extermínio no país em que Clarice viveu.

Voltando à entrevista de Lyotard, vale a pena citar a passagem sobre o “jogo Pagão” pela importância que adquire para pensarmos o que seria uma ecopoética:

Para nós, uma linguagem é em primeiro lugar e acima de tudo alguém falando. Mas há jogos de linguagem em que o mais importante é ouvir, nos quais as regras lidam com a audição. Tal jogo é o jogo do justo. E nesse jogo, fala-se apenas na medida em que se ouve; isto é, fala-se como um ouvinte, e não como um autor. Trata-se de um jogo sem autor. Do mesmo modo que o jogo especulativo do Ocidente é um jogo sem ouvinte, pois o ouvinte só é tolerado pelo filósofo especulativo como discípulo. E o que é um discípulo? Alguém que pode se tornar um autor, que será capaz de tomar o lugar do mestre ... Uma das regras básicas [do jogo auditivo] é de fato que a posição do emissor deve permanecer vazia. Ninguém deve se colocar nessa posição; ninguém deve ser a autoridade. (p. 71-72)

O argumento de Lyotard é crucial para descrever o que poderia ser uma poética do eco, na medida em que a própria Eco representa a impossibilidade de ocupar a posição do locutor/autor, pois ela só é capaz de enviar de volta o que recebe, repetindo frações de locuções pelas quais, ao fim e ao cabo, não é responsável. Eco não pode ocupar a posição da autoria, e em minha leitura, G.H. é afetada de maneira semelhante. O que proponho nesse artigo é acompanhar e descrever as *figurações*

da eco-poética de Clarice em *A paixão*⁵. Início com algumas linhas referentes ao contexto de sua publicação e, em seguida, passo em revista brevemente o enredo da narrativa. Por fim, abordo as diversas configurações da escuta e do eco no romance.

A Paixão Segundo G.H.

A Paixão é o quinto romance de Clarice Lispector. Foi publicado em 1964, e o abalo sísmico que provocou na literatura brasileira foi acompanhado por mudanças dramáticas nas esferas política e social. Embora tenha sido escrito no fim de 1963, seu lançamento se deu pouco depois do 1º de abril do ano seguinte, data do golpe militar que bloqueou a democracia brasileira por mais de duas décadas (embora a plenitude da força repressiva do novo regime só tenha sido sentida a partir de 1968). A destruição política e os incontáveis traumas pessoais desse período, os quais até hoje só foram muito mal elaborados, ainda retornam como fantasmas bem presentes a atormentar e rondar o país. Já o livro de Lispector, escrito para ser lido por “pessoas de alma já formada” (de acordo com a nota dirigida “A possíveis leitores”, que antecede o romance), revela uma espécie de presciência no sentido de que responde às farsas e ficções da história (que os brasileiros conheceriam em primeira mão entre 1964 e 1985) com uma ficção de altíssima sofisticação e qualidade, reconhecida como umas das maiores obras literárias do século XX.

Uso propositalmente aqui os termos ‘farsa’ e ‘ficção’ porque ambos se situam, apesar de em polos opostos, no espectro do termo *fingere* (palavra latina que congrega os termos gregos *poesis* e *mimesis*), e que será o cerne criativo da obra de Ovídio, *As Metamorfoses* , que nos servirá, pelo mito de Eco e Narciso, de pano de fundo comparativo para ler *A paixão* . O primeiro sentido de *fingere* é o de “dar forma”, ou “criar a partir do caos”, como narrativa bíblica da criação. Derivando desse sentido mais amplo, ao mesmo tempo divino e diabólico, *fingere* também se refere ao conceito de imitação, de representação artística, incluindo o campo do engano e do fingimento⁶. A questão de G.H. como narradora será justamente: como *dar forma narrativa* a um acontecimento que se situa fora do alcance da linguagem semântico-referencial? Como um romance situado entre o texto místico e o filosófico, proponho ler a ficção de G.H. como filiada à tradição de *As Metamorfoses* , e sua importância para o romance moderno. Falando de Ovídio, diz Karlheinz Stierle (2006): “Para a formação da consciência da ficção na literatura moderna, nenhuma obra tornou-se tão importante como *As Metamorfoses* , que são em si mesmas como a ficção das ficções.”⁷ A metamorfose em *A paixão* não é, porém, como a de Gregor Samsa no livro de Kafka: se, em Praga, ocorre a transformação efetiva do homem em inseto, no Rio de Janeiro de Clarice, a transformação é múltipla justamente porque

5 Uso o termo *figurações* seguindo a proposta de Carlos Mendes de Sousa (2012) em *Figurações da Escrita: Clarice Lispector*.

6 Sigo aqui o estudo de Karlheinz Stierle, que situa a obra de Ovídio como o *locus classicus* de uma reflexão sobre as expressões *fingere* , *fiction* , *fictus* , *figura* . In *A Ficção* . Tradução Luiz Costa Lima. (Novos Cadernos de Mestrado. Vol.1.) Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

7 Stierle, p.12

incompleta, mera potencialidade. Nesse sentido, ela talvez esteja mais próxima da noção de “devir,” no sentido que Deleuze e Guattari deram ao termo, ou da noção de *intensidade*, tal como a emprega Lyotard⁸. Uso, porém, o termo *metamorfose* tanto para remeter às operações de “formas em morfose”⁹, de modo a realçar o vínculo com a *forma* na obra de Ovidio, no sentido de *fingere*, aludido acima, como para estar de acordo com as metáforas metamórficas presentes no próprio romance e no seu desenrolar. Em relação à *Metamorfose* de Kafka há ainda uma outra diferença: um dos traços de Samsa ao virar inseto é a perda da fala humana e a assunção da indecifrável voz de um animal¹⁰. Para G.H., como veremos, não é apenas a voz (humana ou não) que está em questão: sua proximidade com o animal, com o inseto e com o mundo é dada através da mudez e do silêncio, de tal modo que ela se torna “toda ouvidos”, isto é ativada pela faculdade da audição, o que nos leva diretamente ao espaço da escuta receptiva.

As metamorfoses em G.H.

A paixão é uma narrativa que gira em torno a uma transformação, ou melhor, várias transformações, que são tanto espaço-temporais quanto formais em sua natureza. Trata-se de uma narrativa sobre uma metamorfose que ocorre após um encontro inesperado no quarto dos fundos do apartamento da narradora no Rio de Janeiro. Como G.H. a coloca: “É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou” (p. 67). É esse processo intenso que forma o material para a narrativa que G.H. decide compor no dia seguinte: “Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana” (p. 12). A mesma ideia logo a seguir se repete: “Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana” (p. 14). A questão da *montagem ou formação* é chave para Clarice, e relaciona diretamente sua interrogação ontológica à questão da linguagem e da fala. Por ora, de modo a não permanecer sem contornos devido à experiência no quarto da ex-empregada, G.H. deve dar algum tipo de forma narrativa àquilo que aconteceu a ela. Mas como narrar pela linguagem a experiência de perder a humanidade quando a linguagem é precisamente aquilo que se perde quando se é separado de sua formação ou configuração humana? Todo o romance de Clarice gira em torno desse vai-e-volta entre dizer e não-dizer, dado que as palavras não podem expressar adequadamente um modo de vida além ou aquém delas. Como G.H. mesmo situa seu (impossível) projeto de narrativa: “Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é

8 Para uma análise do “devir-animal” em *A Paixão*, ver o estudo de Irving Goh. “Blindness and Animality, or Learning How to Live Finally in Clarice Lispector’s *The Passion according to G.H.*,” *differences* 23(2): p.113-135, 2012.

9 Tomo essa expressão do ensaio de Haroldo de Campos, “Sousândrade: Formas em Morfose”. *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.517-30.

10 Para uma análise da biopolítica em Clarice no contexto das literaturas latino-americanas, ver Giorgi (2014).

isso, não é isso!” (p. 20). Para G.H., as palavras não podem dar conta da experiência com a matéria viva: “Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava, que abismo entre a palavra amor e o amor que não tem sequer sentido humano – porque – porque amor é a matéria viva. Amor é a matéria viva?” (p. 67). Ela precisa dar forma a sua experiência através de sua narração, apesar do fato de que, como ela admite, “viver não é relatável” (p. 21). Para auxiliar em sua difícil tarefa, ela decide narrar sua experiência para um leitor imaginário, que está com ela e segura sua mão, mesmo que seja uma mão amputada: “Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta” (p. 18).

O enredo segundo G.H.

O que aconteceu ontem? G.H (costuma-se ler essas iniciais como “gênero humano”, o que não deixa de ser irônico, pois é a saída da condição humana que está no núcleo de sua experiência) mora na cobertura de um edifício de treze andares no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro. Janair, sua empregada doméstica, foi embora no dia anterior, e G.H. decide limpar o seu quarto. A caminhada no interior de seu apartamento em direção ao quarto da empregada, o deslocamento no espaço, é o momento inaugural de um processo de auto-imersão: “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. Olhara o apartamento: por onde começaria? E também para que depois, na sétima hora como no sétimo dia, ficasse livre para descansar e ter um resto de dia de calma” (p. 33-34). O curto percurso que ela faz no interior do apartamento se torna uma espécie de metáfora para o mito da criação, na medida em que o sétimo dia ou a sétima hora representa um momento de descanso. No curto percurso que ela faz da sala de estar à área de serviço, passando pelo corredor, o apartamento assume a condição de um mundo ressignificado, recriado, o que, por sua vez, significará um processo de ressignificação e recriação de si mesma. Não apenas ela se metamorfoseia, mas todo o espaço do apartamento sofre um processo metamórfico tornando-se uma coisa, e depois outra, e depois outra.

O espaço do prédio se torna um espaço de desfiladeiros e ravinas, mas também uma montanha e um minarete: “O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento. Como um minarete. Começara então a minha primeira impressão de minarete, solto acima de uma extensão ilimitada” (p. 38). Chegando no quarto, porém, a narradora depara-se com contornos a carvão desenhados na parede branca; nos traços, ela reconhece os desenhos de um homem, de uma mulher e de um cão: “Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão” (p. 38-39). Ao abrir a porta do guarda-roupas, ela vê uma velha e corpulenta barata tentando sair. Com um movimento rápido, ela bate a porta no inseto, esmagando-o,

mas sem matá-lo completamente: “Mas deixara-a viva. Viva e olhando para mim. Desviei rapidamente os olhos, em repulsa violenta” (p. 54). Ela, então, está prestes a bater a porta novamente, e é aí que vê o rosto da barata:

Mas foi então que vi a cara da barata ... Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. Era uma barata tão velha como um peixe fossilizado. Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda. Olhei a boca: lá estava a boca real. (p. 55)

A barata assume diversas formas, desde a do fóssil até a de criaturas lendárias. Ao observar a barata esmagada, tem início para G.H. um processo de identificação e uma simultânea perda e encontro de si mesma no outro: “É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda” (p. 57). Todo o romance vai girar em torno desse encontro, até que, já quase ao final do relato¹¹, G.H. finalmente ingere um pouco da hemolinfa leitosa que escorre da barata moribunda. Antes, porém, ao pensar no ato que quer praticar, ela, primeiro, sente náusea, em seguida, vomita, até conseguir comer do animal “impuro” ou “imundo”.¹² Leve, G.H. sente-se como uma “menina”, portanto, como uma criança, e comete então o ato pelo qual transgredir seus limites: “Teria que ser assim, como uma menina que estava sem querer alegre, que eu ia comer a massa da barata” (p. 165). Não por acaso, o capítulo em que a ingestão ocorre inicia-se com a frase “É que não contei tudo” (p.163). E de fato, a narradora não conta tudo, já que a cena da ingestão em si não é descrita. Somos informados apenas que, logo após comer um pouco do fluido da barata, G.H. sofre um leve desmaio:

Mas eu sabia, antes mesmo de pensar, que, enquanto me ausentara na vertigem, ‘alguma coisa se tinha feito.’ ... E tinha medo de olhar para a barata – que agora devia ter menos massa branca sobre o dorso opaco... Eu tinha vergonha de me ter tornado vertiginosa e inconsciente para fazer aquilo que nunca mais eu ia saber como tinha feito. (p. 166)

O capítulo termina com a seguinte reflexão, que será desenvolvida nos três últimos capítulos do livro: “E, como quem volta de uma viagem, voltei a me sentar quieta na cama. Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do...divino? do que é real? O divino para mim é o real” (p. 167).

11 Apesar de não ter capítulos numerados, o livro compõe-se de trinta e seis segmentos. A ingestão da barata ocorre no 32º. Sobre a estrutura do livro, falaremos mais abaixo.

12 Diz a passagem: “Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo” (p. 71).

A vida se me é

O que significa a “transmutação de mim em mim mesma”? Vale a pena pensar que o espaço entre “mim” e “mim mesma” é precisamente o espaço do eco, uma repetição do mesmo que é sempre também uma diferença. Trata-se, para citar Nancy, do espaço de um “sujeito ressoante, espaçamento intensivo de um ressalto que não se consuma em nenhum retorno a si sem imediatamente relançar *em eco* um apelo a este mesmo si” (p. 41; grifo nosso). Em *A Paixão*, essa duplicação de pronomes, mim/ mim mesma, vai ser repetida na frase-clímax do final do livro, quando o pronome pessoal na forma oblíqua, “me”, une-se, de modo estranho e incomum, ao pronome reflexivo “se”: “A vida se me é”. O que essa frase parece apontar é que, tendo visto, ouvido e experimentado a barata, G.H. experiencia, por apenas um instante, como ela mesma enuncia, uma “vivificadora morte”: “A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida. É proibido dizer o nome da vida. E eu quase o disse. Quase não me pude desembaraçar de seu tecido, o que seria a destruição dentro de mim de minha época” (p. 15). Talvez se possa entendê-la melhor como uma morte-vida, uma morte que ao mesmo tempo revigora e estabelece um modo transformativo ou metamórfico de ser que nunca termina, antes se manifestando como uma reverberação sem fim ou como um contínuo e incessante devir. A frase “a vida se me é” seria a tradução do sentido dessa experiência, o que nos leva para a única cena de metamorfose explícita no livro: a cena da larva e da borboleta. Essa cena é fundamental para entendermos afinal de que metamorfose se trata quando G.H. diz que perdeu a forma humana.

Da pupa à larva

Uma das metamorfoses que Clarice menciona em *A paixão* envolve a crisálida de uma borboleta. O que ela nos apresenta, contudo, é uma metamorfose invertida: a pupa no casulo não se transforma em uma borboleta, como era de se esperar; antes, ela retorna ao seu estágio larval anterior: “Eu assistia à minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas. E um ventre todo novo e feito para o chão, um ventre novo renascia” (p. 75). O estágio de crisálida é de latência, situando-se entre o estágio larval inicial e o estágio adulto final da borboleta. Dentro de seu casulo protetor, o inseto passa por um período de espera, permanecendo imóvel e sem água ou alimento. Do modo que Lispector o apresenta, o estágio adulto subsequente é interrompido por um retorno ao estágio anterior, correspondendo a uma morte ou ao menos a um des-nascimento através de sua re-ocorrência. Pode-se, assim, pensar o que acontece à G.H. como uma de-evolução, um retorno ao momento anterior da transformação inicial, como se fosse possível voltar à infância, ou mesmo ao útero, ao estágio antes do nascimento. A pupa que retorna ao seu estágio larval é uma criatura que ao mesmo tempo renasce

e *re-morre*, para parafrasear um importante poema concreto escrito em 1958 por Haroldo de Campos, “nascemorre.”

```

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re
re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

```

Lido aqui em paralelo com a imagem entomológica de Clarice, e em ressonância com ela, poderíamos (quase) extrair da geometria visual do poema de Haroldo a forma das asas de uma borboleta. O poema faz uso de formas verbais relativas ao nascimento e morte de um modo combinatório que cria neologismos como “remorre”, mas também “desmorre” e “desnasce”. Vale notar que a G.H. de Lispector usa expressões verbais semelhantes: *re-morrer* (p. 16) e *reviver* (p. 21): “Para sabê-lo de novo, precisaria agora re-morrer. E saber será talvez o assassinato de minha alma humana” (p. 16). De fato, o poema visual de Haroldo de Campos pode ser lido como uma espécie de tradução e interpretação lírica da metamorfose pela qual G.H. passa. Na medida em que levamos a sério a ideia de que suas iniciais representam o “genus humanum” (*gênero humano*), sua mutação se expande do micro-nível de seu apartamento para fora, em direção ao mundo mesmo, envolvendo todos os seres em um processo incessante de nascimento-e-morte-e-nascimento e assim por diante. Além disso, vale mencionar que “se”, no poema, tem uma dupla acepção, valendo tanto como conjunção condicional (se nasce, morre), quanto como o pronome reflexivo da terceira pessoa (nasce-se, morre-se), o mesmo que aparece na frase clariceana, “A vida se me é.”

66

Como a pupa que retorna ao estágio larval, G.H. devolui e, com efeito, perde sua humanidade. Que tipo de texto G.H. pode criar para aproximar seu companheiro imaginário de um entendimento mais fino a respeito do que ela experienciou o dia anterior? Criar ou inventar não é mentir, em uma frase que se tornou famosa como uma defesa da arte da ficção: “Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade” (p. 21). Qual é, então, a realidade que G.H. deve tentar apreender e apresentar ao seu leitor? Minha sensação é que seu texto, embora sem dúvida escrito com as letras do alfabeto e em uma língua, se refere a, ou mais corretamente, *revela os ecos* daquilo que ela aprendeu a ouvir. G.H. (e Clarice com ela) precisa criar (*e/* ou *descriar*) um texto, uma estória, um relato que de algum modo vai se abeirar da muda porém vibrante “palavra natural” que ouviu no quarto da ex-empregada: “Quero saber o que mais, ao perder, eu ganhei. Por enquanto não sei: só ao me reviver é que vou viver. 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?” (p. 20).

Há um evidente paradoxo implícito nessa escrita que, de modo a ser fiel àquilo que tenta relatar, deve se transformar numa elocução “natural”, em um dizer que tem lugar no nível da natureza e do mundo, anterior ou além das palavras e da significação, ou mesmo dos eventos. Dentre as muitas possíveis leituras de *A paixão*, o que me interessa mais é como a ingestão da hemolinfa da barata por G.H. afeta sua capacidade de produzir linguagem e efetua uma de-evolução – de um humano falante a algo não-humano, como um inseto com antenas sensíveis à vibração e ao silêncio. Se G.H. de fato perde sua “montagem humana”, é o sentido da audição que vem a ocupar o centro de seu campo de percepção. Como a narradora diz: “Só minha parte auricular sentia” (p. 82). Conforme veremos, essa parte auricular conecta G.H. à barata, à natureza, a Deus e à sua expansão para o mundo: “O mundo só não me amedrontaria se eu passasse a ser o mundo. Se eu for o mundo, não terei medo. Se a gente é o mundo, a gente é movida por um delicado radar que guia” (p. 91).

Antenas autorais

Que tipo de narradora G.H. deve se tornar? Menos que uma autora, ela é de fato a tradutora ou a câmara de eco de uma linguagem que ela não compreende: “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” (p. 21). Para fazer esse material falar, G.H. deve agir como uma transmissora de sinais e não como a origem da fala. Ela se torna seu receptor e seu eco: “Os sinais de telégrafo. O mundo ericado de antenas, e eu captando o sinal. Só poderei fazer a transcrição fonética. Há três mil anos desvairei-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim” (p. 22). Sua escrita será assim um rabisco de sinais, uma série de pontos e travessões: “Até criar a verdade do que me aconteceu. Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão” (p. 21). Quem mais do que a Eco de Ovídio encarna a figura sem corpo cuja fala é a reprodução das locuções alheias? E, como Eco, G.H. é uma figura desmontada que captura e ecoa os sinais que ela ouve. Para resumir: o seu novo estatuto acarreta duas consequências para o seu modo de narrar. Primeiro, G.H. é compelida a agir mais como uma receptora do que como produtora de sinais; e, segundo, como ela é um agente receptor, sua fala – seu dizer ou contar – ecoa os sinais que ela recebe e se torna a expressão e a impressão da recepção de ressonâncias. Antes de seguir adiante, vale a pena retomar o texto mítico de Ovídio.

O mito de Eco

O mito de Eco aparece no Livro 3 (versos 339-510) das *Metamorfoses* de Ovídio¹³. Ovídio é o primeiro narrador do mito a reunir Eco com Narciso, e sua fonte para essa reunião é Lucrécio, que no livro quatro de seu *De rerum natura* descreve imagens espelhadas como *simulacros* e imagens acústicas como reflexos. Na medida em que os *reflexos* acústico e visual são do mesmo *genus*, a justaposição que Ovídio faz de Eco com Narciso faz sentido tanto filosófica quanto narrativamente. Eco era uma ninfa dos bosques que falava muito e muito bem. Sua função principal, de acordo com Ovídio, era de distrair Juno (ou Satúrnica) na conversação de modo a impedir que esta descobrisse ou interrompesse os namoricos de Júpiter com outras ninfas: “Eco sempre a retinha com longas conversas, / para as ninfas fugirem”. Quando Satúrnica descobriu o que Eco estava realmente fazendo, decidiu puni-la, retirando sua fala: “Satúrnica entendeu / e disse: ‘a tua língua, que me iludiu tanto, / pouco poder terá, no uso parvo da voz’. / E a ameaça confirma: quando alguém diz algo, / Eco repete apenas o final das frases”. Antes uma falante loquaz e dotada, Eco agora se encontra incapaz de iniciar um diálogo com quem quer que seja, e é capaz apenas de repetir as palavras finais pronunciadas por outros: “Sua natureza impede / que ela fale primeiro; mas a deixa apenas / acolher e ecoar as palavras que ouve”. O castigo é duplo: de um lado, Eco perde a autonomia (e a autoridade) de fala, de outro, ela não pode ficar calada, pois é compelida à repetição das palavras alheias. É nesta condição, mas ainda com uma forma corpórea, que ela conhece e se apaixona por Narciso:

68

Viu-o alçando as redes com os cervos trêmulos,
ninha loquaz, que ao ouvir não fica calada,
nem fala antes de alguém, a ressoante Eco.
Eco tinha, então, corpo, não só voz; porém,
igual agora, a boca repetia, gárrula,
entre tantas, somente as últimas palavras.

Com extrema destreza poética, Ovídio, porém, faz com que a repetição de Eco das palavras finais de Narciso pareça ser uma resposta a ele. Esse é o aspecto que interessou tanto a Jacques Derrida (2001), que o leu como alegoria de toda e qualquer apropriação de linguagem, já que, seguindo Lacan, e como Bruce Fink escreve (1997), nós não falamos, mas somos falados pela linguagem. No entanto, ao repetir, Eco dribla essa submissão que a linguagem nos impõe, pois o que ela repete, apesar de usar as mesmas palavras, difere do sentido do primeiro enunciado.

13 Nota do tradutor: utilizamos aqui a tradução parcial das *Metamorfoses* de Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, que, no tocando ao mito de Narciso, aproveita soluções de Haroldo de Campos.

Ou seja, o “nos juntemos” [*coemus*] de Narciso não significa a mesma coisa que o “*coemus*” de Eco, e o mesmo vale para o restante de sua troca verbal. Narciso diz:

Detém-se e, iludido por voz replicante,
fala: “aqui nos juntemos!”, e Eco, com volúpia
nunca experimentada, devolveu: “juntemos!”
Seguindo suas próprias palavras, da selva
sai e vai abraçar-se ao pescoço do amado.
Ele fugindo, diz: “tira as mãos, não me abrace,
morrerei antes que tu possas me reter!”

E ela, apenas: “Que tu possas me reter!”

O final do mito traz outras consequências. Inconsolável após ter sido rejeitada por Narciso, Eco chega a perder sua forma humana e se tornar apenas rocha e som, e nessa condição ela se espalha e se expande pelo mundo:

Desdenhada, se esconde em selva e de vergonha
e ramos cobre o rosto e vive em grutas ermas. (...)
Restam só voz e ossos.
A voz vive; viraram pedra os ossos, dizem.

Assim, se esconde em selva e em monte nunca é vista.

Todos ouvem-na; é som o que nela vive.

Vinculada às cavernas, às pedras, às montanhas e às florestas, Eco se espraia como um som que reverbera. Já Narciso, após enamorar-se de si, define e também perde sua forma corporal até virar uma flor. O final desse amor impossível de Eco por Narciso e de Narciso por si próprio compõe um cântico de ecos: “E já não há nenhum rubor na branca tez, / nem ânimo ou vigor, que dava gosto ver, / nem subsiste o corpo que outrora amou Eco. / Quando ela o vê, ainda que bem ressentida, / dele se condói, e quantos ‘ai!’ o triste moço / diz, tantos ‘ai!’ repete em ressoante voz. / (...) Uma vez mais se vê na água e com voz extrema, / diz: ‘Ai, rapaz amado em vão’ e o sítio em torno / tudo repete; e diz ‘Adeus’, ‘Adeus’ diz Eco.”

A estrutura em eco

Idra Novey, a mais recente tradutora de *A paixão*, argumentou que “o uso lírico da repetição é (...) essencial para fazer desse romance um livro tão hipnotizante” (2012, p. 192). Primeiro, devemos dizer que Eco não é simplesmente uma metáfora para ler G.H.; antes, é parte da estrutura do livro, um dispositivo literário formal e formativo. De fato, *A paixão* se organiza de acordo com a estrutura de um eco – as palavras finais de cada capítulo são as primeiras do segmento seguinte, criando um canal de transmissão, um eterno retorno. Para dar um exemplo, o primeiro segmento do livro termina com “É que um mundo todo vivo tem a força de um inferno” (p. 22), e o capítulo imediatamente subsequente inicia com exatamente a mesma frase. Os capítulos posteriores dão seguimento ao mesmo padrão, repetindo a cada início o fim do segmento precedente. Às vezes, como vemos na passagem do capítulo dois ao três, e em outros, o que se repete é apenas a parte final da sentença, como se isso tivesse sido pensado conscientemente como modo de reproduzir um eco ovidiano: “terei toda a aparência de quem falhou, e só eu saberei se foi a falha necessária” (p. 32). E depois o próximo segmento começa: “Só eu saberei se foi a falha necessária” (p. 33). Tudo ecoa de uma passagem de um segmento a outro, e o efeito do eco compele o leitor a acompanhar cada passo do caminho da paixão de G.H.. Por fim, a última frase do livro se conecta à primeira, e ficamos com uma estrutura circular. A última sentença é: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro — — — — —” (p. 179). Antes/depois disso, a primeira frase do romance responde ao pensamento aberto com o qual o livro “se fecha”. Em termos concretos, ela dá seguimento aos travessões: “— — — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender” (p.11). Como vemos, o que ecoa do fim pro começo são os travessões. O que ecoa é um traço, um ritmo, um respiro (um suspiro), um silêncio, um sinal captado pelas antenas do “inseto” e autor: um texto silente reverberando na página.

70

A linguagem da mudez, ou voz e escuta

Nos últimos três capítulos, G.H. dirige-se expressamente aos leitores, através de seu interlocutor inventado, a quem pedira que lhe desse a mão, e explicita os sentidos de sua jornada. O que ela obteve com esse ato? Os termos que usa são “despersonalização”, “deseroização”, e “inumano”. Após passar pelo inferno e seus horrores, G.H. alcança um estado próximo do abençoado. De certa maneira, podemos dizer que ela reconta a narrativa do Gênesis: a ingestão do “fruto proibido” conduz a narradora a um estado de plenitude, anterior ao humano, e de expansão da matéria viva. Nesse estado é precisamente a mudez e a audição que a unem aos demais viventes não humanos: “É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem” (p. 175). Essa *linguagem da mudez* ajuda a explicar

porque o livro começa e termina não com palavras, mas com traços, travessões, marcas mudas que também podem ser lidas como o caminho da paixão rumo a um silêncio vibrante. Vale a pena notar que esse texto mudo sinaliza visualmente a vibração, em algum lugar entre o verbal, o sonoro e o visual.

Ouvindo a escultura

Apresentada ao leitor apenas pelas suas iniciais, G.H. também é, ficamos sabendo, uma escultora. Vale a pena determo-nos nesse aspecto que une a estética verbal de Clarice às artes plástica e escultórica, porque é nessa relação que a questão sonora aparece vinculada à escuta do silêncio. Como na escultura, a melhor expressão analítica dessa obra deveria ser desenvolvida em um ambiente tri-dimensional no qual poderíamos voltar atrás, interromper, associar, e recompor nossos sentidos e as imagens das muitas transformações que ali ocorrem. No caso de Clarice, porém, é preciso lidar com a tecnologia da impressão em papel, de modo a falar da imersão em um caos criativo constituído por espaços e temporalidades sem fim (mas não sem finalidade) que se sobrepõem. Em um afastamento dramático em relação a seu trabalho com a matéria sólida, G.H. tenta usar palavras para revelar – do mesmo modo que alguém revela uma forma a partir do bronze ou do alabastro – o evento transformador pela qual ela passou no dia anterior. Seu trabalho com a escultura é apresentado como um “pré-clímax” em relação ao que vivenciou no quarto da empregada. Mesmo ocasional e amador, o seu trabalho com argila e rocha teria, ao menos parcialmente, a preparado para recontar a experiência radicalmente transformadora do dia anterior. A escultura, diz G.H., teria desenvolvido nela “o uso de um certo tipo de atenção” (p. 26), assim como uma experiência de paciência e descoberta da obra que já existiria oculta na matéria bruta (“experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente” (p. 26)). Além disso, teria obrigado-a a sair de si mesma (“objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu”) (p. 26). Para nossa investigação sobre a escuta na escrita, a escrita de ouvido, interessa sobretudo o fato de G.H. dizer ser uma escultora que conscientemente *ausculta* objetos: “Tudo isso me deu o leve tom de pré-clímax de quem sabe que, auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me será dado e por sua vez dado de volta aos objetos” (p. 26-27). O termo vem do latim, “*auscultare*”, que vai dar no Português, “escutar”, e parece hibridizar (in) conscientemente escutar e esculpir. Auscultar tem porém também um uso técnico específico, remetendo à audição de sons internos do corpo, sobretudo os do coração, do pulmão (a respiração) e do sistema gastro-intestinal, no diagnóstico médico facilitado pela invenção do estetoscópio. Transferido para o campo da escultura, auscultar seria, então, essa atenção especial, esse ouvir a matéria a ser esculpida como se esta fosse um organismo vivo, que respira e palpita. É essa experiência de “auscultar” que atingirá o seu clímax no encontro de G.H. com a barata. É esse mesmo auscultar que está presente no modo de escrita da autora, e na leitura que ela

solicita – uma leitura capaz de ouvir os sons internos do texto, sua respiração, e o constante apelo para que os leitores ouçam o seu silêncio e suas pulsações.

Essa confluência de artes aproxima G.H. de outra criação ficcional de Clarice, um de seus outros *alter-egos*, a narradora-pintora de *Água Viva*, cujo nome não nos é dado conhecer. Lançado em 1973, nove anos depois de *A paixão*, pode-se dizer que há, de fato, uma ligação íntima entre essas duas ficções, ligação que tento resumir agora. O processo experienciado por G.H. vai dar lugar a uma narrativa que dá forma ao caos do dia anterior. Como a escultora que do barro cria um objeto (forma inaugural do “fingere”), a narradora precisa dar forma ao que lhe aconteceu, como reitera diversas vezes no capítulo de abertura. Mesmo que não se trate de uma narrativa linear, até porque é uma narrativa metamórfica, que avança e retorna no tempo e alude a diversos espaços, há, ainda assim, um enredo. Já em *Água Viva*, a pintora que se transforma em narradora, age como quem dá pinceladas soltas no papel de modo a criar uma escrita abstrata. Não há mais enredo, mas o vôo livre do texto, que se assemelha mais a um diário, a uma improvisação jazzística, a uma coleção de fragmentos, ou a um livro de ensaios, de tal modo que *Água Viva* foge a qualquer enquadramento em gêneros literários, assim como pode ser lido a partir de qualquer página.

Encontramos então na literatura de Clarice essa confluência entre as artes: texto + pintura + escultura + música. Vale a pena indagar: o que as uniria na sua escrita? Que traço uniria as palavras escritas, a cor e o desenho da pintura, a matéria plástica na escultura, e as artes sonoras? Sugiro que o caminho mais produtivo para responder é partir de um elemento que aparece citado e analisado na maioria das leituras críticas sobre Clarice: o silêncio. A partir dessa recorrência, quase uma unanimidade crítica (apesar dos diversos enfoques sobre o seu significado), eu diria, retomando e avançando o que disse acima, que o que une todas essas artes na sua escrita é, a meu ver, justamente o “auscultar”, ou seja, o ouvir os sons até então silenciosos porque inaudíveis, a recepção auditiva dos sons internos e externos. Mas o que exatamente o *silêncio* significa para Clarice? Qual a sua relação com o ouvido e a noção de *auscultar* que define G.H. antes de sua transformação?

O quarto vibrante: uma câmara anecóica

Se olharmos mais de perto para o quarto em que G.H. encontra a barata, veremos que o “apartamento limpo e vibrante” (p. 30) é também um lugar metamórfico no qual a ressonância e reverberações são acentuados. Quando entra no quarto, G.H. se encontra em um ambiente que é perturbadoramente limpo: “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” (p. 37). Trata-se de um espaço de total luminosidade, e como um quarto resplandescente, tudo nele vibra: “A vibração do calor era como a vibração de um oratório cantado. Só

minha parte auricular sentia. Cântico de boca fechada, som vibrando surdo como o que está preso e contido, amém, amém” (p. 82). É dentro desse quarto vibrante que G.H. maneja viajar através do tempo e do espaço: o quarto é um minarete, um laboratório no qual um experimento científico terá lugar, um sarcófago, o interior de um relógio. Como a Alice de Lewis Carroll, G.H. também cai dentro de um buraco, mas a sua queda é bizarramente horizontal.

Em 1951, John Cage passou algum tempo em uma câmara anecoica em Harvard. O que ocorreu ali é relembado por Kim-Cohen, no seu estudo, *Non-Cochlear Art*: “No ambiente acústico morto da câmara, Cage teve uma epifania. Depois de um tempo, em contraposição ao silêncio do quarto, ele se apercebeu de dois sons, um em alta e outro em baixa frequência. Mais tarde, o técnico presente informou a ele que os sons que ouvira foram, respectivamente, seus sistemas nervoso e circulatório em ação. Cage contou essa história repetidamente pelo restante da sua vida. É o mito da criação de sua estética: uma estética resumida pela sua declaração ‘Deixar os sons serem eles mesmos’ (2009, p. 164). O experimento de Cage assemelha-se ao do auscultar clariceano. Em um espaço em que o silêncio domina, ele ouve os ruídos de seu sistema nervoso e de sua circulação sanguínea. Como Kim-Cohen descreve: “A ideia de Cage de deixar os sons serem eles mesmos, de não distinguir entre bons e maus sons, parece formar uma proposta igualitária, democrática” (p. 164). Hélène Cixous realça esse aspecto do silêncio em *Lispector*, o que nos interessa de perto, pois o silêncio de que falamos aqui é um silêncio reverberante e ecoante. Ela diz: “Não existe silêncio. A música das coisas sempre ressoa” (1991, p. 71). Paradoxalmente, para provar que não existe o silêncio, é preciso estar em uma câmara anecoica, que impede o retorno do som, de modo a poder ouvir o que até então permanecia inaudível. Como diz Cohen: “Uma câmara anecoica é um aposento projetado para absorver toda e qualquer onda sonora, dispersar quaisquer ecos ou reverberação, fazendo dele o mais perto do silente (ou ‘morto’, no jargão dos engenheiros de som) possível” (p. 160). O texto de *A paixão*, assim como o quarto que G.H. adentra, é um tipo de câmara anecoica que torna o silêncio audível¹⁴. O quarto se torna um espaço de sons inaudíveis, de mudez, mas no qual a vibração é sentida e ressoa: “Vagueei o olhar pelo quarto nu. Nenhum ruído, nenhum sinal: mas quantas? Nenhum ruído e no entanto eu bem sentia uma ressonância enfática, que era a do silêncio roçando o silêncio” (p. 48-49). E: “O som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria de seu silêncio” (p. 43). É nessa altura que a barata começa a emergir, e nos deparamos de novo com a união oximórica entre som e silêncio: “toda uma vida de atenção acuada reunia-se agora em mim e batia como um sino mudo cujas vibrações eu não

14 O livro de Kim-Cohen analisa a arte sonora com o objetivo de conceituar o som não sonoro, o “som-além-do som” e/ou “som-sem-som” que ele chama, o som não-cochlear. Os antecedentes da arte sonora, estudados por Kim-Cohen, são contemporâneos do primeiro livro de Clarice, publicado em 1944: “Pierre Schaeffer’s initial experiments with musique concrète, John Cage’s first silent composition, and Muddy Waters’s pioneering electric recordings—all occurred in the same year: 1948.”

precisava ouvir, eu as reconhecia. Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza.” (p. 53). G.H. se encontra agora “ao nível da Natureza”, em que nenhuma palavra pode existir: “A natureza, o que eu gostava na natureza, era o seu inexpressivo vibrante” (p. 142). Quando G.H. vê a barata, sua primeira reação é um grito mudo (imagine-se a famosa pintura de Edvard Munch, mas situada em um espaço interior): “De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito” (p. 47).

Repetição e diferença

G.H. se define como a “minha própria fonte e repetição” (p. 22). No mito, a repetição está presente tanto na reduplicação da imagem de Narciso na água, como na voz da ninfa Eco, ou seja, a existência dos dois personagens está atrelada a uma forma que, para existir, precisa repetir-se. No entanto, a cada repetição uma diferença se instala. Quando Eco repete as últimas palavras de Narciso, o sentido do que ela diz difere (ou denega) o sentido das palavras pronunciadas na primeira vez. Eco tem de suportar o fato de a voz inaugural não ser a sua, pois necessita da voz do outro para que possa falar. Neste contexto, o único lugar que simula a identidade está na repetição ou reverberação da voz do outro. A compulsão de repetir (anadiplose) instala-se no interior de uma fissura na qual ouvir, ouvir-se e ser ouvido não coincidem. Desta fissura, em que a voz é sua e não é ao mesmo tempo, emerge uma corporeidade sem sujeito, própria da natureza. Assim, diz G.H.: “Parece que vou ter que desistir de tudo o que deixo atrás dos portões. E sei, eu sabia, que se atravessasse os portões que estão sempre abertos, entraria no seio da natureza” (p. 81). Eco descorporifica-se em uma cena de *desposseção originária*, ou de *alienação originária*, definida por Derrida como uma “*alienação sem alienação*” (2001, p. 85).

A metamorfose acontece por meio da transformação do eco da voz em voz do eco. Enquanto a voz tem origem num sujeito enunciativo (ainda presente na ninfa loquaz), o eco é pura câmara de ressonância, precisa do outro para existir, em sua existência eco-gráfica. Se Eco tem sido lida sobretudo como voz, que de fato é, nosso interesse aqui é outro: trata-se de realçar que na posição do eco é a escuta (o ouvido) que fala, ou a fala que só se torna possível a partir e pela escuta. Sendo assim, insistimos que tanto a escrita quanto a leitura de Clarice habitam este espaço-tempo do eco, nunca como linearidade que emana de um sujeito enunciativo (seja Clarice ou a narradora). Como podemos perceber redundantemente em G.H., trata-se de um espaço-tempo de uma câmara de reverberações. Quanto mais a narradora protagonista de *A Paixão* regride de sua humanidade, mais o eco vai se transformando em pura reverberação no interior de uma mudez generalizada, mais em latência no e do silêncio do que em sonoridades.

Temos aqui uma radicalização definitiva do esvaziamento de um sujeito enunciador (o dono da voz), e da própria voz do eco como pura expressão sonora. A consciência de si não é possível no interior desta latência muda repleta da ausência de um “eu”. É neste sentido que a in-volução presente na metamorfose retroativa coloca a narradora a caminho de uma origem-magma de larvas, o que só poderia acontecer num mundo mudo e vibrante, num mundo no qual o inverso da vida não é a morte, mas um último e primeiro estágio da vida, posto no encontro com a quase ausência da vida, ou na experimentação, num átimo, de uma “vivificadora morte”. Quase morte e quase vida são equivalentes, assim como a reverberação expõe o quase som pelo silêncio:

Ah, falar comigo e contigo está sendo mudo. Falar com o Deus é o que de mais mudo existe. Falar com as coisas, é mudo. Eu sei que isso te soa triste, e a mim também, pois ainda estou viciada pelo condimento da palavra. E é por isso que a mudez está me doendo como uma destituição. (p. 161)

Por outro lado, nesse estado de contato total, G.H. pode ouvir as palavras de Deus, palavras que não são senão um eco:

Mas agora eu entendia que não ... vendera [a minha alma] ao demônio, mas muito mais perigosamente: a Deus. Que me deixara ver. Pois Ele sabia que eu não saberia ver o que visse: a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que És? e a resposta é: És. O que existes? e a resposta é: o que existes. (p. 134)

Metaformoses

Voltando à noção de uma ecopoética que podemos extrair do livro de Lispector, eu gostaria de comparar seu texto ao poema “Metaformose” de Paulo Leminski, publicado na *Invenção*, revista dos poetas concretos, em 4 de dezembro de 1964, pouco depois de *A paixão* ser lançado. Em um ensaio poético-ficcional sobre as *Metamorfofes* de Ovídio, escrito entre 1986 e 1987, e publicado postumamente em 1994, Leminski reconta e condensa em poucas páginas as centenas de transformações que ocorrem nos quinze livros do livro de Ovídio. O texto em prosa é escrito sob o ponto de vista de Narciso. Ao mirar-se na água, os mitos vão tomando forma e sendo vistos, revistos e recontados – e ficam ecoando nas águas em que Narciso se olha. Nesse ensaio Leminski lembra a ninfa Eco, e diz que um eco é essencialmente “a transformação de uma voz em pedra, no eternamente idêntico a si mesmo, como fazem as letras do alfabeto (...)” (p. 31). Quando Eco se transforma em pedra, ela efetivamente se transforma em letras, ele diz – ou seja, em um texto marcado numa base fixa, em uma inscrição. O ponto de partida para o que proponho como ecopoética se situa precisamente na relação entre eco (voz, reverberação, ressonância,

vibração) e textos, especialmente a prosa ficcional. No entanto, contrário a ideia de que uma pedra ou uma letra seriam “eternamente idêntico[s] a si mesmo[s]”, o poema do próprio Leminski, mostra que todas as coisas estão constantemente sendo transformadas em outras. O poema se assemelha à pedra filosofal, ou mesmo a uma pedra funerária, na medida em que ele dá forma a uma poética que tanto se origina da quanto se destina à metamorfose.

materesmofo
temaserfomo
termosfameo
tremesfooma
metrofasemo
mortemesafo
amorfotemes
emarometesf
eramosfetem
fetomormesa
mesamorfeto
efatormesom
maefortosem
saotemorfem
termosefoma
faseortomem
motormefase
matermofeso
metaformose

O eco do sujeito

76 “The Echo of the Subject” (1998), de Phillippe Lacoue-Labarthe, é um longo ensaio que aborda especialmente a importância da escuta em psicanálise. Como corolário deste foco mais amplo, Lacoue-Labarthe também examina a relação entre autobiografia e “obsessão musical”, pela qual um analisando pode dar alguma forma de expressão ao inconsciente pela escuta.¹⁵ Vale notar que o ensaio de Lacoue-Labarthe começa com uma epígrafe de Paul Valéry, em que lemos: “Deve-se admitir que o si-mesmo não é senão um eco” (p. 139). Ele se encerra com um poema de Wallace Stevens, “The Woman That Had More Babies Than That,” texto no qual o eco é o tema central:

The self is a cloister full of remembered sounds ^[]_[SEP]

And of sounds so far forgotten, like her voice, ^[]_[SEP]

That they return unrecognized. The self ^[]_[SEP]

Detects the sound of a voice that doubles its own,

In the images of desire. (1988, p. 192)

15 Em sua rica análise da noção de “terceiro ouvido” por Theodor Reik, e da escuta psicanalítica, Lacoue-Labarthe (1998) escreve: “such a faculty of listening should at the most primitive level regulate the simple perception of the other as an unconscious perception, one that is capable of offering infinitely greater material, according to Reik, than what is given to us by conscious perception.” Ele acrescenta, “All perception is at bottom listening. Or, ... listening is the paradigm (not the metaphor) of perception in general. The unconscious *speaks*. And the voice, that is, the lexis, is that by which it speaks – which presuppose, in a perfectly classical manner, that language is determined essentially as a language of gesture, a *mimicry*” (p. 162).

Uma voz que duplica a si mesma é um eco. Adriana Cavarero (2005) analisa a figura mítica de Eco, lembrando-nos de sua ausência na teoria, e sua subordinação a Narciso; e ela também relaciona o efeito do eco à fala das mães (ou quem quer que ocupe a posição materna) para seus bebês, em que o que importa é a reverberação da voz e não o sentido do que é dito, como o “murmúrio” e o “lullaby” de que Stevens fala. O que está em jogo nessa passagem é, de fato, o que Lacoue-Labarthe pergunta em sua leitura do trabalho de Theodor Reik voltado ao “terceiro ouvido” e o ouvido analítico em psicanálise: “Para remetermos à nossa mitologia – quero dizer, a psicanálise –, eu gostaria de saber (se é que isso pode ser *sabido*) o que acontece quando se retorna de Narciso para Eco. Eu perguntaria, então, essa simples questão: “O que é uma reverberação ou uma ressonância? O que é um fenômeno ‘catacústico’?” (p. 146). A *catacústica*, de acordo com Lacoue-Labarthe, “se aparenta de fato à percepção de uma espécie de eco interior e é comparável (...) a todos os fenômenos de reminiscência, musical ou não” (p. 150-51). Uma “interpretação catacústica” é, assim, “uma escuta por eco” (p. 164). Em minha leitura, é isso que temos em *A paixão*: “uma escuta por eco”.

Junto às contribuições muito importantes de Cavarero e Lacoue-Labarthe, muito rapidamente abordadas acima, é em Peter Sloterdijk (2011) que encontro o que talvez seja a direção mais promissora para desenvolver uma poética do eco e a questão da escrita de ouvido. Digo isso porque, enquanto outros iniciam sua investigação por um sujeito *a priori* formado por sua relação com o objeto, Sloterdijk desenvolve sua teoria das bolhas a partir da relação do feto com o ambiente amniótico. Aqui, de acordo com ele, encontramos um lugar em relação ao qual a psicanálise não conseguiu formar um engajamento efetivo: a experiência do nascituro, anterior a conceitos tais como narcisismo, que pressupõem a relação sujeito-objeto. Como Sloterdijk coloca: “Os confusos conceitos da psicanálise sobre o narcisismo são acima de tudo uma expressão de sua natureza conceitual enviesada e do modo como ela foi desviada pelos conceitos de objeto e imago. As verdadeiras questões do mundo primário fetal e perinatal – sangue, líquido amniótico, voz, bolhas de som e respiração – são meios de um universo pré-óptico para os quais as ideias de espelhamento e suas conotações libidinosas não têm lugar. Os primeiros *autoerotismos* da criança fundam-se *eo ipso* em jogos de ressonância e não em auto-reflexos especulares de si” (p. 320). Aqui, a experiência acústica precede a separação do eu e do outro. Seguindo essa ideia, se poderia dizer que, para teorizar a escuta, é preciso se colocar antes da divisão sujeito-objeto, na medida em que fala e sons não são coisas, mas, antes, *vibração*: “A fisiologia do ouvir como o estado de um ser em co-vibração simpatética deixa evidente que as experiências acústicas são fenômenos mediais impossíveis de representar na linguagem das relações objetuais” (p. 296). Sloterdijk usa o termo “nobjeto” para se referir a esse estágio de flutuação: “o ser flutuante nas águas amnióticas habita um espaço de eventos acústico no qual seu ouvido está exposto a uma estimulação contínua” (p. 318). Apenas a experiência mística é capaz de reviver a posição do nascituro, um modo de ser para o qual não é efetivamente possível qualquer descrição verbal, dado fundar-se somente na audição. A possibilidade de

pensar através desse estado impensável sem passar pela experiência mística é o que Sloterdijk propõe como uma “ginecologia negativa”. Trata-se, segundo ele, de uma questão de estimular a presença de um feto capaz de descrever sua experiência, uma experiência que R. D. Laing (1976) descreve como vibrações simpatéticas. Sloterdijk apresenta a proposta geral do primeiro volume de sua trilogia sobre as esferas do seguinte modo: “o foco de nossa investigação não consiste no propósito de produzir experiência mística aqui e agora, mas antes, no projeto de avançar uma teoria da intimidade diádica a tal ponto que a teoria falante naturalmente se torne teoria silente (...). Esse *arrangement* implica conceder à tradição mística que aquele que está dentro irá, de fato, inevitavelmente repetir a verdade insuperável da caverna: a de que aqui, o Um é tudo” (p. 285-86). A possibilidade de pensar através desse estado impensável é o que Lispector nos oferece em *A paixão*.

Barata/Aborto

G.H., portanto, e aqui aponto duas possíveis consequências inesperadas, perde sua montagem humana, e vira (ou re-vira) feto, quando, justamente, o único sentido que lhe resta é a audição. Como lembra David Toop (2010): “Este é o primeiro dos nossos sentidos a funcionar: a audição domina a vida amniótica e, contudo, após o nascimento sua importância é ultrapassada pela visão” (ix). Mas a cena também pode ser lida ao reverso, pela perspectiva da barata: o inseto, imundo e abjeto, de infernal passa a ser como uma hóstia, divino, tornando-se, ele (ela) próprio(a), ao ser ingerido, parte do corpo de G.H., fertilizando-a. Seria esse retorno ao estágio fetal, ou o retorno do feto, uma das cenas inconscientes que orientam a experiência da sua metamorfose inversa? Nesse estudo, não podemos deixar de fazer a seguinte pergunta: qual a relação da *barata* com o *aborto* praticado por G.H., e que vem narrado no capítulo que se inicia com a frase “Neutro artesanato de vida”? De saída, percebe-se a grande proximidade entre os vocábulos “barata” e “aborto”, que ressoam um ao outro. Parece que esse retorno do feto ou retorno à condição de feto seria uma repetição invertida da cena do aborto: ao invés de expelir o outro, G.H. o traz para dentro, e é alterada por isso que volta. Daí também a associação da barata com a figura da mãe, na impressionante prece que G.H. lhe faz: “De dentro do invólucro está saindo um coração grosso e branco e vivo com pus, mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e jóia” (p. 94).

Janair/Janáina

Um estudo fundamental para a compreensão desse romance e da obra de Clarice é o ensaio “Xeque-mate: o rei, o cavalo e a barata, em *A paixão segundo G.H.*”, de Berta Waldman. Waldman mostra que a figuração da maternidade no texto aparece vinculada à empregada Janair, à barata, e à Virgem Maria. Diz ela:

[...] chamo a atenção para a sobreposição de Janair/barata/Virgem Maria num mesmo eixo semântico que configura a maternidade. A cadeia Janair/Janaína/Iemenjá, através da última, é representada como figura de matrona de seios volumosos, símbolo de maternidade fecunda; a barata é apresentada como espécie de mãe ancestral, cujo sangue é branco como o leite, e a Virgem Maria – arquétipo da maternidade – é trazida ao texto em forma de prece truncada (Ave Maria) interposta com o inseto, e com a própria narradora, mãe abortada.” (p. 161)

Em relação ao nome da empregada, Waldman também chama a atenção para o eco, dado o fato de que o nome Janair “ressoa em Janaína, outra denominação de Iemanjá, *orixá* que provém de uma nação iorubá e, no Brasil, é sincretizada com Nossa Senhora da Imaculada Conceição. Por ser a Mãe das Águas, é representada frequentemente sob a forma latinizada de uma sereia, com longos cabelos soltos ao vento” (p. 159). Waldman relembra também o eco das religiões afro-brasileiras, como o candomblé, no acontecimento crucial da narrativa:

“É curioso o uso que Clarice Lispector faz das diferentes religiões na organização de seu texto, juntando o cristianismo, religião oficial e hegemônica do país, ao judaísmo, tradição em que se formou, às religiões afro-brasileiras, cujo teor popular e mágico dissemina formas que vão se enlaçar às outras, num conjunto onde ressoam ecos e a memória de sua diferença.” (p. 150-51)

Podemos assim também entender porque os cavalos reaparecem no texto, ecoando. Diz G.H. a certa altura

Nunca mais repousarei: roubei o cavalo de caçada do rei do sabath. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. E é inútil não ir ... Sei que o primeiro tambor na montanha fará a noite, sei que o terceiro já me terá envolvido na sua trovoada.

E ao quinto tambor já estarei inconsciente na minha cobiça. Até que de madrugada, aos últimos tambores levíssimos, me encontrarei sem saber como junto a um regato, sem jamais saber o que fiz, ao lado da enorme e cansada cabeça do cavalo. (p. 127-128)

Waldman relaciona essa presença do cavalo aos rituais dos cultos de matriz africana no Brasil, como uma alusão possível a que o texto de G.H. também remeteria: “Por outro lado, os cavalos também têm papel importante no ritual afro brasileiro. Eles representam aqueles que têm o privilégio de ser ‘montados’ (por isso, cavalos) pelo orixá, tornando-se o veículo que permite à divindade voltar à terra para conceder graças, resolver desavenças e dar remédio e consolo para doentes e desafortunados” (p. 163). Vemos então que a metamorfose da crisálida em larva,

do feto em ventre, da mulher em cavalo, da barata em mãe, de Janair em Janaína, da Janair em barata, da barata em G.H., de G.H. em cavalo, vemos, enfim, que essa sucessão de metamorfoses faz de Clarice não uma escritora essencialista, mas metamórfica, pois as coisas não são ditas por sua fixidez mas através de sua mutabilidade. Leio a questão feminista na sua obra por esse viés, o metamórfico: uma coisa pode devir outra. “A vida se me é” nesse sentido: o de criar/gerar outras vidas que se *re-criam* ou *incriam*. A gravidez nesses casos não seria apenas um atributo do corpo feminino, mas a própria possibilidade de engendrar a mudança perpétua, como se o eu engravidasse a cada vez que se transformasse em outra coisa, modo de se in-criar e re-criar, por isso também eco.

O campo expandido

G.H. segue o caminho de uma anti-representação – uma representação que retroage profundamente, da escrita para o grafismo, da fala para a audição, do eco para a pulsação. Por isso, é possível uma leitura das transformações que ocorrem em *A paixão* inspirada na obra de Viveiros de Castro (2009), em particular sua ideia de um anti-Narciso, alinhada com a noção de uma anti-escrita ou de *ante-escrita* definidas pela audição. Afinal, no romance, a narradora é orientada pelo ouvido (“só a minha parte auricular sentia”), e vivencia a condição contraditória de ter que falar por meio de uma ecolalia, numa forma de escrita que insistentemente transforma-se em um eco. Não se trata mais de reconfigurar o humano, mas o mundo, somando o humano ao não humano; e para que isto seja possível, o caminho é a metamorfose da escrita em escuta. Trata-se do descaminho de uma des-autorização da subjetividade autorial, de uma escrita que, pelo ouvido, destrona a palavra narcísica pelo labirinto auricular.

Finalmente, a poética do eco corresponde ao que Rosalind Krauss (1979) chamou de “campo expandido”¹⁶. Em um primeiro nível, temos o texto ecoando dos autores nos leitores, e, dos leitores, expandindo-se mundo afora. No sentido contrário, o mundo exterior ecoa no texto, ou, para usar uma das imagens preferidas de Lispector, o pulsar do coração e das veias ecoa na superfície da página (“Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida”, lemos em *Um Sopro de Vida*). Em uma poética do eco, tudo está ligado a tudo, e chamando por uma interatividade fundamental. De outro lado, para além ou aquém do corpo humano, Eco se expande no mundo: ela vive nas florestas, nas pedras, nas árvores e nas cavernas, como reverberação, ressonância, voz e vibração.

16 Krauss teoriza a escultura como um “campo expandido” baseada nas esculturas sonoras criadas por Robert Morris. Para relacionar com Clarice, é importante citar o modo como Kim-Cohen fala do “campo expandido” proposto por Krauss: “Perhaps the most important aspect common to these evolutions is the expansion of the understanding of the self beyond an auto-identical, auto-confirming form of experience to a sense of self predicated on the connection with other selves” (83). Ou como diz a própria Krauss: “The revelation of this leads away from any notion of consciousness as unified within itself. For the self is understood as completed only after it has surfaced into the world—and the very existence and meaning of the ‘I’ is thus dependent on its manifestation to the other” (49)

O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na “Dura Escritura” de Clarice Lispector*

The manifestation of the unspeakable: on the thing's inapprehensibility in Lispector's writing

Alexandre Nodari**

RESUMO

A partir da leitura de algumas obras de Clarice Lispector, em especial *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, a impossibilidade da linguagem apreender a coisa é colocada sob um outro enfoque, ressaltando a continuidade ontológica entre palavras e coisas. Para tanto, mobilizam-se figuras conceituais de seus textos, tais como o intervalo, a sombra, a manifestação e o ex-possível.

Palavras-chave: Clarice Lispector; coisa; indizível; manifestation.

83

*A origem desse texto está numa longa conversa que tive com Flávia Cêra sobre o estatuto do Real, do impossível e do indizível. Além dela, devo agradecer aos estudantes de literatura brasileira contemporânea (um dos quais me alertou para a dimensão física da impossibilidade do contato com a coisa) e de um curso voltado à obra de Clarice na UFPR, nos quais as hipóteses expostas aqui foram germinadas; assim como a João Camillo Penna e José Miguel Wisnik, companheiros clariceanos com os quais pude debater os dois fragmentos (NODARI, 2017 e 2018) que escrevi para o site sobre a autora do Instituto Moreira Salles (o primeiro dos quais a convite de Victor Heringer, cuja memória impregna essas linhas) e que tiveram trechos reaproveitados e reformulados aqui; a Tiago Guilherme Pinheiro, que apresentou uma série de ideias na qualificação de mestrado de Mateus Toledo Gonçalves de que me apossei sem o devido pudor; e a Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves, que acompanharam a escrita do texto, lendo versões e fragmentos preliminares, me auxiliando especialmente no debate sobre metalinguagem. Por fim, a pré-história desse artigo remonta aos textos e aulas sobre Lispector, de Raúl Antelo, a quem devo em grande parte o interesse e a admiração por Clarice.

** (*species*/UFPR)

“O espírito da coisa é a aura que rodeia as formas de seu corpo. É um halo. É um hálito. É um respirar. É uma manifestação. É o movimento liberto da coisa” (Clarice Lispector, Um sopro de vida).

“As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito” (Clarice Lispector, “Os desastres de Sofia”).

Inscrições rupestres

85

“Quero apossar-me do é da coisa” (Água viva).

A obra de Clarice Lispector é repleta de cenários obscuros – a floresta, o pântano, a caverna¹ – que parecem dar acesso a uma outra cena, à cena originária, que parecem dar acesso à coisa. Extraídos de uma imagética

1 Não teremos espaço aqui para abordar os dois primeiros cenários mencionados, mas vale citar pelo menos um exemplo de cada: os pântanos, *putrefascentes*, como me sugeriu Felipe Vicari de Carli (neles, vida e morte se confundem: a morte apodrece a vida, e a vida se faz a partir da podridão da morte), são a zona em que se passa o conto que intitula *Onde estivestes de noite*, espécie de culto a “Ele-ela” ou “Ela-ela”, “mistura andrógina” (LISPECTOR, 1999a, p. 43-56); e a floresta é o cenário interior e profundo de “A criada”: “Voltava, não se pode dizer mais rica, porém mais garantida depois de ter bebido em não se sabe que fonte. O que se sabe é que a fonte devia ser antiga e pura. Sim, havia profundidade nela. Mas ninguém encontraria nada se descesse nas suas profundezas – senão a própria profundidade, como na escuridão se acha a escuridão. É possível que, se alguém prosseguisse mais, encontrasse, depois de andar léguas nas trevas, um indício de caminho, guiado talvez por um bater de asas, por algum rastro de bicho. E – de repente – a floresta. // Ah, então devia ser esse o seu mistério: ela descobrira um atalho para a floresta. Decerto nas suas ausências era para lá que ia. Regressando com os olhos cheios de brandura e ignorância, olhos completos. Ignorância tão vasta que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mundo. // Assim era Eremita. Que se subisse à tona com tudo o que encontrara na floresta seria queimada em fogueira (...) Assim, quando emergia, era uma criada. A quem chamavam constantemente da escuridão de seu atalho para funções menores (...) Mas serviria mesmo? (...) Ela se arranjava para servir mais remotamente, a outros deuses. Sempre com a inteireza de espírito que trouxera da floresta” (LISPECTOR, 1998a, p. 118-9). Por fim, cabe mencionar também que uma das pinturas de Clarice se intitula “Gruta”: cf. Sousa, 2013.

associada ao paganismo, interligando bruxaria, animalidade, materialidade, terrenalidade, carnalidade, tais cenários talvez se apresentem também para nós leitores como a via privilegiada para nos aproximarmos da coisa de Clarice, a coisa clariceana. Seguidamente se postulou, a ponto de se tornar um lugar comum na crítica, que *isso* que a escritora chama de diversas maneiras (“neutro”, “it”, “objecto”, “matéria-prima” além, evidentemente, de “coisa”), como que a marcar a impossibilidade de sua designação plena, ou então sua multiplicidade imanente, estaria numa relação de exclusão com a linguagem, indicando seja o que está aquém de toda palavra, antes de toda linguagem, seja aquilo que está além da linguagem, que excede toda nomeação. Mas será mesmo assim? Sigamos as cavernas, pelas quais as protagonistas adentram “o útero do mundo”.²

A mais famosa delas talvez seja o quarto de Janair, empregada doméstica de G.H., transfigurado em gruta pré-histórica, com o desenho a carvão ali encontrado também transfigurado em inscrição rupestre:

Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia. O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco. (...) Os pés simplificados não chegavam a tocar na linha do chão, as cabeças pequenas não tocavam a linha do teto – e isso, aliado à rigidez stupidificada das linhas, deixava as três figuras soltas como três aparições de múmias. À medida que mais e mais me incomodava a dura imobilidade das figuras, mais fortes se fazia em mim a ideia de múmias. Elas emergiam como se tivessem sido um porejamento gradual do interior da parede, vindas lentamente do fundo até terem sudorado a superfície da cal áspera. (...) Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. *O desenho não era um ornamento: era uma escrita* (LISPECTOR, 1997, p. 27; grifo nosso).

Não é preciso aqui repetir como, a partir dessa caverna localizada nos *fundos* de uma cobertura, G.H. vai descer rumo àquilo que chama – em consonância com certa filosofia francesa – de “neutro”, chegando, por meio da comunhão com a barata, a “um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado” (*ibid.*,

² A expressão de Clarice recentemente intitulou uma exposição curada por Veronica Stigger no MAM-SP, em 2016. Cf. o catálogo, com excelente texto homônimo da curadora, em <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf>.

p. 17), mas é importante frisar, como fizemos, que, nesta entrada para a coisa (talvez até mesmo *como meio* de entrada para ela), encontramos a linguagem, mesmo que no modo de uma escrita totalmente transformada, seja em sua “forma”, de desenho, seja em sua “função”, já que ela parece ter um efeito encantatório, mágico, de paralisar ou *mumificar* a protagonista (fazendo-a, portanto, adentrar o tempo outro das figuras-múmias, o tempo originário). De modo análogo, ou talvez invertido, a narradora de *Água viva* compara a entrada na escrita à entrada em uma caverna do mesmo gênero, na qual não só encontramos palavras, mas também uma espécie de (re)nascimento da personagem transformada em palavra (e algo mais, o seu eco, a sua sombra):

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer.

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela – de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá.

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, *eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco* (LISPECTOR, 1998b, p. 14-5; grifos nossos).

Ou seja – e o ponto já deve ter ficado claro –, ali onde, seguindo a leitura usual de Clarice, deveríamos esperar a *ausência* da palavra, a (outra) cena originária da caverna, a encontramos (transformada e como agente transformador) em contiguidade com (*entre*) as coisas “primordiais” ou “fósseis” de Clarice: baratas, cipós, etc. Assim, se, por um lado, de fato, as personagens clariceanas estão constantemente buscando atingir uma zona “sem palavras” (geralmente associada ao pensamento³), por outro, esta procura por vezes também se define como a por uma linguagem tão aquém ou além de si que se confunde com as *res*, ou melhor, com aquilo que nelas não se pode tocar, como lemos nessa outra passagem da pintora-escritora (*alter ego* de Clarice) de *Água viva*:

estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra (...). Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo *dura* escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? (...) *Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real.* (LISPECTOR, 1998b, p. 12; grifos nossos).

3 Cf., por exemplo, *O lustre* (LISPECTOR, 1999c), um dos maiores romances (no sentido literal: em extensão) de Clarice, em que a expressão “sem palavras” aparece quinze vezes, referente a olhares, sentimentos/sensações mas especialmente pensamentos. Ou ainda, *Um sopro de vida*: “Meu pensamento, com a enunciação das palavras mentalmente brotando, sem depois eu falar ou escrever – esse meu pensamento de palavras é precedido por uma instantânea visão, sem palavras, do pensamento – palavra que se seguirá, quase imediatamente – diferença espacial de menos de um milímetro. Antes de pensar, pois, eu já pensei. Suponho que o compositor de uma sinfonia tem somente o ‘pensamento antes do pensamento’, o que se vê nessa rapidíssima ideia muda é pouco mais que uma atmosfera? Não. Na verdade é uma atmosfera que, colorida já com o símbolo, me faz sentir o ar da atmosfera de onde vem tudo. O pré-pensamento é em preto e branco. O pensamento com palavras tem cores outras. O pré-pensamento é o pré-instante. O pré-pensamento é o passado imediato do instante. Pensar é a concretização, materialização do que se pré-pensou. Na verdade o pré-pensar é o que nos guia, pois está intimamente ligado à minha muda inconsciência. O pré-pensar não é racional. É quase virgem” (LISPECTOR, 1999d, p.18). Em *Água viva*, a questão aparece formulada em chave aristotélica: logo ao começo, a narradora diz buscar a “grande potência da potencialidade” (LISPECTOR, 1998b, p.25), o que se declina depois no motivo do pensamento que pensa a si mesmo: “Quando se vê, o ato de ver não tem forma – o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de ‘liberdade’, só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo – enquanto ato de percepção – não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar. Não quero dizer com isso que é vagamente ou gratuitamente. Acontece que o pensamento primário – enquanto ato de pensamento – já tem forma e é mais facilmente transmissível a si mesmo, ou melhor, à própria pessoa que o está pensando; e tem por isso – por ter forma – um alcance limitado. Enquanto o pensamento dito ‘liberdade’ é livre como ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor. // O verdadeiro pensamento parece sem autor”. Cf. *De anima*, 418a26 e ss. e 425b12 e ss. para o ato da visão, e 429b29 e ss. para o pensamento: “o intelecto”, diz ali Aristóteles, “antes de pensar nada é em atualidade; e em potência é assim como uma tabuleta em que nada subsiste atualmente escrito (...). E ele próprio é inteligível tal como os objetos inteligíveis, pois no tocante ao que é sem matéria, o que pensa é o mesmo que o pensado”. Na *Metafísica*, o pensamento que pensa a si mesmo aparece como divino: “a Inteligência divina é o que há de mais excelente, ela pensa a si mesma e seu pensamento é pensamento do pensamento (...). Portanto, não sendo diferentes o pensamento e o objeto de pensamento, nas coisas que não têm matéria serão o mesmo, e a Inteligência divina coincidirá com o objeto de seu pensamento” (1074b30 e ss). Giorgio Agamben explorará largamente esse *topos* (e é impressionante a convergência de sua filosofia com certas formulações clariceanas); cf., Agamben, 2005, e 2015, em que a imagem da tabuleta em que nada está escrito é crucial. Para uma visada recente sobre o problema de sentir a sensação, cf. Heller-Roazen, 2009.

Mas, o que é uma linguagem em *promiscuidade ontológica* (cf. Nodari, 2015) com as coisas? O que é esta palavra transformada a ponto de se tornar tão inapreensível quanto o próprio Real? Em suma: de que coisas Clarice está falando quando até mesmo a escrita se converte em uma delas?

A palavra “coisa”

“A aura da coisa vem do avesso da coisa (...). A coisa é pelo avesso e contramão” (*Um sopro de vida*).

Começemos pela intangibilidade do real, a impossibilidade de tocar – e, portanto, de escrever – a coisa. Uma passagem de *A paixão segundo G.H.* é, nesse sentido, instrutiva e explícita:

E nem ao menos eu estava tocando na coisa. Estava apenas tocando no espaço que vai de mim ao nó vital – eu estava dentro da zona de vibração coesa e controlada do nó vital. O nó vital vibra à vibração de minha chegada. Minha maior aproximação possível pára à distância de um passo. O que impede esse passo à frente de ser dado? É a irradiação opaca, simultaneamente da coisa e de mim. Por semelhança, nós nos repelimos; por semelhança não entramos um no outro. E se o passo fosse dado?

Não sei, não sei. Pois a coisa nunca pode ser realmente tocada. O nó vital é um dedo apontando-o – e, aquilo que foi apontado, desperta como um miligrama de radium no escuro tranqüilo. Então ouvem-se os grilos molhados. A luz do miligrama não altera o escuro. Pois o escuro não é iluminável, o escuro é um modo de ser: o escuro é o nó vital do escuro, e nunca se toca no nó vital de uma coisa.

A coisa para mim terá que se reduzir a ser apenas aquilo que rodeia o intocável da coisa? (LISPECTOR, 1997, p. 89).

À primeira vista, não resta dúvida: “a coisa *nunca pode ser tocada*”, afirmação reforçada a seguir: “*nunca se toca* no nó vital de uma coisa”. Todavia, deve-se observar o caráter paradoxal do parágrafo, em que o “nó vital” vai deslizando, tanto espacial quanto semanticamente, de *dentro* da coisa (como que a designar a sua essência intocável, na frase acima) para o *intervalo* entre ela e G.H. (de modo a nomear a sua emanação). Assim, se inicialmente a personagem nos diz que “[e]stava apenas tocando no *espaço* que vai de mim ao nó vital”, logo depois, esse toque que não é “na coisa”, mas no intervalo que a separa da personagem, é dito ser o próprio nó vital (por sua vez, definido agora como um dedo apontando a coisa): “O nó vital

é um dedo apontando-o”. Mas se o nó vital é um dedo apontando o próprio nó vital, isso quer dizer que ele está tanto dentro quanto fora da coisa, que a essência da coisa também se encontra fora dela. Como entender isso?

Em jogo nessa passagem, está a metafísica clariceana, que é sempre *física*. Como se sabe, o toque, fisicamente falando, é impossível (ou melhor, *quase*, pois há a fusão nuclear – que envolve a liberação de uma grande quantidade de energia, sendo, portanto, de altíssimo potencial destrutivo...). Nunca de fato tocamos nas coisas, mas somente esse espaço vazio entre nós e elas, pois elas nos repelem – e nós a elas –, ou melhor dizendo, partículas de *mesma* carga elétrica se repelem umas às outras: “Por semelhança, nós nos repelimos; por semelhança não entramos um no outro”. Se assim não o fosse, os átomos, cujos interiores são quase completamente vazios, se atravessariam – o nó vital de uma coisa (como o interior de um átomo) é um espaço vazio, igual àquele que separa as coisas umas das outras, que separa G.H. e a coisa: toda coisa é, essencialmente, e em si mesma, intervalo.⁴ O nó vital da coisa é intervalo. Ou, ainda outro modo de dizê-lo: o ser da coisa é o não-ser – no centro de cada coisa, no âmago do seu ser (o seu nó vital), está o não-ser. E é este intervalo que toda coisa (não) é, ou seja, a semelhança das coisas, que as repele (“a irradiação opaca, simultaneamente da coisa e de mim”), que impede que elas se toquem: “[o] nó vital vibra à vibração de minha chegada”.

Isso explica porque o nó vital se situa ao mesmo tempo dentro e fora da coisa – e também a sua inapreensibilidade: não se pode apreender a coisa, mas tampouco o vazio (que ela também é). Mais: ajuda a dar sentido a definições contraditórias ou paradoxais da coisa fornecidas por uma mesma personagem, como a pergunta de G.H. que encerra a passagem acima citada, em que a coisa parece ser definida como a sua intangibilidade (é impossível tocar a coisa e é *isso* que é a coisa: “[a] coisa para mim terá que se reduzir a ser apenas aquilo que rodeia o intocável da coisa?”), ou então essas duas de *Um sopro de vida*, ambas enunciadas por Ângela (numa passagem em que ela se diz autora de *A cidade sitiada*, livro de Clarice...):

- 1) “Mais misteriosa do que a alma é a matéria. (...) A coisa é a materialização da aérea energia” (LISPECTOR, 1999d, p. 104)
- 2) “A coisa propriamente dita é imaterial. O que se chama de ‘coisa’ é a condensação sólida e visível de uma parte de sua aura” (*ibid.*, p. 105).

A coisa é material ou imaterial, coisa ou aura, matéria ou energia (partícula ou onda, seríamos tentados a acrescentar)? Poderíamos resolver o paradoxo e afirmar que a segunda formulação corrige a primeira, exatamente por sucedê-la, afinal, diferencia a coisa *propriamente dita* do que se *chama* de “coisa”, *entre aspas* (ou seja, impropriamente). Outra opção é *ficar* com o paradoxo (*staying with the trouble*, como afirma Donna Haraway), ficar com todos os paradoxos que impregnam a

4 Não é um acaso que no romance a própria G.H. vê – ao ver a barata (e a si) – interstícios se abrirem em si: “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, 1997, p. 38).

ficção de Clarice, e pensar que a coisa é ambas, que a coisa não coincide consigo mesma, com o seu ser, que a coisa está ao mesmo tempo dentro e fora de si, em si e entre ela e as outras coisas: matéria e vibração, ser e não-ser.

O leitor familiarizado com a sua obra reconhecerá como o “estado de graça”, recorrente em suas ficções, consiste justamente na *percepção*⁵ dessa não-coincidência, na percepção das vibrações emanadas das coisas:

No estado de graça, via-se a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganhava uma espécie de nimbo que não era imaginário: vinha do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passava-se a sentir que tudo o que existe – pessoa ou coisa – respirava e exalava uma espécie de finíssimo resplendor de energia. Esta energia é a maior verdade do mundo e é *impalpável* (LISPECTOR, 1998c, p. 131-2; grifo nosso).

Mas, diante da “maior verdade do mundo”, o que pode a escritura? O que tentaremos argumentar é que o desafio de Clarice consiste em encontrar uma palavra que não tente superar a impalpabilidade do real, mas a irradie: “é disso que me aproximo (...). Não porque eu então encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável – mas porque designo o impalpável como impalpável” (Lispector, 1997, p. 112). Ou seja, que diante “da vibração, substrato último do domínio da realidade”, o seu desafio é o de atingir também um “substrato vibrante da palavra”, no qual as palavras “têm que fazer um sentido *quase* que só corpóreo” (LISPECTOR, 1998b, p. 11; grifo nosso).

A sombra da palavra

“O que te escrevo é um ‘isto’” (Clarice Lispector, *Água viva*).

Na escritura de Clarice, o deslizamento da coisa para o seu intervalo parece provocar um deslocamento análogo da palavra em direção ao seu outro. Assim, por exemplo, em “Escrevendo”, publicado originalmente no “Fundo de gaveta”, segunda parte de *A legião estrangeira* e que se tornaria o volume autônomo *Para não esquecer*. Aqui, nos deparamos com uma das muitas manifestações do desejo de Clarice de abandonar a escrita, ou o uso de palavras, em nome de um contato mais direto com o mundo e suas coisas e corpos, no que poderia, a princípio, ser tomado como uma capitulação diante da inapreensibilidade das coisas:

infelizmente não sei “redigir”, não consigo “relatar” uma ideia, não sei “vestir uma ideia com palavras”. O que vem à tona já vem com

⁵ Afinal, “o estado de graça existe permanentemente (...). Todo o mundo está em estado de graça. A pessoa só é fulminada pela doçura quando *percebe* que está em graça, sentir que se está em graça é que é o dom (...)” (LISPECTOR, 1997, p. 93-4; grifo nosso).

ou através de palavras, ou não existe. – Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. Faria o que tanta gente que não escreve faz, e exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções inconsoláveis: não usaria palavras. O que pode vir a ser a minha solução. Se for, bem-vinda (LISPECTOR, 1999f, p. 122-3).

A solução, aparentemente, não veio, pois a autora continuou a usar as palavras e a tentar apalpar aquilo que lhes escapa. Contudo, uma leitura mais atenta dessa passagem mostra que o que está em jogo nela não é uma oposição entre escrita e não-escrita, linguagem e silêncio, palavra e coisa, mas um modo oblíquo de implicar uma na outra. Pois aqui não se trata em absoluto de abandonar o *escrever*, nem mesmo no caso extremo (a solução que nunca veio) de não usar palavras; antes, o que se visa é um “*escrever por intermédio*” de algo outro que a escrita (o desenho, o carinho, o passeio), ideia que se reforça na frase seguinte, em que lemos que esse *escrever através da não escrita* lhe permitiria fazer aquilo que os que não escrevem fazem, *mas* “exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve”. No próprio projeto (ou desejo) de abandonar a escritura, o que se pretende, na verdade, é a sua transformação em algo outro.

92

No mesmo volume em que foi publicado “Escrevendo”, nos deparamos com um aforismo que se tornaria célebre sob o título de “A pesca milagrosa” e que seria depois, com pequenas alterações, republicado, sob o título “Escrever as entrelinhas”, em sua coluna no *Jornal do Brasil* de 6 de novembro de 1971, junto a outros fragmentos de alta densidade. Na segunda versão, lemos:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever *distraidamente* (LISPECTOR, 1999e, p. 385; grifo da autora).

No original, a frase final aparecia de forma levemente diferente: “O que salva então é ler ‘distraidamente’” (LISPECTOR, 1999f, p. 24; grifo nosso), talvez por distração de quem escreveu, ou então para postular que toda escritura é leitura – mesmo que uma *leitura do que nunca foi escrito*, como queria Hoffmansthal, um “lembrar-se do que nunca existiu”, como afirmava a própria Clarice (*ibid.*, p. 24). Ou ainda, e talvez mais fundamentalmente, para apontar que o que interessa tanto na escrita quanto na leitura se encontra no não-dito, de modo que devemos nos *distrair*

do que é dito para focar nas entrelinhas. Mas se o objetivo é pescar a não-palavra, se o objetivo das linhas é constituir as entrelinhas, essas não são possíveis sem aquelas, em mais uma inversão na topologia entre o dito e o não-dito: não é a palavra que incorpora o seu outro, é o outro da palavra, a não-palavra, que incorpora a palavra e só se manifesta através dela. É por isso que também no “Fundo de gaveta” se desenha uma ética da escrita que guiará a obra de Clarice: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas” (*ibid.*, p. 19).

Água viva gira todo em torno dessa máxima. De fato, não só ela é retomada ao final em uma variação – “Tudo acaba mas o que te escrevo continua (...). O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (LISPECTOR, 1998b, p.86) –, como também constitui o cerne da relação da narradora com o interlocutor ao qual escreve: “Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra (...) Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão” (*ibid.*, p. 13, 28). Detenhamo-nos nesses trechos tão densos e tão importantes. Em primeiro lugar, a clássica analogia entre escrita e pintura (*ut pictura poesis*) que permeia o texto (a narradora, como a própria Clarice, é uma pintora) aqui se triangula com outro elemento, o objeto. E o “objeto” (ou a sombra dele) que se trata de pintar são as próprias palavras: “Aprofundo as *palavras* como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra”. Essa materialização da palavra se reforça pela imagem do aprofundamento: dar profundidade às palavras implica conferir-lhes volume, dar-lhes a consistência (ou materialidade) de coisas tridimensionais, pois só assim é possível que produzam sombras. Há aqui uma sobreposição (ou equivocação) intencional entre a sombra da palavra e a sombra do objeto. Ou seja, não se trata de (tentar) *colmar* o hiato entre palavras e coisas, mas de *aprofundá-lo*, i.e., adentrar nessa região de sombras. Por isso, é preciso ter em mente a relação que se estabelece entre a primeira parte da citação (pintar a sombra do objeto ou da palavra), e a segunda (o pedido para que o interlocutor ouça o silêncio): a sombra do objeto aqui não se dá a ver pelo que foi dito, mas pela sombra da palavra (“O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa”). O dito (uma coisa) serve para manifestar “*outra coisa*” (a coisa da palavra serve para pescar outra coisa): a coisidade (das palavras e das coisas) se dá num jogo de sombras. Aquilo que a palavra não diz, a sua sombra, não é a coisa, mas o seu não-ser, a sua sombra. No “fascínio que é a palavra e a sua sombra” (*ibid.*, p. 11), Clarice parece fazer coincidir a sombra da palavra e a sombra da coisa num espaço intersticial. Ou seja, para ver (ou dar a ver) a sombra das coisas, é preciso a sombra das palavras, e é nesse (entre-) lugar assombrado, no qual o que (não-)aparece não é a palavra nem a coisa, mas a sobreposição de suas sombras, é nele que é possível, através do (não-)dito, da sombra (das coisas) que as (sombras das) palavras lançam, ouvir a outra coisa, o silêncio.

Creio que não seria extrapolação tomar a “sombra” de Água viva (retomada, ademais, na mesma forma de um sombreamento mútuo ou implicação recíproca em *Um sopro de vida*: “A sombra de minha alma é o corpo. O corpo é a sombra de minha

alma. Este livro é a sombra de mim” (LISPECTOR, 1999d, p. 13)⁶), relacionada à ideia de profundidade, como outro nome, heterônimo (um dos muitos, aliás), da vibração ou da aura, discutidos acima. Se “vibração”, “sombra” e “aura” apontam para algo comum, e se a “sombra” diz respeito tanto às coisas quanto às palavras, isso quer dizer que, do mesmo modo que a coisa é a não-coisa, sua aura, a palavra também é não-palavra, e, portanto, vibração, pois, concretizando-se, ela produz sombra e uma dimensão impalpável: “Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som”, “invento de pura vibração sem significado” (LISPECTOR, 1998b, p.25, 11). E, de fato, no próprio *Água viva* lemos algo nesse sentido, justamente a respeito da figura do “halo”, sinônimo de “aura”:

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evolui-se um halo que transcende as frases, você sente? Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. *O halo é mais importante que as coisas e que as palavras*. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia. O halo é o it (*ibid.*, p. 44; grifo nosso).

Nesse sentido, como me alertou Vinícius Alves, o movimento clariceano é contra-platônico: não se deve olhar para o sol das Ideias, mas aprofundar as sombras; não se deve sair da caverna, mas adentrá-la. Talvez, então, se possa ver melhor (nessa escuridão onde a visão é quase impossível, onde só se pode ver as sombras) as inscrições rupestres, a escrita de Janair, semelhante à “mão vazia” da gruta de Chauvet, que não escreve, mas se inscreve, negativamente (*ex-creve-se*), dando-se a ver ali mesmo onde está ausente, no vazio contornado pelo pigmento, escrita primordial e escrita às avessas, verdadeira *manifestação*⁷, em que palavras e coisas vibram reciprocamente, se irradiam (ou ensombram) simultaneamente nesse

6 Cf. o artigo de Leticia Pilger neste volume.

7 Apoio-me, aqui, no exercício especulativo de Mondzain (2015a, p. 41-2) sobre a famosa imagem das “mãos negativas” da gruta de Chauvet: “Imaginemos. Imaginemos um homem que corre o risco de um retorno ao passado, de um retorno às entranhas, de um mergulho no coração da noite de onde ele provém (...). Ao chegar nessa caverna matricial, reino das sombras, ele acende um fogo, ele se ilumina, ele ilumina a rocha. Ali é seu ponto de partida. De pé, diante da rocha, ele está lá, na opacidade brutal de um face a face, confrontado com seu ponto de apoio que é também seu ponto de partida. Aí está ele, braço estendido, ele se apoia. // Sua mão repousa, essa mão se afasta, se separa e toma da rocha a distância de um braço. Tal é de fato a primeira tomada de distância de si, disso com que ele se manterá, no entanto, em contato. A mão é aquilo que aproxima, toca e ao mesmo tempo rejeita, afasta. Esse gesto de afastar e de ligar é aquele que constitui a primeira operação, constituição dos lugares entre os quais se joga o sentido de um gesto que virá. Inaugura-se uma conversa, no sentido em que o homem se mantém diante da parede, que tem sua própria atitude e que a conversa vai advir entre essas duas polaridades (...). Segunda operação: o sopro. Nesta distância em que olho e a mão se arranjam, outro gesto se torna possível. O homem liquefaz na sua boca os pigmentos da cor. Ele agora vai projetar com um só sopro sobre a parede (...). O homem sopra, sopra sobre a mão que ele pousou. // Terceira operação: o retrato. O gesto de retratar a mão sobre a qual ele acaba de soprar aparece agora diante dos olhos do soprador, a imagem, sua imagem, tal qual ele pode vê-la, porque sua mão não está mais lá (...). A parede é um espelho, espelho não reflexivo. A mão negativa é o primeiro autorretrato, autorretrato não especular, sem espelho”. Cf. também Mondzain, 2015b e Alves, 2019.

espaço impalpável entre elas. Para entender como, diante da impossibilidade de apreender as coisas (e, portanto, fala-las), isso se torna possível, é chegada a hora de tentar elucidar no que consiste o impossível para Clarice.

A escrita do nascimento, o nascimento da escrita

“por debaixo da porta
enfim a carta:
tudo que respira atravessa o impossível”
(Pollyana Quintella)

No famoso texto que escreveu para ler no Congresso de Bruxaria de Bogotá, em 1975, Clarice, partindo de uma premissa que atravessa a sua obra – “para mim, o que quer que exista, existe por algum tipo de mágica (...), os fenômenos naturais são mais mágicos do que os sobrenaturais” (LISPECTOR, 2005, p. 122) –, relata uma série de eventos⁸, o último dos quais um gancho para a densa conclusão:

Um dia aconteceu outra coisa com um amigo meu. Ele tinha um lindo curió, pássaro raro de se encontrar no Rio, especialmente em Copacabana. Uma manhã, quando foi alimentá-lo, viu com tristeza que o curió tinha morrido. Não havia nada que pudesse fazer além de lamentar a morte do passarinho. Uma hora depois a empregada gritou, vem cá depressa, vem ver uma coisa. Todos foram para os fundos da casa e viram, tremendo um pouco, no chão, um curió. O passarinho não tentou escapar e foi posto na gaiola. Comeu e começou a cantar. Eu pergunto, por quê? Para quê? Também não existe resposta para o fato de haver, numa pequena semente, numa simples semente de árvore, essa promessa de vida, o fenômeno de uma semente que contém vida é totalmente impossível. Um escritor brasileiro disse que

⁸ Entre eles, um acontecimento que Clarice reporta ser biográfico e ter se passado “[d]ois meses atrás” (LISPECTOR, 2005, p. 122), mas que se assemelha muito a um trecho de *Uma aprendizagem*. Na conferência: “Eu estava angustiada, sozinha, sem perspectiva nenhuma, vocês sabem como é. Quando de repente, sem nenhum aviso, uma chuvarada, seguida por uma ventania, começou a cair. Essa chuva súbita me liberou, liberou toda a minha energia, trouxe calma e me deixou tão relaxada que logo depois dormi profundamente, aliviada. A chuva e eu, nós duas tivemos um relacionamento mágico” (LISPECTOR, 20015, p. 122). No romance: “[Lóri] Estava à porta do terraço e só acontecia isto: ela via a chuva e a chuva caía de acordo com ela. Ela e a chuva estavam ocupadas em fluir com violência (...). E viu que não havia o latejar da dor como antigamente. Apenas isso: chovia fortemente e ela estava vendo a chuva e molhando-se toda (...). A chuva e Lóri estavam tão juntas como a água da chuva estava ligada à chuva” (LISPECTOR, 1998c, p. 141-2). Curiosamente, a cena termina com a protagonista sentindo “a vontade extrema de dar essa noite tão secreta a alguém”, o que, em certo sentido, Clarice faria na conferência... Cabe salientar ainda que a premissa de “Literatura e magia” também é exposta duas vezes por Lóri, a segunda delas nessa mesma cena: “O que lhe veio foi a levemente assustadora certeza de que os nossos sentimentos e pensamentos são tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte (...), descobria que pensar não lhe era natural. Depois refletiu um pouco, com a cabeça inclinada para um lado, que não tinha um dia-a-dia. Era uma vida-a-vida. E que a vida era sobrenatural” (LISPECTOR, 1998c, p. 140).

estar vivo é impossível, e eu acrescento que nascer é impossível (LISPECTOR, 2005, p. 124).

Aqui, a passagem da matéria morta à vida – o episódio do curió, “o fato de uma escura e seca semente conter em si uma planta verde brilhante”, e o nascimento humano –, ou seja, o (re)nascer, é caracterizado não só como “inteiramente mágico” (*ibid.*, p. 120), em consonância com o tema da conferência (“Literatura e magia”), mas por meio de um termo onipresente em sua escritura: *impossível*. Como entender essa ligação? O que exatamente é essa impossibilidade (de nascer)? E como ela está ligada à escritura?

Talvez a aprendizagem de Lóri (ou os seus prazeres) nos indiquem o caminho para uma resposta. Afinal, nesse romance, a relação entre nascimento, impossibilidade e escrita aparece explicitamente tematizada. Assim, a certa altura de *Uma aprendizagem*, a protagonista *nasce*:

E quando notou que aceitava em pleno o amor, sua alegria foi tão grande que o coração lhe batia por todo o corpo, parecia-lhe que mil corações batiam-lhe nas profundezas de sua pessoa. Um direito-de-ser tomou-a, como se ela tivesse acabado de chorar ao nascer. Como? Como prolongar o nascimento pela vida inteira? Foi depressa ao espelho para saber quem era Loreley e para saber se podia ser amada. Mas assustou-se ao se ver.

Eu existo, estou vendo, mas quem sou eu? E ela teve medo (1998c, p. 128)

Como no caso de Ofélia do conto “A legião estrangeira”, o que é chamado de nascimento implica uma “metamorfose” em “outro que se é” (LISPECTOR, 1999b, p. 106), que produz na personagem um estranhamento logo convertido em medo. E é para aplacá-lo, para aplacar a sensação de estar “perdida” (“não encontro uma resposta quando me pergunto quem sou eu”: LISPECTOR, 1998c, p. 129), que ela decide escrever, mais especificamente, “fazer uma lista de coisas que podia fazer”:

Sentou-se diante do papel vazio e escreveu: comer – olhar as frutas da feira – ver cara de gente – ter amor – ter ódio – ter o que não se sabe e sentir um sofrimento intolerável – esperar o amado com impaciência – mar – entrar no mar – comprar um maiô novo – fazer café – olhar os objetos – ouvir música – mãos dadas – irritação – ter razão – não ter razão e sucumbir ao outro que reivindica – ser perdoada da vaidade de viver – ser mulher – dignificar-se – rir do absurdo de minha condição – não ter escolha – ter escolha – adormecer – mas de amor de corpo não falarei.

Depois dessa lista ela continuava a não saber quem ela era, mas sabia o número indefinido de coisas que podia fazer (*ibid.*, p. 129).

A lista não aplaca sua ânsia, e nem pode fazê-lo, pois o que ela *era* (ou se *tornara* depois desse nascimento) não se reduzia àquilo que *podia*, não se conformava ao *possível*. Lóri havia, como será dito algumas páginas depois, “atingido o impossível de si mesma” (*ibid.*, p. 155). Tal irredutibilidade do ser à esfera do possível, e à escrita do possível, à possibilidade de escrita, àquilo que a escrita *pode*, é um mote que atravessa os mais diversos textos clariceanos, tendo sua elaboração mais contundente em “Menino a bico de pena”. Nesse conto-crônica, o crescimento, a educação (ou melhor, a ontogênese do humano) coincide com a conversão ou restrição daquilo que é “um ponto no infinito” em/a um conjunto finito de possibilidades humanas, demasiado humanas, restrição análoga à tentativa de dar um contorno no papel ao (desenhar o) menino:

Como conhecer jamais o menino? Para conhecê-lo tenho que esperar que ele se deteriore, e só então ele estará ao meu alcance. Lá está ele, um ponto no infinito. Ninguém conhecerá o hoje dele. Nem ele próprio. Quanto a mim, olho, e é inútil: não consigo entender coisa apenas atual, totalmente atual. O que conheço dele é a sua situação: o menino é aquele em quem acabaram de nascer os primeiros dentes e é o mesmo que será médico ou carpinteiro. Enquanto isso – lá está ele sentado no chão, *de um real que tenho de chamar de vegetativo para poder entender*. Trinta mil desses meninos sentados no chão, teriam eles a chance de construir um mundo outro, um que levasse em conta a memória da atualidade absoluta a que um dia já pertencemos? A união faria a força. Lá está ele sentado, iniciando tudo de novo mas para a própria proteção futura dele, sem nenhuma chance verdadeira de realmente iniciar.

Não sei como desenhar o menino. Sei que é impossível desenhá-lo a carvão, pois até o bico de pena mancha o papel para além da finíssima linha de extrema atualidade em que ele vive. Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu autossacrifício. Ultimamente ele até tem treinado muito. E assim continuará progredindo até que, pouco a pouco – pela bondade necessária com que nos salvamos – ele passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da meditação à expressão, da existência à vida. Fazendo o grande sacrifício de não ser louco. Eu não sou louco por solidariedade com os milhares de nós que, para construir o

possível, também sacrificaram a verdade que seria uma loucura (LISPECTOR, 1998a, p. 136-7; grifos nossos).

É como se ao instante do nascimento se seguisse o paulatino ingresso num modo de ser específico regido por um campo (de)limitado (desenho, contorno) de possibilidades (aqui, a cultura humana). Daí o desejo das personagens clariceanas de prolongar o nascimento pela vida inteira, de prolongar a experiência da “atualidade absoluta”, e daí também os constantes ‘renascimentos’, pois ‘nascer’ equivale não ao momento cronológico de entrada na vida, e sim a essa experiência (do) “impossível”, de saída de um conjunto de possibilidades específico. De fato, de um modo geral, aquilo que a crítica convencionou chamar de “epifania” em Clarice, termo desconstruído por João Camillo Penna (2010), e que devemos substituir pela expressão clariceana “estado de graça”, consiste no movimento inverso ao do “Menino”, ou seja, num movimento de desumanização, de perda da “montagem humana”, para tomar o caso de G.H.⁹, e, com ela, o abandono da “esperança” e da “promessa”, perda e abandono que a fazem vivenciar uma “atualidade permanente”, em que se “é, e nunca pára de ser” (LISPECTOR, 1997, p. 94): “Pela primeira vez eu me espantava de sentir que havia fundado toda uma esperança em vir a ser aquilo que eu não era. A esperança – que outro nome dar? – que pela primeira vez eu agora iria abandonar, por coragem e por curiosidade mortal” (*ibid.*, p. 39). A impossibilidade constitutiva do desafio de G.H. tem aqui sua razão de ser: como relatar por meio de palavras aquilo que, por definição, consiste na perda total da subjetividade e de tudo aquilo, incluindo a linguagem, que conferiam a G.H. uma especificidade (enquanto indivíduo, mas também enquanto integrante do gênero humano, afinal trata-se de um movimento de “desumanização”)? Como testemunhar, como dizer “eu” para dar conta da experiência de “despersonalização”?¹⁰ Como, em suma, poderia a escrita dar conta desse ponto de impossível?

A resposta de G.H. será paradoxal. Por um lado, afirma buscar *reproduzir* sua experiência, sem exprimir qualquer traço de subjetividade: “tento mais uma reprodução do que uma expressão” (LISPECTOR, 1997, p. 15). Por outro, equipara essa reprodução a uma criação, capaz de conter a realidade: “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” (*ibid.*, p. 24). Para entender o que está em jogo, devemos ter em mente, dado todo o vocabulário e debate relativo à gestação da vida (maternidade, aborto, ovos, ovários, etc.), que G.H. se refere aqui, em ambas as asserções, ao nascimento: a reprodução que postula não é uma replicação, a

9 Poderíamos multiplicar os exemplos, mas o ponto já está suficientemente documentado na crítica, além de ser autoevidente. Mencionemos apenas esse fragmento de *Uma aprendizagem*: “Sobretudo aprendera agora a se aproximar das coisas sem ligá-las à sua função. Parecia agora poder ver como seriam as coisas e as pessoas antes que lhes tivéssemos dado o sentido de nossa esperança humana ou de nossa dor. Se não houvesse humanos na Terra, seria assim: chovia, as coisas se ensopavam sozinhas e secavam e depois ardiam secas ao sol e se crestavam em poeira. Sem dar ao mundo o nosso sentido, como Lóri se assustava!” (LISPECTOR, 1998c, p. 35).

10 Trata-se do desafio de todo testemunho. Cf. Agamben, 1998.

produção contínua do mesmo, e sim uma *nova produção*, uma *outra produção*, e a criação, por sua vez, compreendida a partir do nascer, não é *ex nihilo*, mas uma transformação do dado, do existente (da matéria, dos corpos, das formas). Ou seja, para dar conta de sua entrada no impossível, é preciso que o impossível adentre sua escrita (reprodução) – e faça nela nascer a realidade (criação). Por isso, se, por um lado, “no Impossível é que está a realidade” (LISPECTOR, 1998c, p. 106), como vemos em *Uma aprendizagem*, por outro, “Escrever é difícil porque toca nas raias do impossível” (LISPECTOR, 1999d, p. 64), segundo o póstumo *Um sopro de vida*. Ou ainda, para tomar outro exemplo do mesmo livro, o qual se alinha com o dito em “Literatura e Magia”, se “[r]espirar é coisa de magia” (LISPECTOR, 1999d, p. 156), devemos levar em conta também o que Clarice afirmou em uma famosa entrevista: “Sou uma mulher que escreve porque, para mim, escrever é como respirar, faço para sobreviver” (LISPECTOR, 2011, p. 117). Não é um acaso, desse modo, que, no texto da conferência de Bogotá, ao relato de episódios que culmina na afirmação da impossibilidade de nascer, se siga imediatamente um parágrafo sobre a magia (a impossibilidade) de escrever:

E para terminar, direi uma coisa que pode parecer absurda, porque o que vou dizer é alta matemática, mágica pura. A mágica em relação ao que se escreve chama atenção para a palavra “inspiração”. Como explicar a inspiração? Às vezes, no meio da noite, dormindo um sono profundo, eu acordo de repente, anoto uma frase cheia de palavras novas, depois volto a dormir como se nada tivesse acontecido. Escrever, e falo de escrever de verdade, é completamente mágico. As palavras vêm de lugares tão distantes dentro de mim que parecem ter sido pensadas por desconhecidos, e não por mim mesma (LISPECTOR, 2005, p. 124)

O mote (que, na versão anterior e mais curta de “Literatura e Magia”, aparece de uma maneira um pouco distinta: “[a inspiração] emerge do mais profundo ‘eu’ de cada pessoa, das profundezas do inconsciente individual, coletivo cósmico”: *ibid.*, p. 121) será retomado em *Um sopro de vida*: “É o meu interior que fala e às vezes sem nexos para a consciência. Falo como se alguém falasse por mim. O leitor é que fala por mim?” (LISPECTOR, 1999d, p. 28). Mais do que uma definição clichê (e o fato de um lugar-comum ganhar uma densidade inaudita não deve surpreender ao se tratar de uma escritora conhecida pelos seus enredos de situações banais – a limpeza do quarto da empregada, a visita a um parque – que, estranhadas, convertem-se em cenários profundos), devemos ver a “inspiração” em jogo em consonância com o pensamento clariceano, i.e, como a emergência de uma alteridade radical ao e no campo de possibilidades específico de um eu(-escritor): a emergência, na escrita, do impossível, ou o impossível como condição de possibilidade de emergência da escrita. Pois, para Clarice, a impossibilidade não é um ponto de chegada ao qual não se pode ultrapassar, como um beco sem saída, mas o ponto de partida: o

nascer (também da escritura). A escrita do nascimento é tão impossível quanto o nascimento da escrita. Nem por isso, ou talvez por isso, não se cessa de atravessar o impossível, i.e., nascer, escrever – respirar.

(Intervalo)

“o contato com a coisa tem que ser um murmúrio” (*A paixão segundo G.H.*).

O nascimento como paradigma da impossibilidade nos induz a tomar esta como uma ruptura, afinal, de fato, “[t]odo nascimento supõe um rompimento”. Contudo, por um lado, como vimos – e é isso que parece arrebatá-la Clarice –, a criação envolvida também é uma *reprodução* a partir do dado. É por isso que o “impossível” (o “inteiramente mágico”), de acordo com G.H., que lhe dá ainda outro nome, parece consistir justamente na continuidade que persiste até mesmo onde estaríamos tentados a ver o discreto:

Mas o que eu antes queria como milagre, o que eu chamava de milagre, era na verdade um desejo de descontinuidade e de interrupção, o desejo de uma anomalia: eu chamava de milagre exatamente o momento em que o verdadeiro milagre contínuo do processo se interrompia. (...) [Mas] a continuidade tem interstícios que não a descontinuum, o milagre é a nota que fica entre duas notas de música, é o número que fica entre o número um e o número dois (LISPECTOR, 1997, p. 108).¹¹

100

É verdade que, como tudo no livro (do divino ao diabólico), o estatuto do intervalo também oscila, de modo que a narradora por vezes parece movida pelo desejo de aboli-lo para apanhar (ou comer, ou se fundir com) a coisa, o ser. Assim, por exemplo, G.H. irá dizer: “Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande – porque a coisa nua é tão tediosa” (LISPECTOR, 1997, p. 90). Todavia, isso é só um dos lados, pois o intervalo não se caracteriza *apenas* por separar mas também por *conectar*, sendo definido como o “elemento vital que *liga* as coisas”, o “*tecido* misterioso” (LISPECTOR, 1997,

¹¹ Trata-se de uma variante da concepção spinozista da unidade da substância partilhada por Clarice e enunciada já no seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*: “Tudo é um, tudo é um..., entoara. A confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma. A confusão vinha também de que não sabia se entrara ‘tudo é um’ ainda em pequena, diante do mar, ou depois, relembrando. No entanto a confusão não trazia apenas graça, mas a realidade mesma. Parecia-lhe que se ordenasse e explicasse claramente o que sentira, teria destruído a essência de ‘tudo é um’. Na confusão, ela era a própria verdade inconscientemente, o que talvez desse mais poder-de-vida do que conhecê-la. A essa verdade que, mesmo revelada, Joana não poderia usar porque não formava o seu caule, mas a raiz, prendendo seu corpo a tudo o que não era mais seu, imponderável, impalpável” (LISPECTOR, 1998d, p. 46). Em outro lugar (NODARI, 2017), argumentei que essa continuidade se aplicava também à relação entre os existentes atuais e os seres ficcionais, e aqui, conforme se verá abaixo, tentarei demonstrar como ela se dá entre palavras e coisas, mesmo admitindo que interstícios as separem.

p.65; grifos nossos). Ou seja, aquilo que está *entre* as coisas, um suposto vazio ou não-ser, não é encarado por Clarice como uma pura negatividade, uma ausência absoluta; antes, é positivado, pois o que separa é o que possibilita a ligação, é aquilo mesmo que liga (é “[p]or *semelhança* (...) [que] nós nos repelimos”). Isso para não dizer que o intervalo assume até mesmo uma proeminência em relação àquilo que ele separa e liga. Ao menos, é assim que aparece para G.H., a qual busca aceder a esse ponto de impossibilidade, depondo a sua organização (campo de possíveis) prévia, a saber, a sua especificidade (humana):

Dá-me a tua mão:

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio.

Não era usando como instrumento nenhum de meus atributos que eu estava atingindo o misterioso fogo manso daquilo que é um plasma – foi exatamente tirando de mim todos os atributos, e indo apenas com minhas entranhas vivas. Para ter chegado a isso, eu abandonava a minha organização humana – para entrar nessa coisa monstruosa que é a minha neutralidade viva (*ibid.*, p. 64).¹²

É aqui – nos “interstícios (...) não (...) descontinuum” a continuidade entre dois modos, duas formas (duas notas, dois números, mas também matéria e vida, semente e árvore, etc.) – que a impossibilidade de tocar a coisa torna possível o contato com ela. Vejamos de perto novamente, mas sob outro ângulo, a passagem sobre a inapreensibilidade da coisa: “eu estava dentro da zona de vibração coesa e controlada do nó vital. O nó vital vibra à vibração de minha chegada. Minha maior aproximação possível pára à distância de um passo. O que impede esse passo à frente de ser dado? É a irradiação opaca, simultaneamente da coisa e de mim”. O que impede de tocar a coisa, de apreendê-la, o que faz a aproximação parar à distância

¹² Por falta de espaço, tenho de omitir aqui uma leitura da crônica “Da natureza de um impulso ou Números um ou Computador eletrônico”, a qual, retomando essa e outras passagens do romance, explicita veementemente a positivação do intervalo. Ali, chamado de “impulso”, ele é tomado como o “Ser”, e distinguido dos diferentes “Usos do ser” (o que adiante chamaremos de campos de possibilidades específicos), que seriam suas “aplicações”.

de um passo, é a sua *vibração*, ou melhor dizendo, a *vibração recíproca* dela e de G.H., mas esta limitação, que reduz o toque a um dedo apontando, é também a transformação da impossibilidade de tocar em possibilidade de contato com (o é d) a coisa: o axioma “nunca se toca no nó vital de uma coisa” se converte na definição “O nó vital é um dedo apontando-o – e, aquilo que foi apontado, desperta como um miligrama de radium no escuro tranquilo”.

Nesse sentido, devemos ter em mente que o vocabulário tátil do romance, como se este fosse uma longa e densa investigação sobre o toque, sobre os diferentes modos de tocar.¹³ Apesar de G.H. ser uma escultora, alguém que, com as mãos, dá forma à matéria, ela percebe ter “lutado a vida toda contra o profundo desejo de me deixar ser tocada”. Se antes tocava a matéria, não se deixava ser tocada por ela, ou seja, não havia reciprocidade (“a irradiação opaca, simultaneamente da coisa e de mim”) – melhor dizendo, não havia toque de fato, pois esse é sempre recíproco, sendo impossível definir quem toca o quê, quem é o sujeito e quem é o objeto do toque (se é G.H. que toca a barata, ou se, ao contrário, é tocada por ela: as duas coisas, evidentemente). O contato com o outro *não pode* jamais ser unidirecional. Levando em consideração isso e o que falamos acima da impossibilidade física do toque, podemos dizer então que o contato com o outro constitui um *quase-toque recíproco*¹⁴, única forma (oblíqua) de encontro com a coisa.

E se pudéssemos falar, a respeito do intervalo entre as palavras e as coisas, o mesmo, a saber, que se trata de um interstício que não descontinua, mas que, ao mesmo tempo, separa e liga? E se a impossibilidade de apreender e de nomear a coisa também for o que torna possível fazer contato, pela (não-)palavra, com ela, produzindo, entre palavra e coisa, uma *vibração recíproca*?

13 Para além do que iremos tratar a seguir, mencione-se o fato de o interlocutor inventado por G.H. aparecer primeiro como uma mão que ela pega para entrar “no desconhecido”, e também o privilégio dado à “manifestação” (tema ao qual tornaremos).

14 Sob pena de destruí-lo: o contato com o outro não deve ceder à tentação fusional (ou de absorção) que elimina a sua alteridade. Aqui, a metafísica clariceana se encontra com o seu gesto ético com excelência, que aparece seguidas vezes em *A paixão*: “todas elas [as coisas] têm uma delicadeza equivalente ao que significa para o nosso corpo ter o rosto: a sensibilização do corpo que é um rosto humano. A coisa tem uma sensibilização dela própria como um rosto (...). Ah, meu amor, as coisas são muito delicadas. A gente pisa nelas com uma pata humana demais, com sentimentos demais (...). [E]u punha minha pata humana em cima dela e quebrava a sua delicadeza de coisa viva” (LISPECTOR, 1997, p. 99). Veja-se também essa passagem de *Água viva*, em que o motivo da “pata humana” também aparece: “Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio” (LISPECTOR, 1998b, p. 64). Coube a Cixous a melhor formulação do que está em jogo e atravessa a obra clariceana: “Ela [LISPECTOR] tratou como ninguém, a meu ver, todas as posições possíveis de um sujeito com relação ao que seria ‘apropriação’, uso e abuso do próprio. E isso nos detalhes mais finos e mais delicados. Aquilo contra o que seu texto luta sem cessar, em todos os terrenos, os mais pequenos e os mais pequenos grandes, é o movimento de apropriação: mesmo quando parece o mais inocente, permanece totalmente destrutivo. A piedade é destrutiva, o amor mal pensado é destrutivo; a compreensão mal medida é aniquiladora. Pode-se dizer que a obra de Clarice Lispector é um imenso *livro do respeito, livro da boa distância*” (CIXOUS, 2017: s.p.).

A coisa "palavra"

"Pego a palavra e faço dela coisa" ("Pegando a palavra", *Um sopro de vida*).

Nos anos 1950, Clarice registrou uma série de diálogos com seus dois filhos, Pedro e Paulo, incluindo um que nos interessa de perto, por dizer respeito diretamente à relação (impossível) entre palavras e coisas:

Pedro.

- A palavra "palavra" é ex-possível!
- Ex-possível?
- É! Gosto mais de dizer ex-possível do que impossível! A palavra "palavra" é ex-possível porque significa palavra. (LISPECTOR, 2005, p. 87)

Tentemos reconstruir o que está por trás diante desse espanto infantil – de alguém que está no processo de *pegar a palavra*. Como todo jogo e trabalho das crianças com a linguagem, a afirmação do filho de Clarice é repleta de camadas e profundidade. Por que Pedro 'não pode' (pois é algo da ordem do 'não posso com isso' que está em jogo) com a palavra "palavra"? Se, de um lado, a palavra "cachorro", por exemplo, significa o referente ('real') cachorro, de modo a designar uma coisa, situando-se, portanto, no campo de possibilidades da linguagem (referencial), a palavra "palavra" produz uma dobra ao significar a si mesma. Isso acarreta inúmeras consequências, que, mesmo contraditórias entre si, devem ser consideradas conjuntamente, aceitando o paradoxo (a atitude paradoxal de Clarice com relação à escrita, afirmada enquanto necessidade vital – respiração, sobrevivência – e negada nas seguidas declarações de sua insuficiência e fracasso, deve ser entendida enquanto tal). Em primeiro lugar: a designação da coisa não é, a princípio, o problema da linguagem. Ao contrário, o problema está na palavra "palavra", a qual gera um curto-circuito no modelo referencial, sem, todavia, negá-lo de todo: a metalinguagem, assim, ao mesmo tempo *parte* da possibilidade de referenciação (um dos sentidos do radical *ex-* é justamente "a partir de"), mas vai para *fora* dela (a exterioridade, a negação é outro sentido de *ex-*). E aqui entra um elemento crucial do que está em jogo: afirmar que, na metalinguagem, a linguagem refere-se a si mesma implica aceitar que, nela, a *coisa* que se designa é a linguagem, que a coisa da metalinguagem é a linguagem. Mais do que descontinuar ainda mais palavras e coisas, criando uma dimensão ulterior e acima (de pura linguagem), o jogo metalínguístico de Pedro as situa num *mesmo* plano, colocando a linguagem *entre* as coisas do mundo, em continuidade com elas. Ou seja, podemos falar aqui em metalinguagem desde que tenhamos em vista de que aquilo sobre o qual a metalinguagem fala (a linguagem) é o mesmo que a linguagem fala (as coisas), ou seja, que a metalinguagem fala da linguagem como coisa. Assim, seria a linguagem

referencial, designativa, a que separa palavra e coisa de modo totalmente descontínuo (“O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa”). Isso pode contradizer ou parecer contradizer o nosso primeiro ponto; contudo, esse não dar conta do real é algo que a metalinguagem expõe e que se aplica, de modo análogo, a si mesma: se as palavras não apreendem a coisa, tampouco apreendem, na metalinguagem, as palavras. Afinal, não só falar da palavra “palavra” é falar da não-palavra de “palavra”, ter como referente a coisa “palavra”, a palavra enquanto coisa da linguagem, e não enquanto palavra, como também nesse gesto se revela a não-coincidência da linguagem consigo mesma, a impossibilidade de apreender a própria linguagem. “*Isto*” não é uma palavra.

Agora, que a metalinguagem *exponha* a impossibilidade da linguagem de apreender as coisas, não significa que ela venha depois, a *posteriori*. Antes, ela vem antes, sendo, no limite, um *a priori* do próprio funcionamento referencial da linguagem – trata-se de uma “palavra última que também é tão *primeira*”. É impossível não remetermos aqui à teoria de Bateson segundo a qual a metalinguagem precede a linguagem, assim como é possível dizer que aquela experiência que Lacan chama de *lalangue* é, a seu modo, uma das manifestações dessa precedência, uma metalinguagem (às avessas, talvez), na medida em que toma a linguagem como coisa. Isso se percebe na fala de Pedro pela repetição do termo “palavra”, no qual referente, referido e significado estão no mesmo *plano*, confundindo-se (o prazer deriva justamente de gerar essa *confusão*), o que não acontece em seu registro escrito, no qual a segunda ocorrência de “palavra” vem aspeada, separando as dimensões (separando uso e menção, para usar a distinção cara a filosofia analítica). Também o deslocamento de “im-” para “ex-” participa, ao seu modo, na criação dessa ontologia plana: questão de “gosto”, ou seja, de gozo, em que a linguagem se torna objeto, uma coisa, *língua* com a qual se joga e goza, brincando com a sua sonoridade, com a sua materialidade. Vale dizer ainda que o deslocamento sonoro não deixa de ser semântico (afinal, estamos num só plano), por uma espécie de triangulação que também confunde repetição e diferença: se “im-” e “ex-” são quase sinônimos ao indicarem ambos uma forma de negação, sendo substituíveis ao gosto do falante, por assim dizer, essa identidade comporta também uma diferença, afinal, um homófono de “im-”, “in-”, pode indicar também interioridade, “para dentro”, “dentro de”, enquanto “ex-” aponta para fora, para uma exterioridade – a palavra “palavra” não está dentro da palavra (da linguagem), mas fora dela, embora possa ter partido dela, de dentro dela (pensemos no uso de “ex-” como negação de um estado anterior: “ex-marido”, p.ex.). Desse modo, a preferência do filho de Clarice talvez possa ser formulada da seguinte maneira: enquanto “impossível” indica uma interioridade da (meta-)linguagem, e sua separação em relação às coisas, “ex-possível”, por sua vez, direciona para uma ligação com o que está fora dela.

Por fim, e como consequência, se o indizível não é dito por Pedro, a indizibilidade, por sua vez, vem ao primeiro plano e se dá a ver na escolha de um neologismo (“ex-possível”), como que a marcar a inadequação da linguagem ali mesmo onde ela tenta nomear (com a palavra “impossível”) a sua inadequação. A

coisa, intocável, entra em contato com a coisa “palavra”, ou melhor dizendo, ambas, inapreensíveis e em sua inapreensibilidade mesma, se irradiam simultaneamente, irradiam simultaneamente sua opacidade. É aqui que o intervalo da designação, o hiato impossível, sem se abolir, se revela uma continuidade ex-possível, pois se trata de a linguagem atravessar e ser atravessada pela impossibilidade: a meta-linguagem, como indica o sentido original do prefixo, é atravessamento (*da* linguagem), travessia de planos (*pela* linguagem).¹⁵ O ex-possível é o que não pode ser, mas que, apesar e *através* dessa impossibilidade, *atravessando-a*, deixa o campo do possível para se tornar *outra coisa*. E, de fato, é isso que se dá com as impossibilidades clariceanas: Lóri encontra o impossível de si mesma, nascer é impossível, mas em suas ficções os (re)nascimentos se multiplicam, etc. Do mesmo modo, se é impossível à linguagem apreender as coisas, tal impossibilidade não cessa de ser atravessada por Clarice, em uma escrita, portanto, não impossível, mas ex-possível, do ex-possível, que através do intervalo mesmo que separa entre palavras e coisas estabelece uma continuidade entre elas, que transforma a impossibilidade de apreensão em possibilidade de contato, que parte da possibilidade da linguagem, ou melhor, de sua impossibilidade, para fora dela. Assim, se há uma separação entre palavras e coisas, devemos vê-la ao modo clariceano, i.e., não como ruptura absoluta, “descontinuidade e (...) interrupção”, e sim como o interstício de uma continuidade (ou a continuidade que o próprio interstício é). Adentrar e atravessar esse intervalo é poder também, partindo de um campo de possibilidades (aqui, o da linguagem), sair dele: ex-possível, o que não pode ser, o ser-fora do poder-ser através de um mergulho no impossível (um *nascimento*).¹⁶ Nesse caso, o “mergulho na matéria da palavra” (LISPECTOR, 1998b, p. 25).

Pegar com as mãos vazias o inapreensível

“Pois tenho que tornar nítido o que está *quase* apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama” (*A hora da estrela*; grifo nosso).

15 Nunca é demais ressaltar que a obsessão de Clarice diz respeito tanto à tentativa de apreender a coisa inapreensível, quanto em *falar sobre* essa inapreensibilidade, ou de falar *através dela*, ou seja, consiste em trazê-la ao primeiro plano, em colocar no mesmo plano palavras e coisas e sua mútua impossibilidade. Assim, na medida em que escreve sobre a impossibilidade de dar conta, tocar, dizer a coisa, em sua escrita, a coisa dita, a coisa que é objeto e que é inapreensível, nesse caso, também é a palavra: o objeto, a coisa de sua escrita também é a palavra e a sua inapreensibilidade

16 Inspiro-me aqui na leitura que Maniglier (2008, p. 281) faz de Lévi-Strauss: “em todo sistema de signos existe uma possibilidade que está incluída, mas unicamente sob o modo de sua exclusão, da qual ela precisa para se fechar, mas de que não pode se dar conta. Em toda exploração de um problema, existe uma ‘solução’ que se deve integrar para poder considerar as diferentes soluções como alternativas umas das outras (...), mas que na verdade não é nada além de uma outra maneira de tratar o problema ou, antes, a eventualidade de um outro problema”. Ou seja, o impossível de um sistema de signos, ao mesmo tempo que é local, que o fecha, marca também a sua abertura, a sua passagem para outro. É essa passagem, em que o impossível constitui o intervalo entre dois campos de possíveis, que estamos chamando de ex-possível (embora não estejamos aqui trabalhando com sistemas de signos).

Voltemos, para terminar, ao ponto de partida, isto é, ao desejo da narradora de *Água viva* de “pegar com a mão a palavra”, a demanda pela “palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real”: pegar com a mão a palavra, como se fosse uma coisa, melhor dizendo, que se confunde com a coisa (*res*, real), e, portanto, é intangível como ela, ou seja, pegar com a mão o inapreensível (a palavra, a coisa, a palavra-coisa, a coisa-palavra). A “dura escritura” de Clarice parece então postular uma espécie de palavra (última) que não está ontologicamente separada das coisas, mas, ao contrário, em continuidade com elas – ou melhor, com a inapreensibilidade que as caracteriza. De fato, como lemos em *Um sopro de vida*, “Palavra também é coisa”, já sem a forma interrogativa de *Água viva* (“A palavra é objeto?”), afirmação a que se segue o gesto de pegar: “coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo” (LISPECTOR, 1999d, p.104). Pegar a palavra com a boca e concretizá-la é fazê-la tornar-se vibração (som), *falar*, o que exige, não custa dizer, respirar, ou seja, pausar, intervalar, falar e silenciar: falar já é sempre não-falar, silenciar, a fala demanda o silêncio, faz silêncio. Do mesmo modo, se pegar a palavra com a mão pode ser visto como o gesto de torná-la inscrição no papel, materialização pelo *escrever*, então arriscaríamos dizer que, como na fala, tal concretização, conforme vimos, também implica a não-palavra, as entrelinhas – a sombra.

A questão da escritura de Clarice parece ser a de como fazer com que esta dimensão inapreensível da palavra vibre reciprocamente com a da intocabilidade da coisa. Ou seja, a operação poético-metafísica em jogo não reside apenas em coisificar a palavra, em materializá-la, mas, através desse gesto que a aprofunda, dar a ver, *apontar* à intangibilidade das palavras e das coisas – as suas sombras, as suas auras, o que elas não-são, mas que constitui “maior verdade do mundo”. Trata-se, então, de *fazer* perceptível a irradiação simultânea entre palavras e coisas, *fazer* com que a palavra desperte e torne sensível o que não pode apreender. Em suma, para parafrasear Austin, a questão clariceana seria: *how to do silence with words*.

Em certo sentido, um parecer de Hélio Pólvora sobre *Água viva* para o Instituto Nacional do Livro, indica que ela conseguiu realizar isto:

Romance certamente não é. Clarice Lispector resolveu abolir o que chama de técnica de romance e escrever segundo um processo de livre associação de idéias, ou de palavras. Tem-se a impressão, lendo este seu novo livro, que ela colocou o papel na máquina e foi registrando o que lhe vinha à cabeça, sem preocupação de unidade, coerência e fábula. Objeto gritante – o título primevo de *Água viva* – é mais uma de suas coisas, das muitas coisas que Clarice Lispector tem perpetrado sob o rótulo de romance (*apud* ANTELO, 2006, p. 5).¹⁷

17 Não se tratava, evidentemente, da primeira vez que Clarice recebia esse tipo de crítica. Em “Ficção ou não”, crônica de 14 de fevereiro de 1970, ela aborda a classificação de seus livros, especialmente *A paixão segundo G.H.*, a forma de suas narrativas e o enredo rarefeito, e afirma: “Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de

E, de fato, ao fim da leitura de qualquer uma de suas ficções, o que fica parece ser uma pergunta: o que *isso* quer dizer?, ou qual o sentido *disso*?, em que o acento deve recair não sobre a intenção, mas sobre o *isso* e a *interrogação*. É a própria palavra – o sentido, a significação – que não se apreende, como se fosse essa inapreensibilidade (o nó vital, a essência da coisa) aquilo que a (não-)palavra (*isso*) buscasse tornar visível.

Em um artigo magistral, mas ainda pouco conhecido, Mateus Toledo Gonçalves mostrou como em “O ovo e galinha”¹⁸, Clarice mobiliza uma série de recursos (paradoxo, parataxe, linguagem infantil, repetição), resultando numa “escrita perturbada, da desordem” (2016, p. 78), “um modo de abdicar – em parte – da razão discursiva, sem capitular à procura da ‘coisa’ pela linguagem” (*ibid.*, p. 74). O resultado está em que que, indeterminando radicalmente o sentido (do texto), as sucessivas definições desconcatenadas e contraditórias tomadas em conjunto não nos dizem o que o ovo é: o texto, construído por uma série de afirmações, não nos oferece uma resposta, mas devolve a pergunta – *o que é o ovo?*; não nos diz o seu ser, mas o seu “?-ser” (DELEUZE, 2018). A resposta é tudo o que não temos, mas não por uma ausência, e sim pela multiplicação (excesso) de respostas que o conto-coisa fornece: o ser do ovo não se limita a nenhuma delas em específico, não coincide plenamente com *uma só* resposta. Ou seja, a indeterminação do sentido parece derivar da sua própria multiplicidade e excesso: o texto não diz *uma* coisa, na medida mesmo em que diz *muitas* coisas.¹⁹ E por isso mesmo ele parece uma *coisa*, parece ressoar (irradiar, vibrar) a própria (inapreensibilidade da) coisa de que tenta falar, de que tenta se aproximar, pois o “?-ser” é o próprio ser do ovo (a coisa é vazio, intervalo, não-ser). Não é um acaso que ali seja dito que “o ovo

algumas das coisas que emolduram uma vida, um romance, um personagem, etc. Mas exatamente o que não quero é a moldura (...). Por que não ficção, apenas por não contar uma série de fatos constituindo um enredo?” (LISPECTOR, 1999e, p. 271). A palavra final coube a ela na “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)”, de *A hora da estrela*, que se inicia justamente dizendo: “Pois que dedico *esta coisa aí*” (Lispector, 1998: 9), ou seja, com a assunção do rótulo, convertido agora em bandeira.

18 O mesmo talvez pudesse ser dito de seu par, “O relatório da coisa”, verdadeiro *Objecto textual*, na leitura aguda e aguçada de Raúl Antelo (1997).

19 Ou seja, a inapreensibilidade de que fala Clarice deriva de um excesso de significação, e não o contrário, a saber, que a intangibilidade da coisa gera a multiplicação vazia do sentido. Nesse sentido, me inspiro na leitura que Pontieri (2001, p. 217; grifo nosso) fez, mas invertendo-a: “[O]s paradoxos (...) constroem o ovo como lugar de vacância do sentido, no qual *por isso* todos os sentidos cabem”. A diferença, quase imperceptível, está em saber se tomamos o zero como vacância ou então como “múltiplo universal” (STERZI, 2019). Na famosa “Introdução à obra de Marcel Mauss”, ao tentar dar uma explicação para o que chama de “significante flutuante” (*mana, trec*, entre outros, aos quais poderíamos acrescentar “coisa”), Claude Lévi-Strauss (2003, p. 43-44) afirma que “ele seria simplesmente um valor simbólico zero, isto é, um signo que marca a necessidade de um conteúdo simbólico suplementar àquele que pesa já sobre o significado, mas que pode ser um valor qualquer, com a condição de fazer parte ainda da reserva disponível e de já não ser, como dizem os fonólogos, um termo de grupo”. E, em nota, explica o sentido desse zero, citando Jakobson e Lotz: “Os linguistas já foram levados a formular hipóteses desse tipo. Assim: ‘Um fonema zero... opõe-se a todos os outros fonemas do francês por não comportar nenhum caráter diferencial e nenhum valor fonético constante. Em contraposição, o fonema zero tem por função própria opor-se à ausência de fonema’ (Jakobson & Lotz). Poder-se-ia dizer paralelamente, esquematizando a concepção que foi aqui proposta, que a função das noções do tipo *mana* é opor-se à ausência de significação, sem comportar por si mesma nenhuma significação particular”. É esta *oposição* à ausência de significação conjugada à *inadequação* a qualquer significação *específica* que caracteriza, a meu ver, a coisa para Clarice.

é impossível de existir”, pois enquanto germe de vida²⁰, não se enquadra em *um* campo de possibilidades dado; ele (seu sentido) é aberto e indeterminado: o ovo, o nascimento, é uma pergunta. A impossibilidade de dizer (o ovo) se torna o caminho (uma “via-crúcis”, para ser mais exato) da possibilidade de torná-lo perceptível, o impossível se torna ex-possível, a linguagem vira linguagem do fora (da linguagem), e o indizível (o ovo) se manifesta enquanto “objecto textual” (ANTELO, 1997), chegando mesmo a materializar-se no texto (ou concretizando o texto) na profusão da letra “o” (a palavra se tornando coisa, como se a narradora fosse ela mesma uma galinha colocando ovos – e cacarejando sem parar em uma linguagem monótona, desarticulada, repetitiva²¹).

Toda a obra de Clarice parece conter esse esforço de converter a nomeação, designação, referenciação, em pergunta, gerando uma escrita interrogativa, antes que afirmativa, a ponto de alguns de seus narradores caracterizarem seus escritos como questões: “Este livro é uma pergunta” (LISPECTOR, 1998e, p. 17), afirma Rodrigo S.M.; “Escrever é uma indagação. É assim: ?” (LISPECTOR, 1999d, p.16)²², lemos em *Um sopro de vida*, logo depois dessa passagem: “‘Escrever’ existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta”. Muitas vezes, assim, a estratégia é explícita, numa afirmação da interrogação: “sou uma pergunta” (LISPECTOR, 1998b, p. 36), diz a narradora de *Água viva*, frase que também intitula uma crônica composta quase só de perguntas; e, para ficar com só mais um exemplo, o mais forte deles: “O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? e este é o nome” (LISPECTOR, 1999f, p. 21). Mas, mais essencialmente, a operação se dá de forma disseminada e indireta, por meio das próprias afirmações (como em “O ovo e a galinha”), na multiplicação de nomes da coisa (ou do intervalo, etc.), não só *sintoma* (passivo) da inapreensibilidade das coisas pela linguagem, mas também modo oblíquo de, pelo excesso (ativo), questionar a nomeação, produzir, às avessas, a pergunta.²³ É na medida mesmo em que a palavra, num esforço imenso de designar, não designa, na medida mesmo em que, a partir da própria possibilidade de designação, ela se torna não-designação, que ela manifesta o indesignável.

Vimos trabalhando e frisando a noção de manifestação, que extraímos da própria Clarice, mais especificamente, de *A paixão segundo G.H.* O drama ali, já adiantamos antes, gira em torno de *como* relatar a sua experiência extrema de dessubjetivação, de como mobilizar a linguagem para dar conta da sua perda, em suma, de como a palavra pode dar conta da não-palavra. Não é um acaso, assim, que, diante do desenho-escrita de Janair na “gruta” (“O desenho não era um

20 “De que sou eu a semente? Semente de coisa, semente de existência (...). Eu, pessoa, sou um germe (...). Do germe que sou, também é feita essa matéria alegre: a coisa” (LISPECTOR, 1997, p. 90).

21 Cf. Cixous, 1990.

22 Algumas edições inexplicavelmente omitem o sinal gráfico do ponto de interrogação...

23 Caberia menção ainda ao atravessamento (direto ou indireto) da escrita de Clarice pelos sinais (desenhos) gráficos, procedimento que nos remete ao dito na crônica “Escrevendo”: os ovos – “o” – de “O ovo e a galinha”, os travessões de *A paixão*, que iniciam e encerram o livro, como que a marcar que se trata de um intervalo, e que também aportam para dar a ver a gosma branca da barata sendo expelida quando G.H. a esmaga, etc.

ornamento: era uma escrita”), G.H. vise elaborar uma escrita-desenho (lembramos novamente do texto “Escrevendo”): “será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez preciso menos me exprimir”. Como vimos, essa reprodução, esse nascimento, *cria* realidade: “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”. Trata-se, assim, de *reificar*, de produzir a (inapreensibilidade da) coisa através das palavras, convertendo a escrita em grafismo. Assim, ao longo de todo o romance, haverá a recusa da expressão e do expressivo, em nome de seu outro: “Não quero a meia-luz, não quero a cara bem-feita, não quero o expressivo. Quero o inexpressivo (...), quando a arte é boa é porque *tocou* no inexpressivo, a pior arte é a expressiva” (LISPECTOR, 1997, p.101, 92; grifo nosso). Ou seja, não se trata, aqui, de o sujeito exprimir-se, dado que a transformação de G.H. consistiu, repitamos, na perda da subjetividade, quando tudo que restou dela foi o inexpressivo, a impossibilidade de se exprimir. Todavia, isso não implica que não haja uma forma de se relacionar com esse resíduo inexpressivo, um modo descrito pelo vocabulário tátil, do toque e da manifestação: “às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, em amor de corpo também”. *Manifestar*, etimologicamente, designa o gesto de pegar pela mão, i.e., de tocar ou de apontar. Manifestar o inexpressivo seria, desse modo, não uma forma de exprimi-lo, dizê-lo, mas sim de apontá-lo: “O nó vital [da coisa] é um dedo apontando-o – e, aquilo que foi apontado, desperta como um miligrama de radium no escuro tranquilo”.

No romance, ou seja, no relato em que G.H. tenta *reproduzir* sua experiência *através da linguagem*, isso se dá por uma estratégia de aproximar-se pela linguagem o máximo possível desse ponto extremo (o nó vital) sem esmagá-lo com as palavras, parando à distância de um passo, i.e., parando quando se dá – e *porque* se dá – a irradiação simultânea entre o dizer e o indizível. Pois o “ato máximo”, o momento em que a comunhão com o neutro se efetiva plenamente – quando a protagonista ingere a barata –, não é narrado, tornando-se “ato ínfimo”: tendo ali perdido completamente a subjetividade, não há o que expressar. Todavia, esse silêncio só adquire sua intensidade pelo contraste (a vibração recíproca) com o excesso da linguagem, seus paradoxos, idas e vindas. Mais ainda: essa interrupção da palavra não é um ato voluntário, mas se produz quando a linguagem, em seu esforço extremo de aproximação, faz despertar a coisa, a qual, por sua vez, a faz vibrar reciprocamente, paralisando-a, produzindo silêncio. É nesse ponto, de interrupção da linguagem, e irrupção na linguagem, que o indizível se manifesta:

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a

procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio.

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1997, p. 112-3).

110 Nessa passagem, que se encontra nas páginas finais do romance, nos deparamos com uma inversão da analogia: se a terra antecede a árvore, e a matéria antecede o corpo, era de se esperar que o silêncio precede a linguagem. Mas não: é a linguagem que precede o silêncio, o esforço da voz que precede a mudez, assim como a entrelinha só se dá porque há a linha, a sombra da palavra só se dá porque há a palavra: “para que o verdadeiro silêncio se dê, faz-se necessário um tipo específico de fala. É como se o silêncio que aspira Clarice não fosse apenas da ordem da ausência de sons ou de palavras, mas envolvesse que antes as coisas fossem devolvidas em sua opacidade” (GONÇALVES, 2016, p. 79). O indizível, o fora da linguagem (que coincide, no romance, com a comunhão com a barata), é *manifestado* pela linguagem justamente ali onde ela não consegue dizer (em seu fora): o “fracasso” é o sucesso, o indizível não é *dito* (expresso) pela linguagem, não se torna dizível, mas manifesto *enquanto* indizível.²⁴ É ele que se pega com as mãos vazias da escrita de Clarice Lispector.

silêncio

“Mas há alguma coisa que é preciso ser dita, é preciso ser dita” (Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*).

O resto é silêncio. Contudo, o que Clarice nos ensina é que esse resíduo inexpressivo pode se tornar perceptível *através* da própria linguagem, que é possível fazer (*poiesis*) ouvi-lo *na* própria linguagem. Se pegar com as mãos vazias

24 Citemos novamente essa passagem crucial do romance: “é disso que me aproximo (...). Não porque eu então encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável – mas porque designo o impalpável como impalpável”.

NODARI, A.
*O indizível
manifesto: sobre
a inapreensibilidade da
coisa "Dura
Escritura" de
Clarice Lispector*

o inapreensível é manifestar o indizível, então a sua escrita ignora solenemente a interdição de Wittgenstein, ainda repetida por muitos como se fosse um imperativo categórico, a saber, a de que “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”.²⁵ Pois ela fala constantemente, se é que não fala somente, sobre aquilo de que não se pode falar. O silêncio wittgensteiniano se torna palavra clariceana, dura escritura ex-possível que, em sua respiração, em seus intervalos, manifesta sem cessar “a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio”.

25 “Nessa célebre máxima”, comenta Maniglier (2008, p. 287), “pode-se ouvir redobrar o impossível em interdito”.

A hora da estrela – história de aflição e aflição das formas

Star hour – story of affliction and affliction of the forms

*Flavia Trocoli**

RESUMO

O artigo busca através da análise de algumas cenas e procedimentos de *A hora da estrela*, 1977, de Clarice Lispector, revisitar alguns aspectos formais – romanesco, autobiográfico, ensaístico, dramático – para a suspensão dos nomes, o perguntar e a falta de resposta. Formas que não deveriam permitir nenhum enunciado generalizante, consensual, pois são elas que engendram e são engendradas por uma moça nordestina que, em sua existência rala, foi vista pelo narrador numa rua do Rio de Janeiro. Talvez a maior crueldade do livro esteja neste ponto: fazer perguntas, as mais agudas, não salva Macabéa do pior que, no fim do livro, não poderia ser mais concreto: a sarjeta. E o pior, também ele, ou sobretudo ele, não deixa de exigir uma forma.

114

Palavras-chave: Clarice Lispector; pobreza e representação; cena enunciativa.

* Professora de Teoria Literária do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, da UFRJ. Membro do Centro de Pesquisas Outrarte: a psicanálise entre a ciência e a arte, do IEL/UNICAMP. Bolsista do CNPq.

- Você sabe se a gente pode comprar um buraco?
- Olhe, você não reparou até agora, não desconfiou que tudo que você
pergunta não tem resposta?
Macabéa e Olímpico, em “A hora da estrela”

Pergunto: toda história que já escreveu é história de aflições?
Rodrigo S.M. (na verdade Clarice Lispector)

O papel moral de Brecht é o de inserir vivamente uma pergunta no meio de uma evidência (é o tema da exceção e da regra). Pois aqui se trata, essencialmente, de uma moral da invenção. A invenção brechtiana é um processo tático para alcançar a correção revolucionária. O que vale dizer que, para Brecht, a saída de todo impasse moral depende de uma análise mais justa da situação concreta na qual se acha o sujeito:
Roland Barthes, em “A revolução brechtiana”¹

116

1. 40 anos depois – *Sim, quem espera sempre alcança. É?*

Completados, em 2017, 40 anos do aparecimento de *A hora da estrela* e do desaparecimento de Clarice Lispector, não há sombra de dúvida de que Macabéa ainda, ou mais ainda, nos olha e nos interpela, colocando-nos no coração daquilo que Alexandre Nodari e João Camillo Penna delinearam para a chamada do dossiê: “A ‘coisa’ de/para Clarice parece designar, portanto, não o inominável, mas a conversão do nomear em perguntar, uma devassa infinita daquilo que se esconde por trás do nome e da afirmação, da entrelinha que toda linha comporta: ‘Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? e este é o nome.’” Algumas seriam as razões para a dolorosa atualidade de Macabéa, o retrocesso político não é a menos importante. Buscarei na análise de algumas cenas e procedimentos estéticos do último livro, que o seu autor (na verdade Clarice Lispector) chama de “essa coisa aí”, revisitar algumas facetas formais – romanesca,

¹ Agradeço a Priscila Matsunaga a indicação deste trecho de *Crítica e verdade* que, diante de um impasse, me permitiu continuar a escrever este pequeno ensaio.

autobiográfica, ensaística, dramática – para a suspensão dos nomes e a falta de resposta. Formas que não deveriam permitir nenhuma formulação generalizante, pois são elas que engendram e são engendradas por uma moça nordestina que, em sua existência rala, foi vista pelo narrador numa rua do Rio de Janeiro: “peguei no ar de relance o sentimento de perdição”. A própria Macabéa é quem diz que “a gente não precisa entender o nome”, se, de fato, não é uma questão de entendimento propriamente dito, gostaria de começar destacando que seu nome lhe assegura um pé fora da nadificação absoluta. Por não lhe faltar o delicado essencial, e também através de alguns nomes escutados na Rádio Relógio, é que a personagem pode formular perguntas que interrogam a pobreza e não deixam de apontar para a alienação que, inescapável no romance, culmina na morte da personagem. Talvez a maior crueldade do livro esteja aí: formular as perguntas, as mais agudas como veremos adiante, não salva Macabéa do pior que, no fim do livro, não poderia ser mais concreto: a sarjeta, e “não o inominável” abstrato. E, neste ponto, a linha não comporta nenhuma entrelinha, pois já não se pode ser coisa nenhuma.

Antes deste ponto final e de iniciar uma nova seção, gostaria de destacar que esta seção do ensaio começa com um clichê “quem espera sempre alcança”, claro que sucedido por uma pergunta que o abala. No entanto, como se a própria obra clariciana pudesse prever um de seus destinos, ele indica um consenso. É no ensaio homônimo ao livro *A hora da estrela*, 1977, que Vilma Arêas considera que certas performances do narrador Rodrigo S.M. “às vezes remetem a certos perfis da sociedade brasileira.”² E que não seria a primeira vez que Clarice Lispector teria lançado mão do clichê para dar forma a certas questões de sua obra. O clichê seria um modo de dar voz à desfaçatez de classe. Mas não só. Em *A maçã no escuro*, 1961, o narrador também se vale de inúmeros clichês para a fracassada travessia de Martim do lugar-comum às coisas sem nome. Clichê, lugar-comum, consenso seriam formas, na maior parte das vezes irônicas, de mostrar a complexidade da servidão ao Outro, uma forma de dizer que se adequaria com exatidão ao já dito, colocando em cena alienação, automatismo e reprodução. Se, por um lado, certa dose de alienação e repetição automática pertence à dimensão do inelutável, por outro, qual a margem de liberdade que narradores e personagens encontram para perguntar, isto é, dizer de outro modo e fazer.

O consenso não diz respeito apenas àquilo que prende e fixa o sentido em uma frase isolada da obra. Na crítica clariciana, ele aparecerá sob a forma de elogio pronto. Em seu livro de 2005, Vilma Arêas dizia da dificuldade de lidar com as leituras celebratórias dessa obra que nada mais fazem do edulcorar nela aquilo que é precariedade e violência, em 2018, poderíamos dizer mesmo de uma banalização dessa obra que, rapidamente, se transforma em enunciado de consumo. Diante das “expressões de consenso”, da abstração da literatura em enunciados globalizantes, que tornam abstrato o mendigo na porta do cinema (como nos advertira o narrador de *A maçã no escuro*), talvez pudéssemos tentar devolver os enunciados de consumo à situação narrativa concreta, aos procedimentos da enunciação, às perturbações formais.

2 ARÊAS, Vilma. Com a pontas dos dedos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 89.

2. Jacques Lacan: *Figura de ferida exilada das coisas*

Este pequeno ensaio, talvez, pudesse ter se chamado “Homenagem a Clarice Lispector pela *A hora da estrela* de Macabéa”, o que evocaria o título de Jacques Lacan “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein” e, assim, engendraria uma série de paralelismos – entre Macabéa e Lol V. Stein, duas mulheres, uma pobre e outra louca, entre dois narradores, Rodrigo S.M. e Jacques Hold – em torno de encontros que colocam em cena o impossível. O impossível para Rodrigo S.M. seria representar uma mulher pobre e, através da literatura, transformar sua condição, esse impossível tantas vezes se traveste sob as figuras da desfaçatez, da culpa, da impotência. O impossível para Jacques Hold seria representar uma mulher que coloca em cena um ponto de ausência louco e possibilitar não somente um encontro amoroso com ela, mas também uma palavra que a situasse na lógica narrativa. Como diz Lacan, diante de Lol, esse objeto perdido, o narrador se torna o ponto de angústia da narrativa. Jacques Hold dará forma ao encontro com o impossível de Lol V. Stein através da imagem de uma palavra-buraco.

Fora da lógica dos narradores e das narrativas, perturbando a narração, nem Lol, nem Macabéa, no entanto, se submetem ou podem se valer da lei da metáfora. Lembremos que, na Dedicatória do Autor, diz-se: “Eu medito sem palavras e sobre o nada.” Rodrigo S.M. escreverá a seu encontro com Macabéa, que é quase nada, através de uma série de procedimentos formais: uma espécie de indecisão quantos ao título, presença e destituição do autor e do narrador, e em muitas figuras que remetem ao tempo do desaparecimento. Desaparecimento de que? Do ponto de vista do próprio livro, talvez pudéssemos responder que desaparecimento de uma vida interior que pudesse ser capturada pelo estilo indireto livre³. Embora se saiba que, em *Vidas secas*, Graciliano Ramos tenha se valido desse procedimento moderno para a representação de Fabiano, Sinhá Vitória e até mesmo da cadelinha Baleia.

Minha associação ao título de Lacan faz com que possa ser destacada uma diferença crucial entre dois textos lacanianos escritos a partir da literatura, e também faz com que eu possa introduzir um problema importante. Na leitura que faz de Edgar Allan Poe, em seu Seminário sobre “A carta roubada”, Lacan opera com alguns ternários: o Rei, a Rainha, o primeiro ministro ou o Rei, a Rainha, Dupin, deixando excluídos o narrador e o leitor. Tal exclusão é um dos fundamentos da crítica de Jacques Derrida em “O carteiro da verdade”, na medida em que excluir o narrador garantiria um ponto de estabilidade do sentido do texto de Poe, garantiria um consenso em torno da castração/do feminino como verdade última a ser desvelada. Na leitura que faz do texto de Duras, Lacan opera de modo diferente, em seus ternários, inclui o narrador e se inclui como leitor. O que se coloca como enigma para mim na leitura que Lacan faz do texto de Duras é o seguinte: os movimentos de inclusão ou de exclusão do narrador e do leitor tem a ver com o modo como a narração, a cena enunciativa, e o objeto se enlaçam. Tanto em Marguerite Duras, quanto em Clarice Lispector, a presença estranha do objeto perdido empurra para o

3 Cf.: Erich Auerbach, “A meia marrom”. Mimesis. São Paulo: Perspectiva, 1987.

segundo plano a lógica da significação, da narrativa, portanto, e situa a posição do narrador e do leitor sob o efeito desse objeto que tudo contamina, principalmente a nomeação, com seu ar de perdição. A narrativa é buscada e esfacelada, a ponto do próprio Rodrigo S.M. se destituir e se colocar no lugar de resto: “sobrei e não há lugar na terra dos homens para mim.”⁴

Feita a remissão comparativa, recomeço por um diálogo em que Rodrigo S.M., ao/por dar a palavra para suas personagens, inventa seu próprio desaparecimento na própria instância narrativa.

3. Antes de cair o pano

Depois de uma longa digressão, que poderia ser tanto um breve ensaio, quanto um preâmbulo, em torno de como escrever, sobre o indagar, a dor, a realidade, a palavra, sua classe social. Depois de dizer que a ação da história será sua “materialização enfim em objeto”⁵, de se perguntar se é um escritor e responder que é “mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto”⁶. Enfim, o narrador coloca Macabéa em cena. Não por acaso, depois desse longo preâmbulo, o primeiro ato, por assim dizer, tem como personagens o patrão, “Senhor Raimundo Silveira” e a moça nordestina, ainda sem nome. Cito extensivamente:

Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio 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, 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 cerimoniosa a seu escondidamente amado chefe:

- Me desculpe o aborrecimento.

O senhor Raimundo Silveira – que a essa altura já lhe havia virado as costas – voltou-se um pouco surpreendido com a inesperada delicadeza e alguma coisa na cara quase sorridente da datilógrafa o fez dizer com menos grosseria na voz, embora a contragosto:

- Bem, a despedida pode não ser para já, é capaz até de demorar um pouco.

4 LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. [concepção visual e projeto gráfico Izabel Barreto]. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 55.

5 *Idem*, p. 54.

6 *Ibidem*, p. 57.

Depois de receber o aviso foi ao banheiro para ficar sozinha porque estava toda atordoada. Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma.⁷

Nem é preciso dizer que o aviso no trecho é “prévio” apenas por acaso, por capricho, por grosseria, ou seja, é marca da informalidade brasileira das relações entre patrões e trabalhadores, a demissão da moça que não é nomeada nessa cena fica sujeita à brutalidade, maior ou menor dependendo do humor, do patrão em relação à datilógrafa. São muitos os procedimentos mobilizados: o aviso de sua demissão e de seus motivos é dito de modo indireto – “Isso disse ele” – pela voz narrativa; o patrão fala diretamente quando volta atrás e deixa indeterminada a data da demissão, é ele quem diz a informalidade; quanto à moça, o narrador indica que, da parte dela, há cerimônia, amor e respeito, nenhuma palavra aponta para uma relação de trabalho, o narrador passa para ela a palavra e ela se desculpa pelo aborrecimento. Há ainda dois parênteses, o primeiro da explosão, e um segundo que, sem sair propriamente do âmbito da voz narrativa, parece deixar ressoar um pensamento do patrão (que, segundo uma lógica abominável, justificaria a brutalidade) – “rosto que pedia tapa”. Sem imagem, uma vez que Lacan já nos ensinou que é o outro que a indica e a contorna, é a materialidade de um objeto, a pia imunda e rachada, que dá forma ao lugar de Macabéa no mundo do trabalho. O trecho se encerra com o narrador marcando que a personagem, depois de se olhar no espelho, pensa rapidamente: tão jovem e já com ferrugem. Se o estilo indireto livre não é um procedimento próprio para dar forma aos parcos pensamentos da moça e das outras personagens, o narrador se valerá mais uma vez do recurso dramático e passará a palavra a seus personagens:

Ela: Falar então de quê?

Ele: Por exemplo, de você.

Ela: Eu?!

Ele: Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.

Ela: Desculpe mas acho que não sou muito gente.

Ele: Mas todo mundo é gente, Meu Deus!

Ela: É que não me habituei.

Ele: Não se habituou com quê?

Ela: Ah, não sei explicar.

7 Ibidem, pp. 58-59.

Ele: E então?

Ela: Então o quê?

Ele: Olhe, vou embora porque você é impossível!

Ela: É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para ser possível?⁸

Enfatizo que, neste ponto preciso, o encontro tão desencontrado entre um ele e um ela se dá sob a forma dramática! Em *A inútil paixão do ser*, o último romance clariciano foi lido a partir de uma cristalização de lugares e atributos: o narrador diante dos impossíveis – Macabéa, a pobreza, a mulher, a morte. O que não deixa de ser uma repetição, uma armadilha, contida no próprio livro: Macabéa não pode ser escutada, como se só existissem a voz e a verborragia de Rodrigo S.M. Surda a ela, naquele momento, coloquei a ênfase nas figurações do narrador entre a impotência e a impossibilidade. Alguns anos depois daquela leitura, hoje, como de um golpe, não se pode mais não escutar: “É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para ser possível?” A pergunta remete à epígrafe da banda experimental Einstürzende Neubaten que Vladimir Safatle escolheu para o seu livro *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*:

O que é

é

O que não é

é possível

Apenas o que não é

é possível⁹

Voltemos. O diálogo citado acima se dá entre Macabéa e Olímpico, os dois são nordestinos, pobres e vivem em uma cidade toda feita contra eles e, no entanto, ocupam lugares distintos no drama. Ele dita a pauta e a lei do universal: “vamos falar de gente/todo mundo é gente”, ela não se submete à pauta e nem ao universal: “Desculpe mas acho que não sou muito gente.” Mais ainda, Macabéa não nega que seja impossível, aceita o predicado que lhe é atribuído pelo homem, mas não permanece nele e dispara: “Que é que faço para conseguir ser possível?” Se, do lado do ser, ela só sabe ser impossível, do lado do fazer, ela pergunta o que fazer para ser possível. A pergunta pela ação pode ser lida como um pequeno grão de areia que desregula a máquina quando ela, a máquina interpretativa, poderia empurrar o leitor

⁸ Ibidem, p. 78.

⁹ Apud: SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*.

para o impossível como solução para um desacordo e, assim, fazer do impossível um significado, um consenso.

Com esse recurso do narrador S.M. ao drama, a pergunta de Macabéa nos obriga a pensar o não é pela via do possível, como uma insubmissão ao impossível que passa a ser indissociável de uma pergunta: como fazer? Como se fosse possível prescindir do narrador e servir-se do seu lugar deixado vazio, Macabéa fala e protagoniza a ação dramática. E diz contra a fala de Olímpico. Nesse diálogo entre um homem e uma mulher, o “feminino” ganha vigor a partir de sua relação com o masculino, na medida em que discorda dele, que não se submete à sua predicação.

4. Virginia Woolf: *Prestes a descrever o que não existe*

“Extrema fidelidade” é um ensaio de Hélène Cixous publicado na edição comemorativa dos 40 anos de *A hora da estrela*. Ao lê-lo, penso que é perfeito e que adoraria repeti-lo inteiro, ideia da qual logo desisto. É a própria Hélène que adverte para os riscos da identificação através de uma proximidade absoluta. Tento recuperar o distanciamento crítico, é preciso guardar o respeito pelo outro – a empregada, a barata, o menino a bico de pena, o rato, o mendigo na porta do cinema, Macabéa, a escrita. É a própria Hélène que afirma que respeita a literatura de Clarice como nenhuma outra por ela não ter cedido à lógica da apropriação que, diga-se de passagem, Virginia Woolf identificara ao sistema patriarcal:

A anonímia está em seu sangue [da mulher]. O desejo de ficar escondida ainda a toma por inteiro. Mesmo hoje, ela não se interessa por cultivar a fama, como fazem os homens, e em geral passa por uma lápide ou um poste de luz sem sentir um desejo irresistível de gravar seu nome ali (...) É uma das grandes vantagens de ser mulher conseguir passar por uma negra sem desejar transformá-la em uma inglesa.¹⁰

Essa passagem por Hélène e por Virginia permite pensar que o dizer de Macabéa pode ser lido como uma não apropriação da afirmação de Olímpico que faz do impossível um predicado; mais precisamente, Macabéa diz que só sabe ser impossível, mas dá outro passo e supõe que haveria um saber fazer para tornar-se possível. Diz Hélène Cixous:

Essa possibilidade está no parêntese: “Por que não?”: é a questão ética de Clarice. [...] Nós nos identificamos sempre com nossas chances, como nossos acidentes, nós, os seres superiores de depois da lagosta. Mas essa relação é narcísica e empobrecedora.

10 WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014, p. 75.

Nós somos muito mais que o nosso nome próprio nos autoriza a crer que somos. Nós somos possíveis. Basta que não fechemos os parênteses em que vivem nossos “por que não”.¹¹

Por que não dizer que o último livro publicado por Clarice Lispector, em outubro de 1977, é uma escrita do impossível contra a impossível? Ou ainda, uma escrita do desaparecimento contra o desaparecimento? E por que não uma escrita do masculino, já que foi preciso inventar-se como Rodrigo S.M., contra o masculino? Uma escrita na qual o feminino não pode se tornar substância e nem atributo e se tecerá subrepticamente nos movimentos do *contra*. No enlace entre mulher e pobreza, Clarice Lispector travestiu-se de homem para falar de Macabéa. Talvez a função primeira da máscara masculina que Clarice intitulou Rodrigo S.M. é a de garantir uma assimetria entre ela e Macabéa. Tal assimetria tem muitas funções, enumero algumas. Se Macabéa não pode narrar, nem narrá-la poderá ser feito através do estilo indireto livre, a assimetria é condição para a narrativa, para os fragmentos autobiográficos, para os fragmentos ensaísticos em torno do escrever e para os fragmentos dramáticos. A assimetria marca a diferença de sexo e de classe, fazendo do gênero literário e da diferença sexual um campo de batalhas na própria linguagem, na própria literatura. O último livro publicado por Clarice Lispector está dividido entre a máscara masculina que permite uma história com começo, meio e fim, e Macabéa que está fora dessa lógica do homem, como está fora de si mesma. Tal divisão pode ser pensada como uma reencenação do feminino entre a lei da significação e o seu fora. A escritora comparece mascarada de homem para construir a narrativa, mas não sem dizer *não* a essa máscara. Neste ponto, a literatura de Clarice denuncia ironicamente a máscara e não a encarna toda, o próprio narrador diz que é um ator e confessa seus malabarismos, deixando de “ser mágico para ser crítico”¹². E esse *não* à máscara também será dito por Macabéa através de perguntas formuladas a partir daquilo que escuta na Rádio Relógio:

- Você sabe se a gente pode comprar um buraco?
- O que quer dizer “renda per capita”?
- Aristocracia significaria por acaso uma graça concedida?

Só resta a Olímpico dizer que ela não tem solução. Termina o namoro com Macabéa, que não tinha e não pertencia (uma única vez se reconhecera no título de um livro na mesa do patrão – *Os humilhados e ofendidos*) e passa a namorar Glória que, carioca da gema, pertencia ao prestigioso clã do sul do país, tinha um pai açougueiro e pintava os cabelos de louro, o que faz Olímpico pensar que lá embaixo

11 Cixous, Hélène. “Extrema fidelidade”. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. [concepção visual e projeto gráfico Izabel Barreto]. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 161.

12 Esta é uma formulação de Roland Barthes ao se referir às tarefas da crítica no teatro de Bertolt Brecht. BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. Revisão: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 131.

também era assim. O narrador já havia adiantado ao seu leitor que pouco ou nada sabe do encontro entre Macabéa e Olímpico, pois sua cozinheira sumira com alguns de seus manuscritos, fazendo dessa história também um encontro perdido.

Se na ordem fálica, a autobiografia é um lugar de reconhecimento e de apropriação, Shoshana Felman dirá que, para uma mulher, a autobiografia é o próprio lugar da ausência de autobiografia e, a partir daí, desloca a autobiografia para uma prática de leitura e de escrita que não deixa de testemunhar o aspecto traumático da falta da autobiografia para uma mulher. Esse testemunho do lugar da mulher, cujo novo ponto de partida seria a própria falta, pode ser lido como transgressão à lei que legisla e controla o eu, o significado, a posse, a verdade. Embora tratando de objetos diferentes, as formulações de Shoshana Felman não deixam de ressoar as formulações de Hélène Cixous. Para esta última, se Kafka nos dá a ver que um homem está na lei e na culpa, Antígona nos dá a ver que uma mulher não está toda submetida a essa lei.¹³

Composto de fragmentos autobiográficos, fragmentos ensaísticos em torno do escrever e fragmentos dramáticos, o último livro de Clarice Lispector conta a história das aflições de um escritor diante de uma mulher pobre, de um homem diante de uma mulher, de uma escritora diante da morte e da vida que foi e passou inelutavelmente. Essas aflições são aflições das formas (como dos títulos, como dos nomes do autor) – romance, ensaio, drama, autobiografia – que se colidem e colocam o negativo como elemento de composição da própria estrutura: nem narrativa, nem ensaio, nem testemunho, nem autobiografia, nem drama. E, contudo, é nessa aflição formal que se pode ler a afirmação do desamparo nomeado do narrador e do desamparo de Macabéa (só expresso em perguntas, a personagem tem uma vaga consciência dele quando vai à cartomante e esta lhe anuncia uma vida melhor. Em negativo, Maca pensa como sua vida até ali tinha sido ruim), a literatura não ampara, não ajuda, mas é ainda com ela que se pode encenar esse desamparo.

Sem ideia preconcebida, sem conclusão, sem verdade, em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf, também inventando uma narradora para o seu ensaio, vai dizer do que não existe. Para dizer do mais difícil – da relação entre mulher e pobreza, ela vai recorrer ao seu lugar de escritora, vai inventar uma irmã para Shakespeare, vai descrever o que não existe. Sem culpa, sem impotência, sem angústia, diferentemente de Rodrigo S.M., Virginia passará do que *não-existe* para a escrita. Escutemos as primeiras linhas de *Um teto todo seu*:

Quando, porém, comecei a pensar no assunto [as mulheres e a ficção] dessa forma, que parecia a mais interessante, logo percebi que havia um obstáculo inevitável. Eu nunca conseguiria chegar a uma conclusão. [...] De qualquer forma, quando o assunto é controverso – e qualquer questão envolve sexo é -, não se pode

13 Cf.: CIXOUS, Hélène. *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura*. Prologo y traducción: Ana Mana Moix. Traducción revisada por Myriam Diaz-Diocaretz. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejera de Educación. Dirección General de la Mujer ; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.

esperar a verdade. Por isso, o que proponho, como todas as liberdades e as licenças de uma escritora, é contar a história dos dias que precederam minha vinda até aqui... Não preciso dizer que o que estou prestes a descrever não existe; [...]¹⁴

Em um ensaio inesquecível intitulado “Sobre estar doente [On being ill]”, Virginia Woolf afirma que sua língua pode expressar os pensamentos de Hamlet e a tragédia de Lear, mas não tem palavras para o tremor ou a dor de cabeça. Faltam as palavras para o corpo que dói.¹⁵ É a palavra dolorida que ata e separa Rodrigo S.M. e Macabéa. A culpa também perpassa do início ao fim aquilo que um homem pode contar da vida, da dor e da morte de uma mulher em *A hora da estrela*. O narrador diz que sua história é um soco no estômago e é acompanhada de dor de dentina exposta. Não esqueçamos que um dos títulos é “O direito ao grito”. E Marguerite Duras, também há quarenta anos, é quem nos lembra que “O primeiro signo da vida, é um berro de dor. Vocês sabem, quando o ar entra nos alvéolos pulmonares da criança, é um sofrimento indizível, e, a primeira manifestação da vida, é a dor.”¹⁶

Em um belo texto intitulado “Words and wounds”, Geoffrey Hartman passará por Shakespeare, Keats, Wordsworth, e dirá que a palavra é ferida e pode ferir a lógica da representação que quer fazer concordar significante e significado.¹⁷ Diante da palavra de uma mulher, ou da palavra que lhes falta, os narradores, Jacques Hold ou Rodrigo S.M., são feridos no ponto em que terão apostado na representação e na eficácia da palavra, e é justamente no ponto em que a solução falha que pode surgir a pergunta: como fazer?

A partir desse ponto, em que não há concordância entre a enunciação e o objeto, é que pode surgir o movimento de uma *revolução sem fim* que se faz no feminino: uma mulher não pode coincidir com um si mesma, numa relação de identidade. E muito menos a pobreza poderá coincidir com ela mesma. Essa *revolução sem fim* não se dissocia de uma ferida, de uma negatividade, que se inscreve na *mimesis*, na cena narrativa e na sua crítica. Ferir a representação é apontar para um dizer outro: “É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para ser possível?” Afinal, até no capim vagabundo tem desejo de sol. E, apesar do olhar de quem tem asa ferida, não havia nela miséria humana, não lhe faltava o delicado essencial – uma arte da pergunta, lá onde falta resposta. E, lá onde falta a resposta, talvez o grão que desregula a máquina implique um novo fazer que, sempre, aflige as formas, mostrando sua precariedade e sua imprescindibilidade.

14 WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014, pp. 11-13.

15 WOOLF, Virginia. *On being ill. The moment and other essays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1948, pp. 9-23.

16 DURAS, Marguerite & PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977, p. 23. (Tradução minha)

17 HARTMANN, Geoffrey. *Saving the text: literature, Derrida, philosophy*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 118-157.

Em torno da coisa e da letra: Clarice com Heidegger e Lacan

*Around thing and letter: Clarice
with Heidegger and Lacan*

*Alex Keine de Almeida Sebastião**

RESUMO

O arrebatamento provocado no leitor pela escrita de Clarice Lispector é algo difícil de se explicar. A experiência de leitura guarda sempre certa singularidade, variando o ponto em que o leitor é mobilizado. Ainda assim, podemos arriscar construir hipóteses que delineiam alguns vetores dessa potência do texto. Em sua fase final, a escrita clariciana se dobra sobre si mesma e envereda pelos mistérios desse movimento que é escrever. Clarice evoca um momento fundamental da experiência humana que reside sobre a relação das palavras com as coisas, ou da linguagem com o ser. O trauma da entrada na linguagem é carregado por todos e cada um de nós. Trata-se de um velho conhecido que se renova sempre que tentamos nomear isso que da realidade nos escapa. Propomos, neste trabalho, fazer um breve percurso no texto de *Água viva* e de *Um sopro de vida*, a partir da articulação de dois significantes: coisa e letra. Como horizonte teórico, invocamos a formulação dada por Heidegger à questão “que é uma coisa?”, bem como o pensamento de Lacan acerca da noção de letra.

127

Palavras-chave: coisa; letra; Clarice Lispector.

* Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Que é uma coisa?

129

Ao dar início à tentativa de responder a pergunta “que é uma coisa?”, Heidegger aponta para a plurivocidade desse termo e lista alguns exemplos do que pode ser por ele designado.

Para começar, em que é que pensamos quando dizemos “uma coisa”? Visamos um pedaço de madeira, uma pedra; uma faca, um relógio; uma bola, um dardo; um parafuso, ou um fio metálico; mas também chamamos “uma coisa imponente” a um grande átrio de uma estação de caminho de ferro; e dizemos o mesmo de um abeto gigantesco. Falamos das diversas coisas que aparecem num prado no Verão: ervas e plantas, borboletas e escaravelhos; a coisa que está ali na parede – o quadro, por exemplo – também lhe chamamos coisa e um escultor no seu atelier, tem diversas coisas, acabadas ou por acabar. (HEIDEGGER, 1992, p. 16)

Nem tudo, entretanto, pode ser chamado uma coisa, pondera Heidegger. O número cinco, a expressão “o tempo está mau” e a palavra “casa” são alguns itens que não são abarcados pela noção de coisa. Continuando sua investigação, Heidegger propõe distinguir três sentidos em que tomamos a palavra “coisa”. Em

sentido restrito, coisa significa o disponível, o objeto concreto que está ao alcance da mão; em sentido lato, coisa abrange qualquer assunto, acontecimento ou evento; e, em sentido ainda mais lato, coisa é a essência à qual não temos acesso, a coisa-em-si de que fala Kant (cf. HEIDEGGER, 1992, p. 16-17).

Dentre as características das coisas, em sentido restrito, está a singularidade. O que se quer dizer com a afirmação de que as coisas são singulares?

Isto significa que a pedra é, precisamente, esta pedra totalmente determinada; o lagarto não é o lagarto em geral, mas precisamente este, e o mesmo acontece com a vergôntea e a faca. Não há uma coisa em geral, mas apenas estas coisas singulares e as singulares, antes de mais, são “esta coisa”. Cada coisa é esta coisa e nenhuma outra. (HEIDEGGER, 1992, p. 25)

A singularidade da coisa é desprezada pela ciência, no âmbito de seu método em direção a leis com validade geral. O “ser esta” que marca cada coisa não interessa ao método científico. Disso podem se ocupar a filosofia e a literatura. A filosofia, entretanto, mesmo quando se ocupa da singularidade da coisa, também não escapa a certa pretensão de universalidade. Quando o filósofo se pergunta sobre a “coisalidade” da coisa, sobre sua “istidade” (o ser “isto”), ele busca apreender o cerne da coisa que está presente em toda e qualquer coisa, ainda que de modo único em cada uma.

130

Seguindo essa linha, o tratamento filosófico da questão acerca da coisa se depara com espaço e tempo, como condições universais que se combinam na emergência da singularidade. Entretanto, podemos perguntar se espaço e tempo nos levam, de fato, à essência da coisa ou apenas a sua moldura, a seu enquadramento. Se considerarmos espaço e tempo como meras condições da existência da coisa, a coisa mesma será tomada como um centro, à volta do qual giram propriedades mutáveis, ou um suporte em que estas propriedades se apoiam.

Heidegger retoma a pergunta: “O que é então uma coisa?”, e responde, em seguida: “uma coisa é o suporte subsistente de diversas propriedades, que nela subsistem e se modificam” (HEIDEGGER, 1992, p. 41). Trata-se de resposta antiga na história da filosofia, levando a pensar que a questão está decidida e já deixou de ser, propriamente, uma questão. Ao se perguntar sobre a verdade dessa resposta, Heidegger propõe que “a partir da essência da verdade como conformidade, torna-se necessário que a estrutura da verdade seja um reflexo da estrutura da coisa” (HEIDEGGER, 1992, p. 42). Tem-se aqui uma concepção tradicional da verdade como representação, ou da linguagem como espelho do mundo. Apesar de se distinguirem, verdade e coisa comungariam a mesma estrutura. Que estrutura seria essa?

Quando dizemos que algo é verdadeiro ou que é falso, fazemos isso por meio de palavras. Mas, como observa Heidegger: “Uma palavra isolada – porta, giz, grande, mais, e – não é nem verdadeira, nem falsa. Verdadeira ou falsa é sempre

a ligação entre palavras; a porta está fechada; o giz é branco. A uma tal ligação em palavras chamamos um simples enunciado” (HEIDEGGER, 1992, p. 43). O enunciado pode ser dito verdadeiro ou falso, conforme o caso, oferecendo-se como lugar possível da verdade. Assim, a verdade tem a estrutura de um enunciado, no sentido de proposição em que, a um sujeito, liga-se um predicado. A construção da verdade como enunciado requer, portanto, três elementos: o sujeito, o predicado e a cópula. De acordo com a tese da conformidade da verdade à coisa, esses três elementos estariam também presentes na estrutura da própria coisa.

A aparente naturalidade da resposta dada à questão “que é uma coisa?” deve ser confrontada com a perspectiva histórica. Nesse sentido, Heidegger observa: “quando, de modo aparentemente natural e imparcial, perguntamos pelas coisas, nessa questão fala já uma ideia prévia acerca da coisalidade da coisa. No modo de a questionar, fala já a história” (HEIDEGGER, 1992, p. 49). Se consultarmos a história da filosofia, é possível recolher teorias diversas acerca da coisa, da proposição e da verdade. Entretanto, para Heidegger, o verdadeiro desafio que se coloca ao homem contemporâneo é colocar-se ele mesmo a questão “que é uma coisa?”. Abandonar a naturalidade de uma resposta não significa ignorar a história ao recolocar a questão. É preciso perguntar historicamente, e isso significa: “libertar e pôr em movimento o que repousa na questão e nela está preso” (HEIDEGGER, 1992, p. 53).

A tentativa de enfrentar o desafio passa por uma série de novas questões, dentre as quais:

A estrutura essencial da verdade e da proposição mediu-se pela estrutura da coisa? Ou passa-se o contrário: a estrutura essencial da coisa, considerada como suporte de propriedades, foi interpretada a partir da estrutura da proposição, como unidade de “sujeito” e “predicado”? Será que o homem leu a estrutura da proposição na estrutura da coisa, ou terá transportado para as coisas a estrutura da proposição? (HEIDEGGER, 1992, p. 51)

Essa série de questões está marcada pela dúvida quanto a saber se cabe à proposição ou à coisa a primazia na relação entre elas. Mas pode ser que essa dúvida resulte de um equívoco, pondera Heidegger, e que a semelhança estrutural entre coisa e proposição tenha sua origem, em um nível mais profundo, em algo que não é coisa e tampouco proposição.

Ao formularmos a questão “que é uma coisa?”, não devemos nos iludir buscando uma mera definição da coisa, adverte Heidegger. Trata-se, antes, de “despertar, talvez, o que está adormecido; corrigir, talvez, um pouco, o que está confundido” (HEIDEGGER, 1992, p. 57).

A relação com as coisas à nossa volta pode ser enfocada a partir de um duplo movimento. Aqui é importante destacar a noção de um duplo e único movimento e não de dois movimentos distintos, na medida em que se trata do mesmo movimento acontecendo em sentidos opostos, ou ainda, observado a partir de perspectivas diversas. As coisas particulares que nos rodeiam são sempre “estas coisas”. “Com

esta última caracterização, atingimos o domínio de indicação das coisas ou, inversamente, o domínio do modo como as coisas nos encontram”, esclarece Heidegger (1992, p. 39). Vale dizer, por um lado, vamos até as coisas quando apontamos para elas, por outro lado, as coisas vêm até nós, pelo simples fato de estarem no mundo. Indicação e encontro figuram como dois lados de uma mesma moeda: nossa relação com as coisas. O momento da indicação parece constituir a emergência da linguagem. Quando se aponta o dedo para a coisa, algo de novo surge no mundo. Deixando de lado a discussão acerca da eventual identidade entre a coisa existente no mundo e a coisa indicada pela linguagem, o ato de apontar para a coisa é já um acontecimento que não se dissolve na própria coisa, colocando-se, a seu lado, no mundo.

Na relação do homem com as coisas podemos identificar tanto um traço objetivo quanto um traço subjetivo. Quando se diz “isto” para se referir a uma coisa, ambos os traços podem ser mobilizados. De modo que “permanece em questão de que gênero é a verdade que temos na experiência cotidiana das coisas: se subjetiva, se objetiva, se uma mistura das duas, se nenhuma delas” (HEIDEGGER, 1992, p. 35). À medida que seguimos essa investigação, percebemos que a divisão sujeito-objeto pode nos levar a alguns impasses. A verdade acerca da coisa está nela mesma ou somos nós que ali a colocamos? Quando alguém diz “esta coisa”, a determinação da coisa depende dela mesma ou do lugar e do momento do sujeito que a experimenta? Em meio a esse cenário, Heidegger observa:

Torna-se claro que não podemos ir diretamente até às próprias coisas: não porque ficássemos detidos no caminho, mas porque as determinações a que chegamos e que atribuímos às próprias coisas – espaço, tempo, o ‘isto’ – se apresentam como determinações que não pertencem à própria coisa. (HEIDEGGER, 1992, p. 35)

Vale dizer, o homem é assombrado pela suspeita de que, na sua jornada em direção à coisa, ele estaria condenado a encontrar consigo mesmo. Entretanto, a questão de saber se dadas determinações da coisa são objetivas ou subjetivas pode se revelar infrutífera e, no limite, insustentável. Quanto a isso, Heidegger oferece um caminho: “Pode ser que elas não sejam nem uma coisa nem outra, que a diferenciação entre sujeito e objeto e, juntamente com ela, a própria relação sujeito-objeto, manifeste um retrocesso da filosofia, altamente questionável, se bem que muito difundido». (HEIDEGGER, 1992, p. 35) É por esse mesmo caminho que certas passagens da escrita de Clarice Lispector parecem nos levar, como veremos a seguir.

Clarice e as coisas

Em mais de uma ocasião, Clarice Lispector declarou ou escreveu que não lhe interessavam os fatos, mas sim as sensações. Sensações despertadas pelo simples estar no mundo, em meio às coisas e seu mistério. No livro *Um sopro de vida*, a personagem Ângela deixa-se enlevar por esse mistério e reflete sobre sua relação com a coisa:

Não posso ficar olhando demais um objeto senão ele me deflagra. Mais misteriosa do que a alma é a matéria. Mais enigmática que o pensamento, é a “coisa”. A coisa que está às mãos milagrosamente concreta. Inclusive, a coisa é uma grande prova do espírito. Palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo. A coisa é a materialização da aérea energia. Eu sou um objeto que o tempo e a energia reuniram no espaço. As leis da física regem meu espírito e reúnem em bloco visível o meu corpo de carne. (LISPECTOR, 1999, p. 104)

Como se percebe, as coisas são várias. Desde os objetos ao alcance das mãos, passando pelas palavras que flutuam no ar, até o próprio sujeito que experimenta tudo isso, afinal, ele também carrega um corpo que é pedaço de carne, submetido ao tempo e ao espaço. Ângela se sente dominada pela coisa, enfeitiçada. Daí, a observação-censura do personagem Autor: “Ângela se apaixonou pela visão das ‘coisas’. [...] Quando observa as coisas, age com um liame que a une a elas. Ela não é isenta. Ela humaniza as coisas. Não é pois autêntica no seu propósito” (LISPECTOR, 1999, p. 105). O que seria humanizar as coisas?, podemos perguntar. Seria possível ao homem deixar de fazê-lo, para ter acesso à coisa pura? Eis algumas questões filosóficas que não inibem as reflexões de Ângela. Sua experiência da coisa se dá em outro registro, que escapa à racionalidade do ato de perguntar. Ângela não se pergunta sobre a coisa, mas simplesmente a experimenta e nos oferece o relato dessa experiência. Ela conta: “Quando eu vejo, a coisa passa a existir. Eu vejo a coisa na coisa. Transmutação. Estou esculpindo com os olhos o que vejo. A coisa propriamente dita é imaterial. O que se chama de ‘coisa’ é a condensação sólida e visível de uma parte de sua aura” (LISPECTOR, 1999, p. 105). Ao longo do relato, podemos colher múltiplas descrições da coisa que variam da tautologia ao pitoresco: “A ‘coisa’ é coisa propriamente estritamente a ‘coisa’. A coisa não é triste nem alegre: é coisa. A coisa tem em si um projeto. A coisa é exata. As coisas fazem o seguinte barulho: chpt! chpt! chpt! Uma coisa é um ser vivente estropiado. Não há nada mais só do que «uma coisa»». (LISPECTOR, 1999, p. 106)

Em sua pesquisa sobre a coisa, Ângela adota postura oposta à da ciência. Ao invés de preservar o rigor da pretensa separação de sujeito e objeto, ela se lança e mergulha em direção à coisa:

Entrei num reino silencioso do que é feito pela mão vazia do homem: entrei no domínio da coisa. A aura é a seiva da coisa. Emanações fluídicas me cegam ofuscantes a visão. Tremo trêmula. Tremulo tremida. Há algo de esqualido no ar. Aspiro-o sôfrega. Quero impregnar-me toda com as físicas do que existe em matéria. A aura da coisa vem do avesso da coisa. Meu lado avesso é um esplendor de aveludada luz. Eu tenho telepatia com a coisa. Nossas auras se entrecruzam. A coisa é pelo avesso e contramão. (LISPECTOR, 1999, p. 107)

O relato de Ângela pode suscitar questão análoga àquela criticada por Heidegger: essas descrições da coisa se originam da própria coisa ou da experiência que a personagem faz dela? Estaria Ângela simplesmente humanizando as coisas, como lhe censura o Autor? Em alguns trechos, o texto nos remete ao movimento contrário, em que é a personagem que se vê, ela mesma, como um objeto.

O espírito da coisa é a aura que rodeia as formas de seu corpo. É um halo. É um hálito. É um respirar. É uma manifestação. É o movimento liberto da coisa. [...] Tenho em mim, objeto que sou, um toque de santidade enigmática. Sinto-a em certos momentos vazios e faço milagres em mim mesma.

Eu sou matéria-prima não trabalhada. Eu também sou um objeto. Tenho todos os órgãos necessários, igual a qualquer ser humano. Eu sinto a minha aura que nesta friorenta manhã é vermelha e altamente faiscante. Eu sou uma mulher objeto e minha aura é vermelha vibrante e competente. Eu sou um objeto que vê outros objetos. (LISPECTOR, 1999, p. 107; p. 108-109)

Ao longo desse relato em que a coisa figura, para além de algo de que se fala, como algo que se experimenta, que se vivencia, Ângela elege algumas coisas e passa a nos oferecer breves relatos construídos em torno delas. Eis alguns títulos: “O Indescritível”, “Caixa de Prata”, “A Casa”, “O Relógio”, “Gradil de Ferro”, “O Carro”, “Vitrola”, “Borboleta”, “Lata de Lixo”, “A Joia”, “Elevador”.

Esse encantamento da escrita de Clarice Lispector pela coisa aparece já em *Água viva*. A narradora nos conta ali, logo na primeira página: “Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa” (LISPECTOR, 1998b, p. 9). O livro constitui um movimento de dobra sobre si mesma da escrita de Clarice, na medida em que já não há personagens tradicionais, figurando como protagonista a própria escrita. O texto parece seguir o fluxo do pensamento, com ideias se sucedendo de modo fragmentário e aleatório. Entretanto, a pergunta sobre um eventual fio condutor não deixa de se apresentar: «Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor – qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas» (LISPECTOR, 1998b, p. 27).

Entrelaçada à busca em direção ao “é da coisa”, emerge a busca da narradora por si mesma: “Eu, que quero a coisa mais primeira porque é fonte de geração – eu que ambiciono beber água na nascente da fonte – eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito”. (LISPECTOR, 1998b, p. 17). Um certo fracasso já está dado desde o começo. O “mim propriamente dito”, tal como a coisa-em-si, não se deixa captar. Sobre esse fracasso é possível escrever, entretanto. É o que ocorre em *A paixão segundo G.H.*, quando a narradora conclui:

Eu tenho à medida que designo - e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1998a, p. 176)

Frente ao mistério do inalcançável e mesmo do infável, pode-se ainda recorrer à palavra, essa coisa estranha. Ao se arriscar nas veredas da escrita, a narradora de *Água viva*, que costumava pintar quadros, comenta: “É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra” (LISPECTOR, 1998b, p. 23). Mais adiante, ela reitera: “É tão curioso e difícil substituir agora o pincel por essa coisa estranhamente familiar mas sempre remota, a palavra. A beleza extrema e íntima está nela. Mas é inalcançável – e quando está ao alcance eis que é ilusório porque de novo continua inalcançável” (LISPECTOR, 1998b, p. 72).

Com a palavra, pode-se falar da coisa. Isso pode ser muito, mas, ainda assim, será sempre insuficiente. A palavra que nomeia não se confunde com a própria coisa. Mas, a palavra pode ser tomada, ela também, como uma coisa. E uma coisa dotada de materialidade. É o que descobrimos quando a narradora de *Água viva* nos fala de algumas características da palavra, como ter halo, fazer sombra, formar uma selva, ser tocada e, até mesmo, emitir luz:

Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? [...] O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra.

A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim.

Quero como poder pegar com a mão a palavra.

E que se derramem safiras, ametistas e esmeraldas no obscuro erotismo da vida plena: porque na minha escuridão enfim treme o grande topázio, palavra que tem luz própria. (LISPECTOR, 1998b, p. 48; p. 68; p. 12; p. 19)

A palavra manuscrita

A materialidade da palavra também se dá a ver no papel, como traço, desenho e rasura. É o que percebemos ao consultar as notas manuscritas de *Um sopro de vida*, mantidas em arquivo do Instituto Moreira Salles. Trata-se de manuscrito autógrafa, em que as palavras escritas por Clarice se apresentam como imagem, como algo a ser visto e não somente lido. O leitor do texto manuscrito é convidado a caminhar ao lado de Clarice no processo de criação e a percorrer paisagens que ficam encobertas no texto do livro publicado.

Se a leitura de um livro pode gerar a sensação de estarmos próximos ao escritor, com a leitura de um manuscrito, essa sensação costuma ser intensificada. Desde o formato e tamanho das letras, passando pelos traços e rabiscos, pelos espaços em branco, pelos desenhos eventuais, até as observações nas entrelinhas ou às margens da página, as variações na cor da tinta e a distribuição espacial do texto, tudo isso são elementos que nos transportam para junto do escritor, em pleno processo de criação.

136

Já há algum tempo, a crítica genética reivindica a autonomia do manuscrito frente ao livro. O manuscrito pode não ser uma mera versão inacabada e imperfeita do produto final: o livro publicado; ele pode apontar para vários outros livros que não vieram ao mundo e, além disso, é possível ver, no próprio manuscrito, uma obra de arte. Daí que alguns escritores, como Francis Ponge, publicaram seu manuscrito, desvelando para o leitor as dúvidas, as correções no texto e as palavras variantes. Paul Valéry chegou a propor “o *fazer*, como principal e tal coisa feita, como acessória” (VALÉRY apud HAY, 2007, p. 16). Tem-se aí uma estética da obra em ato, ocupando a escritura o primeiro plano. Vejamos o que nos diz Louis Aragon:

O campo de nossas relações, quero dizer, do escritor e do pesquisador, é o do escrito, não somente o escrito fixado pela publicação, mas o texto em devir, apreendido durante o tempo da escritura, com suas rasuras, como com seus arrependimentos, espelho das hesitações do escritor como das maneiras de devaneio que os obstáculos do texto revelam. (ARAGON apud HAY, 2007, p. 17)

Todo texto, como toda linguagem é, em maior ou menor grau, marcado pela ambiguidade. Onde há linguagem, pode haver interpretação. Assim, em um

único livro, podemos descobrir vários livros. Ao integrar o manuscrito à leitura do livro, novos caminhos são abertos com a intensificação da pluralidade inerente à linguagem. Percebe-se que a dinâmica característica da atividade da leitura se espalha pelo próprio texto. Ao lado do texto fixado pela edição do livro, temos o texto em devir apontando para livros outros, mais ou menos distantes do livro publicado.

No manuscrito, além do texto, temos imagem. Mesmo que não haja ali desenhos ou figuras, destaca-se o aspecto imagético da letra, das palavras, do texto. Além ou aquém do texto a ser lido, uma imagem se oferece à vista. No manuscrito de *Um sopro de vida*, a presença do espaço em branco é frequente. Vários dos fólios que compõem o dossiê trazem notas esparsas destinadas à composição do livro. O isolamento de uma frase pode conferir-lhe uma potência que se esvazia na impressão sequencial e linear do processo de padronização editorial. Isso ocorre, por exemplo, com a frase “Eu escrevo para nada”¹, que pode ser flagrada emergindo solitária do branco de um pedaço de papel.

Algumas das folhas do dossiê estão rasgadas. Há texto escrito sobre pedaços de papel, farrapos que materializam a escrita fragmentária dos restos, a poética do empobrecimento, o trabalho em ruínas. Em meio ao caos das letras e à desordem das palavras, há várias referências ao livro que ali se gesta. Há pulsão da escrita, mas há também desejo de livro.

A palavra que se lê e também se vê no manuscrito pode designar uma coisa, mas pode também ser tomada como coisa. Coisa estranha de que o próprio texto de Clarice nos fala e que reúne em si dimensões diversas: matéria, imagem, sopro, som e, também, sentido. As palavras se formam pela combinação de letras e se sustentam na letra. Letra enquanto noção construída pela psicanálise a partir do ensino de Lacan e da obra de Freud.

A letra

Em “Lituraterra”, artigo publicado na coletânea *Outros Escritos*, Lacan (2003) apresenta sua concepção da literatura, tal como praticada por James Joyce, em que a dimensão do gozo com a linguagem assume o primeiro plano, em detrimento do sentido. O ponto de partida é o deslizamento efetuado por Joyce de *letter* (letra/carta) para *litter* (lixo). O termo “lituraterra” apresenta uma semelhança fonética com a palavra literatura e carrega duas palavras justapostas: litura e terra.

Litura é o que está apagado numa escritura; o que se riscou ou raspou num escrito e que por isso não ficou legível. Ao destacar a litura presente na literatura, Lacan chama a atenção para o processo da escrita e, também, para o que ali não se dá a ler, o ilegível. Trata-se, aqui, da letra tomada em sua materialidade, que resiste à leitura. A letra não é o significante nem tem relação de primazia sobre ele, aponta

1 LISPECTOR. Manuscrito de *Um sopro de vida*, fl.1. Arquivo mantido pelo Instituto Moreira Salles/RJ.

Lacan. Cabe à letra desenhar a borda no furo do saber, função comandada desde o inconsciente e marcada pelo gozo. O literal é também litoral, fronteira entre campos heterogêneos. A letra se situa entre o real e o simbólico, entre a presença e a ausência, entre o saber e o gozo.

Retornando de uma viagem ao Japão, Lacan avista, por entre-as-nuvens, o escoamento das águas na planície siberiana. Ele destaca aí dois tempos: o do traço e o do seu apagamento. O fenômeno da natureza é tomado por Lacan como análogo à escrita literária e à escrita constitutiva do sujeito. “O escoamento é o remate do traço primário e daquilo que o apaga. Eu o disse: é pela conjunção deles que ele se faz sujeito, mas por aí se marcarem dois tempos» (LACAN, 2003, p. 21). Por um lado, o apagamento do traço é sua rasura, mas por outro, a rasura é rasura de traço algum que seja anterior. O traço é desde sempre rasurado e o traço primário, para sempre perdido.

Dois tempos para que a escrita se produza, dois tempos para que a escrita possa ser lida. Foi somente no retorno de sua viagem, após o contato com a arte japonesa da caligrafia, que Lacan foi capaz de ler as marcas do escoamento das águas. A partir dessa experiência, ele propõe que “é pelo mesmo efeito que a escrita é, no real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante. A escrita não decalca este último, mas sim seus efeitos de língua, o que dele se forja por quem a fala” (LACAN, 2003, p. 22). Com isso, Lacan destaca que a escrita produz efeitos no real, sulcando o significado, a partir de rupturas no semblante que fazem chover o que se encontrava em suspensão. Trata-se de uma escrita que, não se limitando a repetir e alinhar significantes, coloca em cena os efeitos da língua sobre o sujeito falante e aquilo que daí se produz com o significante.

A propósito do gozo produzido quando se diz nada, pensamos tratar-se dele, quando Ângela, em *Um sopro de vida*, revela:

Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim: dacleba, tutiban, ziticoba, letuban. Joju leba, leba jan? Tutiban leba, lebajan. Atotoquina, zefiram. Jetobabe? Jetoban. Isso quer dizer uma coisa que nem o imperador da China entenderia. (LISPECTOR, 1999, pp. 60-61)

Gozo da lalação. Falar ou escrever em uma língua que nem o imperador da China entende, só um cachorro. Insinua-se, ainda, a sobrevivência de um sentido oculto. A repetição de algumas palavras e os sinais gráficos, como a vírgula, o ponto final e o ponto de interrogação, sugerem um texto oculto em que figuram perguntas e respostas. Eventualmente, fica-se tentado a decifrar ou a atribuir um sentido, ali onde ele escapa ou nunca esteve. Ler de traz para frente, trocar algumas letras por outras, eliminar algumas letras: várias podem ser as estratégias para tentar contornar o gozo, por vezes insuportável, que se apresenta com a ruptura do semblante da língua. Diante da letra que é resto, litura, que fazer?

A narradora de *Água viva* nos diz: “Como o Deus não tem nome vou dar a Ele o nome de Simptar. Não pertence a língua nenhuma. Eu me dou o nome de Amptala. Que eu saiba não existe tal nome. Talvez em língua anterior ao sânscrito, língua it” (LISPECTOR, 1998b, p. 45). Simptar, Amptala: nomes que pertencem a língua nenhuma, mas que se evocam para nomear o Deus, para se nomear o eu. Com mais uma letra e um plural, pode-se passar do eu ao Deus. Em torno de uma mesma letra, “p”, ou de uma mesma constelação de letras, “mpt”, surgem Simptar e Amptala, provenientes, talvez, de uma língua primordial, língua it. O Deus e o eu comungando outras letras, numa língua outra.

Há uma letra no meio do caminho, uma letra no meio da palavra. A letra é “p” e ela nos faz lembrar um artigo de Lucia Castello Branco, intitulado “Palavra em ponto de *p*”, em que o ponto de *p* é justamente o ponto de letra, o ponto em que não se trata mais do sentido, mas da materialidade da linguagem:

Podemos pensar nesse ponto de irredutibilidade do signo, seu ponto de insignificância (ponto: ‘o que não tem dimensão alguma’), como seu ponto de letra, como o ponto de *p* da palavra. Para esse ponto de furo, onde toda significação escoia (como no ‘umbigo do sonho’), convergem também todas as significações possíveis (e impossíveis), todas as linhas mestras, como no ponto de fuga. (BRANCO, 2000, pp. 27-28)

Ainda no referido artigo, Branco aponta para a intimidade de poetas e de psicóticos com a palavra em ponto de *p*. Intimidade com “esse processo ‘coisal’ da redução da palavra a seu ponto de materialidade, à própria materialidade da letra” (BRANCO, 2000, p. 22). Para renomear as coisas, para reinventar a cada vez a linguagem, é preciso desacostumar as palavras, como dizia Manoel de Barros. É preciso tocar a palavra em seu ponto de letra, tomá-la como traço tentando se inscrever, como linha a costurar uma borda ao redor do furo que não se deixa cobrir.

Se a palavra não se confunde com a coisa, pode ser tomada, ela mesma, como uma coisa. Uma coisa que está às voltas com *A Coisa* ou *Das Ding* de que nos falam Freud e Lacan. É por não terem acesso à Coisa que os seres humanos se valem dessas coisas conhecidas como palavras, é também pelo mesmo motivo que eles desejam. Como observa Bernard Baas, “a Coisa é a pura falta, isto é, a falta de nada. Ora, todo desejo procede da Coisa, dado que todo desejo procede da falta. Assim, a Coisa é efetivamente o que indica sua etimologia latina, a causa; ela é a causa do desejo” (BAAS, 2001, p. 126).

Exilados da Coisa e lançados em meio às coisas, somente nos resta desejar: uma coisa e depois outra, e depois outra, em um deslizamento contínuo. Dentre os vários desejos que podemos experimentar, está o desejo da escrita. É ele que enlaça não só Clarice Lispector, mas também os personagens de *Um sopro de vida*. O Autor se pergunta: “Escrever’ existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como

e por quê – é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu. Escrever é uma indagação. É assim: ? “ (LISPECTOR, 1999, p. 16).

O percurso em torno da coisa delineado em algumas passagens da escrita de Clarice Lispector parece confirmar a tese heideggeriana, segundo a qual, a divisão sujeito-objeto é inadequada para investigar o ser da coisa. Quando o foco vai além das aparências e a mira está no cerne da experiência; quando o que se quer envolve apossar-se do “é da coisa”, a diferenciação entre sujeito e objeto pode se revelar de pouca valia, visto que os limites entre um e outro se esvaem. O pretense sujeito que se coloca diante da coisa-objeto percebe-se a si mesmo como coisa lançada no mundo, como objeto de determinações que lhe escapam. Para se aproximar da coisa, o ser-humano não possui outros instrumentos senão seu próprio corpo e as palavras que ele expelle: coisas, enfim.

Não apenas vivemos em meio às coisas, mas somos também constituídos por elas; trazemos a coisa entranhada em nós: a coisa-corpo, a coisa-letra. Não é à toa que, ao se propor escrever um romance das coisas, a personagem Ângela nos conte tanto sobre as coisas quanto sobre si mesma: “Escrever – eu arranco as coisas de mim aos pedaços como o arpão fiska a baleia e lhe estraçalha a carne...” (LISPECTOR, 1999, p. 102). A força da literatura ao suportar a ambiguidade, ao acolher a ausência de limites bem demarcados faz com que ela se torne um campo privilegiado para abrigar algumas questões que desafiam o pensamento filosófico, dentre as quais está aquela acerca do ser da coisa. A escrita literária nos aponta um horizonte em que caminhos diversos podem ser trilhados a partir de uma mesma pergunta. Cada caminho inclui ao menos dois sentidos, um dos quais é a própria ausência de sentido. Como observou o Autor, personagem de *Um sopro de vida*: “De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. O não sentido das coisas me faz ter um sorriso de complacência. De certo tudo deve estar sendo o que é.” (LISPECTOR, 1999, p. 13).

**“O beijo no rosto morto”: a iminência da morte
e os sentidos do eu em *um sopro de vida***

*“The kiss upon the dead face”: imminent death
and the meanings of the self in a breath of life*

Luciana Namorato*

RESUMO

Este ensaio examina a gradual aproximação de Clarice Lispector à *coisa-eu-que-morre*, revelando a forma como a autora concebe o impacto da consciência da inevitabilidade da morte sobre a construção do eu e de um plano de vida por parte de seus narradores e protagonistas. Em um primeiro momento, refiro-me brevemente a diversas pistas deixadas pela autora sobre a intersecção entre o conceito de morte e a construção do *self* em conversas e entrevistas, assim como em sua ficção – mais especificamente, no romance-pulsões *Um sopro de vida*, publicado postumamente em 1978. Surpreendentemente, o leitor descobre que a percepção da morte iminente não gera clareza ou compreensão aos personagens clariceanos, mas sim uma renovação do sentido de surpresa e descoberta contínua.

142

Palavras-chave: Clarice Lispector; *Um sopro de vida*; morte na literatura.

* Indiana University Bloomington

“Vivam os mortos porque neles vivemos”
(Clarice Lispector, Um sopro de vida)

*“O melhor negócio é ainda o seguinte: não morrer, pois morrer é insuficiente,
não me completa, eu que tanto preciso”*
(Clarice Lispector, A hora da estrela)

*“Quando o futebol esmorece,
abre a boca um silêncio enorme
e ouve-se a voz de Clarice:
Vamos voltar a falar de morte?”*

(João Cabral de Melo Neto, “Contam de Clarice Lispector”)

Quando se reflete sobre as muitas “coisas” de Clarice, uma das que mais chama a atenção do leitor é a morte, ou melhor, a *coisa-eu* que se configura, se erige e se desfaz frente à consciência da morte. Mas em lugar de definir essa *coisa-eu-que-morre*, Clarice a anuncia, envolve-a de questões e comentários, e sobre ela lança luz, sem jamais a traduzir ou definir. Na curta crônica “O que é o que é?”, publicada no *Jornal do Brasil* em 7 de junho de 1969, a autora medita sobre os objetos e sentimentos que não podem ser nomeados, e admite: “Como se chama o que se sentiu? O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta” (LISPECTOR, 1992, p. 211). Frente à *coisa-eu-que-morre*, restam aos personagens de Clarice a pergunta incontestável, mas nem por isso menos recorrente e tentadora: Quem (ou o que) é esse ser que, mais cedo ou mais tarde, morrerá e que disso tem consciência?

Neste ensaio, examino a gradual aproximação da autora Clarice – e das inúmeras narradoras e personagens em que ela se desdobra – à *coisa-eu-que-morre*, aproximação esta que ocorre entre avanços e retrocessos, entre dizeres e desdizeres,

e sempre em meio a respostas provisórias que engendram novas perguntas. Para acercar-me ao tema, referir-me-ei brevemente a diversas pistas deixadas pela própria autora sobre a intersecção entre a consciência da morte e a construção do indivíduo em conversas e entrevistas, assim como em atitudes e comportamentos referenciados em estudos biográficos. Registrarei também exemplos esparsos da relevância deste tema em publicações diversas da autora, para, em seguida, focar mais especificamente o romance-pulsões *Um sopro de vida* (1978), com o objetivo de melhor vislumbrar a relação entre a inevitabilidade da morte e a estruturação de uma imagem de eu e de um plano de vida para as personagens clariceanas.

Quando questionada sobre a relação entre a obra e a vida de Clarice, Nádya Battella Gotlib ressalta que sua biografada se multiplica em ficções que cria sobre si mesma – Clarice, por exemplo, declara, em diferentes documentos, várias datas de nascimento, incluindo 1920, 1921, 1925, 1926 e 1927 –, assim como através de suas personagens. “Até na Macabéa [...] pode-se ver Clarice. São várias Clarices espalhadas. [...] A Clarice pessoa pode estar em todos esses lugares, como pode não estar em nenhum”, opina Gotlib em entrevista a Manuel da Costa Pinto, na ocasião da publicação da biografia *Clarice: uma vida que se conta*, em 1995. Como ressalta a estudiosa, não vale a pena “procurar Clarice aqui ou ali” (PINTO, 1995); no entanto, é impossível não enxergar os ecos de sua ficção em sua biografia, e vice-versa.¹

O tema da morte e sua relação com a construção do eu é assunto recorrente em relatos pessoais, crônicas, contos, romances e obras infantis² da autora. Em entrevista a Celso Arnaldo Araújo, publicada na Revista Manchete, em 1975, Clarice confessa seu “medo danado de morrer” e a dificuldade de “pensar em deixar de existir” (qtd. in INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2004, p. 91). Em “Dizer a morte de Clarice Lispector”, Carlos Mendes de Sousa observa que a biografia *Esboço para um possível retrato*, de Olga Borelli, amiga e confidente de Clarice, somente pode ser lida “tendo presente o forte investimento simbólico atribuído ao ‘episódio’ da morte da escritora” (2006, p. 6),³ investimento simbólico também presente na obra ficcional de Clarice. A escritora, por exemplo, associava os períodos em que não estava escrevendo à morte, e via o ato de tornar a escrever como uma forma de renascimento. Em entrevista gravada para a TV Cultura de S. Paulo, Clarice declara: “ – Bom, agora eu morri... Mas vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu estou morta... Estou falando do meu túmulo...” (qtd. in SOUSA, 2006, p. 8). A impossibilidade da dicção da morte na primeira pessoa porventura explique, ao menos parcialmente, a fascinação da autora pelo tema da morte, já que esta impossibilidade se relaciona estreitamente com outro assunto caro a Clarice: a pluralização do eu, ou seja, o encontro do eu consigo mesmo, acompanhado de sua repulsa, ou do ver-se e do

1 Em *Restos de ficção*, Edgar Cézár Nolasco examina o desdobramento da vida de Clarice Lispector em sua ficção e ressalta os “contornos fugidios da identidade fingida da escritora” (NOLASCO, 2004, p. 22).

2 No estudo “Essa Clarice... Além de matar ainda pede perdão!”, Andressa Mariano Gonçalves analisa a figuração da morte na obra infantil *A mulher que matou os peixes* (1968).

3 De acordo com Lícia Manzo, a amiga de Clarice, Olga Borelli, durante o processo de reunião dos fragmentos que seriam publicados sob o título *Um sopro de vida*, teria omitido a passagem em que a narradora afirma pedir a Deus que desse a Ângela um câncer. Manzo interpreta tal omissão como uma tentativa de Borelli de “poupar a família de Clarice” (qtd. in DELGADO e MARTINS, 2014, p. 171).

perder-se no outro; em outras palavras, a implosão do eu em matéria indiferenciada ou anônima. Na epígrafe de *A paixão segundo G. H.*, a autora cita o historiador e crítico de arte norte-americano Bernard Berenson, em uma passagem que lança luz ao projeto de vida e à visão da subjetividade não somente de G. H., mas de tantas outras personagens suas: “A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die” (LISPECTOR, 1991, p. 14).

Na crônica “Espera impaciente”, de 1969, o eu-narrativo se diz atraído pela morte, mas “agarrado à vida” (LISPECTOR, 1992, p. 216). A solidariedade com os outros e a crença em seu dever moral de esperar, como os outros esperam, por sua hora, explicariam a decisão da narradora de, “apesar da intensa curiosidade”, optar por esperar pela morte natural (LISPECTOR, 1992, p. 216). Dois anos mais tarde, na crônica “Ao correr da máquina”, Clarice confessa não entender a morte, mas tampouco ter medo de morrer. E refuta as sugestões da crítica quanto a sua possível afinidade intelectual com Virgínia Woolf, ao afirmar-se incapaz de perdoar o fato de a escritora inglesa ter se suicidado. Sua solução? “Viver a própria realidade. Descobrir a verdade. E, para sofrer menos, embotar-me um pouco. Pois não consigo mais carregar as dores do mundo” (LISPECTOR, 1992, p. 367). O viver a própria realidade se compara, nas palavras de Clarice, a um horrível dever de ir até o fim, somente amenizado pelo ato de desensibilizar-se. Seria este impulso de desensibilização equivalente a um lançar-se em direção ao não-eu, ou ao *non-self*, de forma que não haveria mais um eu para sofrer ou morrer, como sugerira Berenson?

Na produção contística da autora, a morte é protagonista em *Laços de família* (1960). Nos treze contos desta coletânea, Olga de Sá reconhece dois eixos narrativos: a pulsão de Eros e a condição de morte ou mortalidade, Tanatos (2012, p. 82). A morte é também tema central de *A hora da estrela*, último romance de Clarice Lispector publicado em vida, em 1977. Como observa Tace Hedrick, o romance, que culmina com a imagem do cadáver da protagonista, opera sob uma espécie de sentença de morte. Nele, a vida é apresentada como refém da morte: “life seems always to be underwritten by death in this novel” (HEDRICK, 1997, p. 50). Em *A hora da estrela*, a morte é um protagonista múltiplo, onipresente e paradoxal. Na história da datilógrafa nordestina, a autora Clarice Lispector se silencia, ou seja, morre, para dar voz ao narrador, Rodrigo S. M., que morre para dar voz a Macabéa, que morre para dar voz ao narrador e à autora, em um ciclo constante até o decesso concreto e derradeiro da protagonista. A morte de Macabéa recorda a mortalidade de todos, incluindo a do narrador, do autor e do leitor, e se associa estreitamente a um rico e revelador esvaziamento do eu,⁴ à exposição crua do indivíduo, despido de qualquer humanidade sentimentalizada e falsamente esteticizada (HEDRICK,

4 No ensaio “Morte e vida de ‘Macabéa Pralini’”, Jorge Hoffmann Wolff ressalta a associação entre a morte e o esvaziamento das protagonistas de *A paixão segundo G. H.* e *A hora da estrela*, ao observar que “a nudez do eu postulada através de G. H. caracteriza, do início ao fim, a própria personalidade da protagonista de *A hora da estrela*, numa espécie de esvaziamento que, de acordo com [Benedito] Nunes, marca a antecipação da morte em G. H. e – pode-se acrescentar – também em Macabéa” (WOLFF, 1999, p. 498). Para mais detalhes sobre a relevância do tema da morte em *A paixão segundo G. H.*, consultar o ensaio “Deus, vida e morte em *A paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector”, de Manuela Cook.

1997, p. 51). Morrer, neste romance, é também sinônimo de nascer: a autora morre como ente extraficcional para despontar como narradora, como narrador, e como personagem. O nascimento através da morte também se dá no ato corajoso do narrador, que mata Macabéa por amor (AMORIM, 2008, p. 3) e assim permite que a insossa e assexuada virgem se transfigure em mulher. Em *A hora da estrela*, Clarice concebe a morte como uma “promessa de renovação” (AMORIM, 2008, p. 6): o romance se conclui com uma referência à estação da vindima, em que prevalece o nascer, o procriar, o colher, ou seja, o “sim”: “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim”, conclui o romance (LISPECTOR, 1995, p. 106). A morte remete, desta forma, à vida, e a vida remete à morte, não somente no conteúdo da obra, mas também em sua forma. As últimas páginas do romance conduzem o leitor de volta ao começo da narrativa, assim como a outro *texto sem fim* da autora, *Um sopro de vida*, para utilizarmos a nomenclatura sugerida por Jorge Wolff no ensaio “Morte e vida de ‘Macabéa Pralini’”. Um sopro de vida culmina sem um fechamento, em reticências: “Eu acho que não...” (WOLFF, 1999, p. 159). Abordando também sem rodeios o tema da morte, *Um sopro de vida* se aproxima a *A hora da estrela*, uma vez que as duas obras se despedem (do leitor/da existência) “intercomunicando-se, dobrando-se e, sobretudo, jamais se fechando”, ou seja, afirmando a vida (WOLFF, 1999, p. 503).

***Um sopro de vida*: lições que a morte se nega a nos ensinar**

Um sopro de vida, a cujo título se segue a (in)definição, entre parênteses, de “pulsações”, é composto de fragmentos escritos entre 1974 e 1977, reunidos por Olga Borelli e publicados postumamente em 1978. Nesta obra, um narrador entra em cena, sob o nome de “Autor”. Falando de si mesmo no gênero masculino, este Autor afirma criar uma personagem, Ângela Pralini, para melhor lidar com alguns fatos de sua vida. O principal deles? A aproximação da morte. Escrito na época em que Clarice enfrentava o câncer a que sucumbiria em novembro de 1977, *Um sopro de vida* é talvez a obra que mais enfaticamente convida os leitores a buscarem paralelos entre a vida e a ficção da autora, tentados que nos sentimos a imaginar que esse romance latejante, que parece arfar como um indivíduo às vésperas da morte, poderia revelar os vislumbres da autora frente a seu iminente fim. Moldaria a morte o desejo ou a responsabilidade de um indivíduo desenhar determinado curso de vida para si mesmo? Revelariam as páginas desta obra alguma lição da autora a respeito do tema da razão para se viver, tão recorrente em sua ficção?

“Provavelmente não”, responderiam os leitores e críticos familiarizados com a obra de Clarice, cujos personagens, em sua esmagadora maioria, antes de mais nada *surpreendem-se* – diante de novos objetivos, possibilidades ou trajetórias de vida –, em lugar de *planejarem* ou porem em prática um plano de vida. É relevante observar que a velhice não empresta qualquer privilégio aos protagonistas de Clarice. Em contos como “Ruídos de passos”, de *A via crucis do corpo* (1974), ou

“Feliz aniversário” e “O jantar”, de *Laços de família*, homens e mulheres idosos, apesar de sua proximidade com a morte, permanecem incapazes de avaliar com mais precisão e lucidez sua própria vida, ou a vida dos demais.⁵ Não é à toa que os personagens jovens de Clarice são muito mais tenazes, ousados e impetuosos do que os idosos – como é o caso da menina Sofia, de “Os desastres de Sofia” (*A legião estrangeira*, 1964), cujas gargalhadas inibem e apequenam seu professor –, talvez justamente por uma ainda incólume ilusão de sabedoria comum à juventude, ilusão esta a ser em breve desfeita com a aproximação à velhice e/ou à morte. A ficção de Clarice, no que tange à passagem dos anos de um indivíduo ou a seu acercamento à morte, se tece em oposição ao conceito de progresso, de evolução ou de linearidade. Seus narradores e personagens contradizem a crença comum de que o acúmulo de experiências coincidiria com o avizinhamento à sabedoria. Além disso, sua prosa põe a todo instante em questão a possibilidade mesma de as experiências da vida de um indivíduo se amalgamarem em torno de um eu coeso ou coerente.

Daí a atração inicial a *Um sopro de vida*, pulsações que, talvez, revelassem algo sobre a vida quando experienciada à beira da morte. Se algum evento fosse capaz de modificar ou colocar em questão a descrença da autora sobre os conceitos indivíduo ou progresso seria, precisamente, a ameaça da morte, tônica deste romance. Teria a iminência da morte qualquer efeito sobre o plano de vida dos personagens? Neste romance-pulsações, estaria a autora, por fim, tratando de uma vida organizada em torno de um sólido eu (em lugar de um mero aglomerado de instantes), e compreendida em sua linearidade? Como a referência parentética do título – “(pulsações)” –, e a epígrafe da obra – “Quero escrever movimento puro” – já sugerem, *Um sopro de vida* está, entretanto, longe de contradizer a concepção de vida que prevalece na obra de Clarice: viver continua a ser sinônimo de transitar entre uma variedade de momentos desconexos. As pulsações iniciais da narrativa já desfazem a esperança de que a morte venha a cercar a vida do indivíduo de forma a defini-la como um conjunto contido e finalmente determinado, ou seja, pleno de um sentido acabado. A morte se revela, surpreendentemente, como apenas uma pulsação a mais.

Ao refletir sobre a criação da personagem Ângela, o Autor de *Um sopro de vida* afirma que ele mesmo tampouco tem um projeto de vida; sem missão, afirma viver simplesmente porque nasceu: “E morrerei sem que a morte me simbolize” (LISPECTOR, 1999, p. 41). O momento da morte é registrado como mais um instante a ser vivido intensamente em seu presente, sem maiores revelações que possam, de forma definitiva, compor um eu coeso, como a seguinte passagem sugere: “Mas parece que chegou o instante de aceitar em cheio a misteriosa vida dos que um dia vão morrer” (LISPECTOR, 1999, p. 17). Os que estão prestes a morrer possuem, também, uma vida misteriosa e imprevisível, ou seja, indefinida e irresumível. Prevalece no romance os campos semânticos da curiosidade e da descoberta, em

5 Para um estudo da relação entre idade avançada e conhecimento na obra de Clarice Lispector, consultar o ensaio “Será que hoje não vai ter jantar?: O idoso e a experiência do não conhecimento nos contos de Clarice Lispector”, de Luciana Namorato.

lugar do campo semântico da compreensão. Ainda na introdução de *Um sopro de vida*, o Autor reconhece que “O não sentido das coisas me [lhe] faz ter um sorriso de complacência”, e conclui, resignado: “De certo tudo deve estar sendo o que é” (LISPECTOR, 1999, p. 13). A morte não empresta aos eventos da vida um lugar preciso e ordenado em uma cadeia linear; a maioria deles ocorre aleatoriamente, e não porque faça sentido como parte de uma história de vida harmoniosa de determinado indivíduo. Em resumo, a iminência da morte fracassa em arrematar as experiências de vida em torno de um sólido eu.

A ausência de um eu a partir e ao redor do qual as experiências de vida se organizam, que é marca da obra da autora, é ratificada em *Um sopro de vida*. Nas palavras do Autor, “Eu sempre fui e imediatamente não era mais” (LISPECTOR, 1999, p. 13); ou “Há tantos anos me perdi de vista que hesito em procurar me encontrar” (LISPECTOR, 1999, p. 16). O objetivo desta voz autoral não é, como a princípio suspeitamos, aproximar-se do eu para melhor compreendê-lo, mas sim livrar-se desta responsabilidade e assim lograr viver mais intensa e verdadeiramente. Tentar aproximar-se do eu parece ter o efeito oposto, o de dificultar mais e mais a experiência do eu, como sugere as seguintes reflexões do Autor:

Será horrível demais querer se aproximar dentro de si mesmo do límpido eu? Sim, e é quando o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada, passa a fazer parte da árvore da vida – é por isso que luto por alcançar. Esquecer-se de si mesmo e no entanto viver tão intensamente. (LISPECTOR, 1999, p. 15)

O investimento de Clarice na libertação do eu – libertação em seu duplo sentido de desvencilhar-se da responsabilidade de construir um eu, e de vislumbrar um eu não necessariamente coerente – em *Um sopro de vida* envolve contradições: a voz narrativa que quer se libertar das amarras de si mesma precisa lidar com a consciência de si, ou seja, com a possibilidade ou a ameaça constante da existência de um eu aprisionador, que é quem experimenta, reflete e, neste caso, tenta escapar de si. Por isso o Autor do romance se pergunta, ao falar de si mesmo: “Será que estou me traindo? Será que estou desviando o curso de um rio?” (LISPECTOR, 1999, p. 16). A dúvida constante sobre os caminhos tomados, por um lado, dissipa a centralidade da voz autoral, enquanto, por outro lado, funciona como uma armadilha que conduz o Autor de volta à unicidade de sua voz. Na indagação em questão, “Será que estou me traindo?”, trair-se pressupõe uma fidelidade anterior, ou seja, uma equivalência entre o sujeito e o objeto desta fidelidade; em outras palavras, um eu-autor ou um eu-emissor que persiste em desafiar, como sua força centrípeta, a tentação centrífuga de dissipar-se em instantes-pulsões ou não-eus. Em *Um sopro de vida* há inúmeros exemplos desse ir e vir, desse afastar-se e aproximar-se, por parte do Autor, de um/seu eu, desse afirmá-lo e negá-lo. Como o Autor confessa,

Tenho em mim o sopro? tenho? mas quem é esse que tem? quem é que fala por mim? tenho um corpo e um espírito? eu sou um

eu? “É exatamente isto, você é um eu”, responde-me o mundo terrivelmente. E fico horrorizado. (LISPECTOR, 1999, p. 19)

O efeito alcançado pela narrativa parece ser a manutenção, em paralelo, do eu e do não-eu; assim como da dinâmica entre um eu que seleciona, decide e age, ou seja, que experimenta dentro da linha temporal passado/presente/futuro e eventualmente morre, e um não-eu que se realiza dentro do ínfimo instante e escapa à temporalidade, que vive “de achados e perdidos” e que sofre “pequenos fatos insólitos” (LISPECTOR, 1999, p. 64-65). Trata-se de um não-eu que se regozija em surpreender-se com o que escreve (LISPECTOR, 1999, p. 72). Os desafios à temporalidade postos em cena por *Um sopro de vida* podem ser reconhecidos também no questionamento do gênero romance, assim como na estrutura narrativa, evidente na afirmação do autor de que pretende compor um livro feito de destroços de livros, um livro “bem ruim para afastar os profanos que querem ‘gostar’” (LISPECTOR, 1999, p. 21), ou seja, aqueles que cultivam a coerência e a linearidade narrativa e identitária. Em *Um sopro de vida*, Clarice com frequência rompe com a gramaticalidade das frases, enfatizando sua entrega ao presente da emissão e sua recusa da coesão frasal, como vemos nas passagens assinaladas no seguinte parágrafo:

Mas me sinto indefeso em relação ao mundo que me é então aberto. Quem? *quem me acompanha nessa solidão que se não fores tu, Ângela, não atingirei o cume?* Ou talvez eu esteja querendo entrar nos mais remotos mistérios *enquanto durmo que apenas afloram nos sonhos*”. (LISPECTOR, 1999, p. 76, ênfase minha)

150

Enquanto o idioma força Clarice a escrever frases (e, conseqüentemente, submeter-se à linearidade da língua), seu uso da gramática registra o protesto da autora e faz a frase extrapolar para fora das amarras da língua. Além de passagens como esta, gramaticalmente insólitas, a própria estrutura maior de *Um sopro de vida* espelha esse simultâneo desmantelamento e manutenção da linearidade, tão recorrente na obra de Clarice. Na seção que abre *Um sopro de vida*, o Autor afirma ter reescrito o começo da narrativa depois do fim, reafirmando uma vez mais a estreita relação entre morte e vida. Em suas palavras, “Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo” (LISPECTOR, 1999, p. 21). A conclusão de *Um sopro de vida* termina por afetar seu começo, uma vez mais instaurando a contradição na obra: neste caso, nega-se a escritura em instantes, ou seja, o projeto de uma narrativa em forma de pulsações; por outro lado, a conclusão da obra mina o conceito de linearidade da narrativa ao sublinhar a natureza circular do texto. Em resumo, linearidade, circularidade e instantaneidade se alternam, pulsam e coexistem neste urobórico romance-pulsações. E o eu, diante da morte, permanece tão disperso como quando ainda ignorava a aproximação desta...

Um eu por fim coerente? Ou coerente porque outro, e desconhecido? As lições de uma missionária em “Encarnação involuntária”

A crônica “Encarnação involuntária”, publicada em 1970 no *Jornal do Brasil*, chama a atenção por abordar explicitamente, e de forma semelhante a *Um sopro de vida*, o tema da estruturação do eu. Nesta crônica, a configuração do eu é tematizada através da discussão do conceito de “missão” de vida individual. Nela, uma voz em primeira pessoa narra seu deparar, durante uma viagem de avião, com uma missionária. O texto se inicia com uma reflexão sobre o hábito deste eu-narrativo de confundir-se com a pessoa que observa:

Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la. E essa intrusão numa pessoa, qualquer que seja ela, nunca termina pela sua própria autoacusação: ao nela me encarnar, compreendo-lhe os motivos e perdoo. (LISPECTOR, 1992, p. 316)

Logo o leitor descobre que as consequências deste mergulho no outro vão além de seu conhecimento e perdão. Este mergulho envolve o risco do não retorno – caso a vida deste outro, por exemplo, venha a ser perigosa ou atraente – e, principalmente, o desmantelamento de um projeto de eu estável e monolítico.

Logo no início da narrativa, descobrimos que o “eu” da crônica tem o hábito de incorporar a vida das pessoas que observa, processo no qual experimenta o que o outro experimentaria. Após sentir sua aproximação em direção à missionária durante um voo de avião, o eu-narrativo explica:

Quando eu saltar em terra provavelmente já terei esse ar de sofrimento-superado-pela-paz-de-se-ter-uma-missão. E no meu rosto estará impressa a doçura da esperança moral. Porque sobretudo me tornei toda moral. No entanto quando entrei no avião estava tão sadiamente amoral. Estava, não, estou! (LISPECTOR, 1992, p. 316)

O que parecia ser um singular exercício lúdico de imaginação da vida alheia logo se revela parte integral da voz narrativa. O eu da voz narrativa e da missionária⁶ se mesclam, ou melhor, se alternam durante este processo. Vale a pena ressaltar que a narradora não é o único indivíduo que enxerga as rachaduras em seu eu. A missionária também é descrita como não cabendo precisamente dentro de sua definição – e missão – como comprovam as palavras da narradora, dirigindo-se diretamente à personagem: “Entendo-a, ah, como a entendo e ao seu pudor de

6 A referência a uma missionária, com seu pudor, seus preconceitos e sua “tensão evangelical”, serve de contraponto para o personagem da prostituta, “perfumadíssima que fumava entrefechando os olhos”, que a narradora, na conclusão da crônica, afirma ter tentado, previamente, encarnar – e ter falhado (LISPECTOR, 1992, p. 316-317).

existir quando está fora das horas em que cumpre sua missão” (LISPECTOR, 1992, p. 316). A crônica conclui com um debate da narradora a respeito dos desafios de ver sua própria vida como um projeto coerente: “Já sei que só daí a dias conseguirei recomeçar enfim integralmente a minha própria vida. Que, quem sabe, talvez nunca tenha sido própria, se não no momento de nascer, e o resto tenha sido encarnações” (LISPECTOR, 1992, p. 317). Nascer parece ser o estopim para a desintegração do eu, desintegração esta que não pode ser retificada, nem mesmo por meio da morte. O reencontro do eu com o eu é apresentado como um momento raro, de celebração, em que “o fantasma de mim mesma me toma – então é um tal encontro de alegria, uma tal festa” (LISPECTOR, 1992, p. 317). O festejado reencontrar-se do eu com o eu demonstra a fragilidade do conceito de identidade, ou seja, a ficção da identidade e a quimera do conceito de eu.

Uma leitura atenta da crônica “Encarnação involuntária” nos ajuda a compreender o dilema principal de *Um sopro de vida*, na qual os vários espectros dos personagens que nela transitam – a autora Clarice, o Autor, a protagonista Ângela Pralini, etc. – se veem diante da aproximação da morte. A ficção de Clarice associa a primazia do não-eu com a identificação do eu com o outro, identificação esta que é representada alegoricamente por meio do processo de criação de personagens. Para ficarmos apenas em um exemplo, basta lembrarmos o quase simbiótico relacionamento entre o narrador de *A hora da estrela* e sua protagonista Macabéa, assim como entre o narrador, Rodrigo S. M., e a autora, Clarice Lispector. Em *Um sopro de vida*, Ângela Pralini é criação do Autor, que por sua vez é criação de Clarice. E Ângela compartilha com Clarice vários elementos de sua biografia. O que vemos é um desdobramento de um indivíduo em outro, e assim por diante... Mas qual seria a razão para tal estratégia?

É possível considerar a criação de uma personagem como encenação de uma coerência existencial de outra maneira inalcançável. Em *Um sopro de vida*, lê-se: “Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida” (LISPECTOR, 1999, p. 19). Notemos, nesta passagem, o uso da palavra “talvez” e a opção pelo subjuntivo. A criação de uma personagem deve sempre obedecer aos limites (temporais, espaciais, de foco) da narrativa. Estes limites justificariam as descontinuidades da vida de Ângela sem, a princípio, contradizer sua existência como indivíduo coerente. Mantém-se, assim, ainda que provisoriamente, a ilusão de coesão da personalidade e das atitudes da protagonista. Com o desenvolvimento da narrativa, no entanto, inclusive esta ilusão de coesão da personalidade e das atitudes de Ângela são eventualmente demolidas pelo narrador. Ângela – criação do Autor – e os dois, Ângela e Autor – criações de Clarice –, se igualam à autora neste eu que jamais equivale a si mesmo.

De volta a *Um sopro de vida*

O resultado do embate do ser humano com a morte em *Um sopro de vida* resulta em uma interrogação ou exclamação; em um protesto contra a falta de compreensão do conceito de morte dentro da linha da vida e contra a falta de compreensão da própria vida. Em uma das manifestações de Ângela, próxima da conclusão da obra, a personagem descreve:

Quanto a mim, eu descobri a Morte.

Mas como?! morrer sem ter entendido?? Mas isto é de estarrecer!
É indigno do ser humano não ser capaz de entender nada da vida.
Sim. Mas misteriosamente a gente cumpre os rituais da vida.
(LISPECTOR, 1999, p. 152)

Ao deparar-se com a proximidade da morte, o ser humano renova sua não-compreensão sobre a vida. E, como a obra de Clarice nos sugere, essa confusão é semelhante (e não menos dolorosa) do que aquela com que o indivíduo se enfrenta diariamente, quando, desprovido de um eu ou centro, divaga, mas termina por traçar, por meio de opções arbitrárias – ou pulsáteis – uma trajetória vital aparentemente linear, capaz de com frequência mascarar sua falta de coesão e coerência como sujeito.

A falta de lógica que o narrador de *Um sopro de vida* enxerga na morte iminente se assemelha àquela por que passa o leitor de Clarice Lispector. Frente a um livro de Clarice, acabado, ou seja, morto porque concluído em seu processo de escrita, o leitor é ainda assim incapaz de estabilizar suas frases, de harmonizá-las dentro de um significado estável, de fazer com que o todo do conto, da crônica ou do romance projete uma personagem como uma vida bem acabada e congruente. É possível que justamente daqui se erijam os maiores desafios em lermos Clarice, e também o prazer em nos confrontarmos com suas pulsações. Diante da obra de Clarice, prevalece a certeza de se encontrarem um sem número de afirmativas díspares (em *A hora da estrela*, por exemplo, a autora propõe não menos do que treze possíveis títulos para a obra); impera o risco de o crítico-leitor expor suas limitações ao aventar um argumento suscetível de ser desmantelado pela frase que mora ao lado da que o sustenta. A escrita de Clarice é tanto testemunho da tentação de compreender(-se), quanto refúgio na prece de quem se descobre incapaz de conceber seu próprio eu. Lembremos que, em *Um sopro de vida*, a conclusão da primeira seção, que de certa forma explica a obra, termina com a confissão do Autor de que escrevera o livro para “enfim eu ter repouso. *Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim*” (LISPECTOR, 1999, p. 21). Esse trajeto da busca e da explicação rumo à oração memorizada ressoa a súplica registrada pelo narrador de *A hora da estrela*, no momento da morte da protagonista: “Macabéa, Ave Maria, cheia de graça, terra serena da promessa, terra do perdão, tem que chegar o tempo, ora pro nobis” (LISPECTOR, 1995, p. 101).

Em sua obra, Clarice monta o palco e o deixa ser invadido pela plateia. Ficção e vida. Em suas páginas, convivem tentativa e aposta, sucesso e fracasso. Daí o prazer de se ler Clarice: vislumbrar em sua fantasia de retratar o instante nossa prisão na linearidade; em sua teatralização da coerência, nossa condenação a fitar o presente. Subir ao palco e então desafiar as ilusões que sua ficção provê. O prazer de sentirmos, mergulhados em suas páginas, suas tão almejadas pulsações. O desafio do livro como um personagem vivo, enigmático, contraditório. Em outras palavras, o desafio do livro como seu criador, um ser humano. Uma dona de casa. Uma escritora. Uma prostituta. Uma missionária. O livro como sua autora, que, sob uma de suas tantas máscaras ficcionais, em *Água viva*, confessa: “Eu sou uma cadeira e duas maçãs. E não me somo” (LISPECTOR, 1973, p. 89).

As leituras críticas da obra de Clarice estão para sempre condenadas a serem provisórias. Mas a falha do crítico, aqui, coincide com o êxito – e a genialidade – da escritora. É quase sempre um desafio resistir à tentação de interpretá-la. Sorrateira, Clarice nos conduz pela literatura e nos atrai com a iminência da morte, ou seja, com a promessa de obtermos, finalmente, algumas certezas; com a esperança de, em suas páginas de ficção, sermos consolados da falta de compreensão diária. Mas a autora termina por nos arremessar, leitores e críticos, de volta ao terreno da vida instável e movediça, da qual nem a promessa da morte certa nos salva. E só nos resta a prece, ou a literatura, como consolo.

Clarice-entre-si: a divisão do sujeito na criação poética

*Clarice-between-herself: the division of
the subject in the poetic creation*

*Leticia Pilger da Silva**

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar a relação entre os sujeitos literários do livro póstumo de Clarice Lispector, *Um sopro de vida* (1978): Clarice, Autor e Ângela, que, segundo Benedito Nunes (1995), seria de heteronímia. No entanto, defenderemos que a relação entre eles é de pseudonímia quadrática, termo criado por Giorgio Manganelli e teorizado por Giorgio Agamben (2008), pois Clarice não se separa de seus personagens, mas se confunde com eles. Para isso, serão analisadas a relação entre vida e escrita nos textos clariceanos e a crítica de sua obra, e, a partir disso, a enunciação literária, o estatuto e o poder do autor sobre os textos e sua posterior função de leitor depois de finalizar o texto.

Palavras-chave: Clarice; sujeitos literários; pseudonímia quadrática.

157

* Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

1. Clarice entre a vida e a ficção

159

Um *sopro de vida* foi o último livro escrito por Clarice, entre 1974 e 1977, tendo sido, no entanto, publicado um ano após sua morte, em 1978. Ela o escreveu simultaneamente a *A hora da estrela*, último publicado em vida, e pode-se dizer que ambos constituem uma inflexão final na obra da autora, por colocarem foco nos discursos metaficcionalizados – Clarice ficcionaliza a escrita a partir da própria escrita, desdobrando e misturando todos os elementos constituintes da ficção, colocando a *nu* o fazer ficcional –, e também por desnudarem¹ a autoria clariceana na relação *escrever = viver*.

As palavras do livro póstumo são de Clarice, mas, devido à publicação póstuma, a estrutura não é da escritora, mas de sua amiga, Olga Borelli, de modo que não se sabe se Clarice teria aprovado o material publicado. Borelli conviveu com ela por oito anos, testemunhou seu processo de criação² – acompanhando

1 João Camillo Penna (2010, p. 86), ao analisar *Perto do coração selvagem*, defende que o desnudamento de Clarice é uma construção, pois ela sempre buscou o “despojamento da fábula” por meio de “uma experiência nua desficcionalizada” (p. 75). Com isso, seus textos revelam o “nada, o grau zero do acontecimento” (p. 91), trazendo para o material a transcendência de modo que o epifânico seria a “desencarnação de um mundo messiânico, nem belo nem feio, mas neutro” (p. 95) e, assim, mostrando que o máximo da graça está ligado ao mínimo, ao baixo.

2 Olga Borelli já havia ajudado Clarice a organizar os textos que originaram *Água viva* (MANZO, 1997).

seus momentos de escrita, anotando suas frases, organizando seus manuscritos, datilografando seus textos – e, a pedido do filho mais novo de Clarice, ordenou os manuscritos de seu último livro. Dessa forma, pode-se dizer que este livro não é inteiramente de Clarice, pois as palavras são dela, mas a estrutura é de Borelli, que, logo, é uma espécie de coautora do livro (HOMEM, 2011). Podemos dizer que Borelli faz o papel de Clarice pós-morte, seu alter/inter ego textual ao ocupar o lugar que a escritora deixa vago já em vida, aos outros que vão alterando sua escrita, chamada por ela, muitas vezes, de “vida”. Tal fato faz com que o livro tenha sido ordenado pelo Outro, por um leitor – que, no caso, era sua amiga –, de modo que a delimitação da autoria tanto no espaço empírico quanto no espaço literário é duplicada.

Nesse texto, o sujeito que ocupa a posição de “autor(a)” está duplamente morto(a), dentro e fora do texto, como se (*co-incidentemente*) a realidade empírica da vida de Clarice refletisse a literatura, pois, por um lado, ao ter a sua morte decretada no célebre texto de Roland Barthes (2004), a figura do autor enquanto instância literária perde o poder de determinar a significação das palavras que lançou e que formam o corpo do texto, e quem passa a deter poder é o leitor. Por outro lado, a autora do texto morreu antes de concluir o livro (restando a nós nos perguntarmos – perguntas estas que, no entanto, nunca serão respondidas: será que o texto foi devidamente concluído? Será que Clarice teria organizado da mesma forma que Borelli? Será que Clarice, como fez em livros anteriores, teria suprimido os mesmos trechos que Borelli deixou de lado?³ Será que Clarice escreveria mais um fragmento de texto antes de publicar?).

160 Consequentemente, Clarice perdeu o domínio de seu texto duas vezes: na estrutura e na significação. Ela já previra essa perda de poder dentro do livro, no diálogo entre Autor e Ângela, os personagens do livro póstumo, e em uma crônica, na qual afirma: “O personagem *leitor* é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor” (LISPECTOR, 1999a, p. 78-79). Isto é, Clarice concebia as categorias narrativas como funções e posições reversíveis, a ponto de leitor ser personagem e escritor, assim como o escritor será leitor – Clarice é leitora de sua própria obra – e personagem de sua vida. Ao mesmo tempo que produz sua obra, é por ela produzida por ela, impedindo o processo de produção autárquica e autonôma ao introduzir uma viragem irresistível de outros, que interferem na escrita, devassando o processo por onde a escrita (e a vida) pulsa(m).

A montagem do livro por Borelli, isto é, o momento posterior à sua escritura e anterior à nossa leitura, revela a constituição cindida da subjetividade autoral e espelha a relação, presente na obra, da identidade-alteridade, ou como Benedito Nunes (1995, p. 160) disse, o “jogo das identidades”. Podemos dizer que há o jogo de identidade neste texto clariceano, pois o v(e)(ó)rtice do livro é toda a obra de Clarice

3 Os manuscritos originais do livro se encontram no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, desde 2004. Infelizmente não tivemos a oportunidade de realizar estudo minucioso dos fragmentos por questões de localidade. Cf. <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/clarice-lispector/no-ims>

– seus romances, seus contos, suas crônicas, suas notas e também sua vida⁴ –, a qual guiou a ordenação dos fragmentos, de modo que o nome da autora corresponde à função-autor de Foucault (2011), um nome próprio utilizado para a delimitação dos textos que compõem determinada “obra”, nome responsável pela reunião de textos por questões estilísticas ou temáticas e também pela organização dos discursos na sociedade. Como Borelli usou dos textos de Clarice e a montagem dos demais livros para guiar a do livro póstumo, faz-se relevante sondar o processo de composição da escritora e como ela concebia o ato de escrever.

Clarice *dava a ver* aos outros seu processo de composição e de organização dos seus textos⁵ como algo fragmentado e descompromissado. Ela relatava que escrevia “só quando a ‘coisa vem’”⁶ e que se dava melhor “com a minha falta de método ou planejamento”⁷, o que sustentava o mito de seu suposto (não-)método apoiado na ideia de inspiração⁸. Clarice relata em cartas, e Olga Borelli (1981) reafirma em seu livro, que ela não suportava o ofício de organizar/estruturar seus escritos, além de que jamais relia o livro depois de publicado, pois livro publicado era livro morto. No entanto, ela escreveu oito versões de *A maçã no escuro*, reduziu mais de uma centena de páginas da primeira versão de *Atrás do pensamento* para *Objecto gritante* e, finalmente, para *Água viva*, além de que republicou diversos textos ao longo da vida, modificando trechos e alterando seus títulos – ordenação e reescritura que, ao contrário do que se mitificou ao redor de e pela própria Clarice, demandaram leitura e releitura dos textos, isto é, trabalho e construção.

O processo de criação operacional da poética da reescrita de Clarice é realizado via intratextualidade, por meio do palimpsesto, nas ocasiões em que a autora modificou um (trecho de) texto já publicado e o publicou em outro contexto (NOLASCO, 2001)⁹. Ao recortar, colar e trabalhar com o já pronto, Clarice faz de sua obra um “patchwork”¹⁰, a exemplificar pelo texto “Relatório da Coisa”, que teve três versões publicadas com modificações, a saber “anticonto” e “Objecto-Relatório-Mistério”. Segundo Raul Antelo (1997), em sua análise das três versões do texto, Clarice subjetiva as coisas, colocando o objeto como o outro absoluto do humano, e faz um polimento da “coisa” pela reescrita da palavra, definindo-o pela sua indefinição. Mesmo que a palavra não seja um instrumento adequado para tocar a “coisa”, ela permite transporte no tempo e no espaço. No processo da reescrita, “não se trata apenas, apenas, de duplicar o nome como significante e significado, trata-se

4 Considerando que falar da obra clariceana é, muitas vezes, falar de sua própria vida, e a leitura biografizante de Olga Borelli, a biografia de Clarice também marcou a constituição do livro.

5 Seja escrevendo sobre a composição de seus livros, em cartas e crônicas, seja sendo observada – literalmente se dando a *ver* – por Borelli, que reafirma a versão da escritora sobre sua “forma” de escrever.

6 LISPECTOR, Clarice apud GOTLIB, Nádia, – *uma vida que se conta*. 1995, p. 434.

7 Ibid., p. 343.

8 Segundo Borelli (1981), Clarice escrevia as frases que estas apareciam no verso de recibos, em guardanapos, e também as datilografava quando estava próxima da máquina de escrever; a amiga conta que ela chegava a parar na rua para anotar frases.

9 No livro “Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura”, Edgar Cézár Nolasco (2001) analisa a construção de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *Água viva*, respectivamente construídos como palimpsesto e colagem.

10 GOTLIB, Nádia. *Clarice – uma vida que se conta*. 1995.

de dobrar o significante para atingir um além do significado, o significado neutro ou grau zero da ficção desovam mais significantes a cada tentativa de limitar os sentidos” (ANTELO, 1997, p. 19), isto é, um significado que é sempre postergado, uma coisa – para a qual se tende via palavra – que se tenta tocar, mas cujo contato é sempre adiado.

Outra técnica é a colagem, pela simples reprodução de trechos (ou textos) sem modificações, como aconteceu com contos de *Felicidade clandestina*¹¹, livro publicado por necessidades econômicas a partir de textos, e crônicas e trechos já publicados, que reapareceram posteriormente em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. É como se a escritora tivesse escrito e reescrito a mesma obra ao longo da vida. Contudo, ela reescreveu na diferença, transformou seus textos no seu avesso, parodiando e ressignificando a palavra que já havia escrito e, conseqüentemente, ressignificando-se.

As modificações nos textos alteram a configuração do “eu” que enuncia e se anuncia ao dizer “eu” na enunciação literária, a exemplo da crônica “Se eu fosse eu”, de 30 de novembro de 1968, modificada e republicada dentro de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, livro publicado no mesmo ano:

Quando não sei onde guardei um papel importante e a procura se revela inútil, pergunto-me: se eu fosse eu e tivesse um papel importante para guardar, que lugar escolheria? Às vezes dá certo. Mas muitas vezes fico tão pressionada pela frase “se eu fosse eu”, que a procura do papel se torna secundária, e começo a pensar. [...] já li biografias de pessoas que de repente passavam a ser elas mesmas, e mudavam inteiramente de vida. Acho que se eu fosse realmente eu, os amigos não me cumprimentariam na rua porque até minha fisionomia teria mudado. Como? Não sei. (LISPECTOR, 1999a, p. 156).

Um dia procurou entre os seus papéis espalhados pelas gavetas da casa a prova do melhor aluno de sua classe, que ela queria rever para poder guiar mais o menino. [...] Mas desta vez ficou tão pressionada pela frase “se eu fosse eu” que a procura da prova se tornara secundária, e ela começava sem querer a pensar, o que nela era sentir.[...] já lera biografias de pessoas que de repente passavam a ser elas mesmas e mudavam inteiramente de vida, pelo menos de vida interior. Lóri achava que se ela fosse ela, os conhecidos não a cumprimentariam na rua porque até sua fisionomia teria mudado. “Se eu fosse eu” parecia representar o

11 Diversos contos deste livro são deslocados para o contexto das crônicas do jornal, como o conto “A legião estrangeira”, que é transformado, sob a categoria de “(Noveleta)”, em “A princesa”; “Os desastres de Sofia” se torna as cinco primeiras crônicas de 1970, sob o título de “Travessuras de uma menina (Noveleta)”; “Evolução de uma miopia” se transforma nas duas crônicas intituladas “Miopia progressiva (I) e (Final)”, e assim por diante.

A modificação da primeira pessoa da crônica para a terceira do romance configura mudança na enunciação literária e problematiza a subjetividade e o preenchimento do dêitico “eu”, fazendo-nos perguntar: quem é que fala? Quem é que se *outra* ao se perguntar “se eu fosse eu”? Onde termina Clarice e onde começa Lóri? Na crônica, é Clarice quem fala, é ela quem se questiona, mas no romance é Lóri, que, por sua vez, é duplo de Clarice, de modo que a autora desdobra seu questionamento para sua personagem, duplicando seu “eu” no ego experimental da ficção (para recuperar termo de Kundera)¹².

O palimpsesto também mostra que a posição de sujeito – aqui, ser pensante que se *outra* a partir da procura de um papel – é uma posição vazia que qualquer um pode ocupar no momento único e irrepetível da enunciação; além de serem Clarice e Lóri, somos também nós, os leitores, que nos questionamos “se eu fosse eu”, porque preenchemos o “eu” no momento da leitura. Assim, o texto é um potencializador de subjetividade ao possibilitar a ocupação de várias posições e percepções via palavra escrita-pensada-lida.

Tendo isso em vista, podemos dizer que, ao escrever Lóri e fazer com que essa se questione, Clarice está se questionando e se escrevendo, pois, como ela fala em uma crônica, “cada livro meu é uma estreia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de escrever e viver” (LISPECTOR, 1999a, p. 101-102), isto é, todo livro é um recomeço e a vida é vivida pela escrita – vida esta que, como ela escreve em *Água viva* (1998), não é *autobiográfica*, é *bio*.

Clarice então radicaliza o procedimento da intratextualidade na concepção de *Um sopro de vida*. Segundo Benedito Nunes (1995), ela realiza uma espécie de paráfrase e paródia não apenas de sua obra, mas da crítica de sua obra e do fazer literário em geral. Tomando o procedimento como eixo de análise para mapear os pontos de contato entre os livros dela, podemos observar que *Um sopro de vida* ecoa diversos textos clariceanos, seja na temática, na estrutura, nos personagens e em frases colocadas pelo avesso, como se fizesse parte de um *todo* que nunca foi concluído (pois seu fim seria impossível), mas escrito incessantemente. Afinal, assim como a vida não se cessa de se escrever, a literatura também não cessa de ser escrita, com uma perseguição inalcançável da experiência e da “coisa” via palavra por parte de Clarice.

Em uma entrevista a Alceu Amoroso Lima, Clarice perguntou a ele o que ele achava que os livros queriam dela, ao que ele respondeu:

– Você, Clarice, pertence àquela categoria trágica de escritores, que não escrevem propriamente seus livros. *São escritos por eles*.

12 Lóri é o duplo de Clarice, assim como também é o duplo do leitor. É o ego experimental – expressão de Milan Kundera (2009, p. 26) para se referir a personagens – de quem preencher a posição eu e ecoar o ego da enunciação no momento da experiência da leitura.

Você é o personagem maior do autor dos seus romances. E bem sabe que esse autor não é deste mundo. (LIMA *apud* LISPECTOR, 1999a, p. 117, grifo no original).

Abstraindo o catolicismo da frase final, o que Alceu Amoroso Lima aponta aqui permite que repensemos a imbricação entre vida e obra em Clarice: não se trata simplesmente de aproveitamento de situações, reflexões, em suma, fatos da vida individual de Clarice, mas de uma implicação e criação do sujeito *pela* escrita, onde real e literário se misturam. Ao retomar textos e temas, frases e estruturas, Clarice recupera seus “eus” divididos e textos de uma Clarice-já-morta, pois ela, ao escrever novo texto com base em um texto já escrito, não era mais a mesma, mas outra, um eu deslocado no espaço-tempo e no plano da significação da palavra. Ao se deslocar, dividindo e multiplicando seu “eu”, Clarice reafirma a alteridade como topos de sua escrita e mostra que a vida e a realidade são outras na ficção.

Em um manuscrito paratextual utilizado por Borelli para estruturar o último livro, nos deparamos com a fronteira difusa entre vida e obra, que pode servir de paratexto para a análise do texto:

Ideias para a feitura do livro

Se eu fizer o que posso fazer poderei talvez alcançar uma certa paz. O que me inferniza é lidar com o meu possível.

Corto o dispensável e procuro apenas o clímax de mim. Cada frase minha ou de Ângela quero que digam. Digam o quê? Só me interesse em clímax ou o auge. Mesmo que esse auge seja uma pergunta sem resposta.

Emendar a última frase do Autor com a primeira frase de Ângela (Repetir as últimas palavras do Autor.)

Ou interrompe-se por causa de Ângela e retoma no diálogo o que ia mesmo dizendo. O Autor interrompe a frase no meio com travessão ou reticências. “Eu sinto que...”

E Ângela retoma – “Eu sinto que estou à beira de um acontecimento.”

Ritmo de procura.

Estou hoje com dor de cabeça e não sei por que etc. etc. etc.

Evitar a liberdade fácil e a tentação intelectualista.

Não é um tipo. Ela é virtuosa. Endêmica.

Separar a primeira parte.

Trabalhar na segunda parte.

Cortar “sou a favor do medo”, e outras histórias.

Deixar o livro inacabado: Quanto a mim estou. É isso mesmo: estou. Não sou. Estou.

No fim do livro:

Eu te amo de um amor maior, o amor neutro que tudo abrange (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 86-87, grifos nossos).

Este fragmento de texto também revela a fronteira difusa entre Autor, Personagem e Clarice enquanto escritora empírica, e entre anotação para a feitura do livro e trechos do livro propriamente dito, pois não é possível diferenciar quem é o sujeito do trecho “Corto o dispensável e procuro apenas o clímax de mim. Cada frase minha ou de Ângela quero que digam. Digam o quê? Só me interesso em clímax ou o auge. Mesmo que esse auge seja uma pergunta sem resposta”: seria o Autor ou seria Clarice? De fato, são ambos. Logo em seguida, vem a anotação “emendar a última do Autor com a primeira frase de Ângela [...]”, cuja enunciação aponta para Clarice enquanto escritora empírica que pensa na montagem dos diálogos entre seus dois personagens. No entanto, essa estrutura na forma de anotação aparece na voz do narrador do livro: “Não ler o que escrevo como se fosse um leitor” (LISPECTOR, 1978, p. 20). As frases que seguem estão com os verbos na forma nominal e, por isso, também não têm sujeito definido, como se cada frase fosse de um dos três sujeitos envolvidos na escritura do texto:

Evitar a liberdade fácil e a tentação intelectualista.

Não é um tipo. Ela é virtuosa. Endêmica. (Um eu falando de um ela: Autor?)

Separar a primeira parte. (Clarice organizando o livro?)

Seria Ângela quem recusava o intelectual e preferia o sentir ao pensar?¹³ Seria o Autor falando de um “ela” chamado Ângela? Por fim, a frase no infinitivo seria Clarice organizando o livro? Ou seria o inverso? Além disso, essa indefinição entre os sujeitos tem por resultado que a fronteira entre ficção e vida na obra-vida de Clarice Lispector seja difusa. Sobre a delimitação do espaço de fala dos três sujeitos envolvidos, Claire Varin (1990 *apud* SOUSA, 2000), em sua tese de doutorado, aponta que muitos rascunhos foram encontrados tendo o nome “Ângela” rasurado no que seria a rubrica da estrutura do texto e alterado para “Autor”, isto é, as palavras ditas pelo Autor poderiam ter saído da boca de Ângela. Varin também defende que Olga Borelli – assim como o fizeram seus outros biógrafos e muitos críticos,

13 Pensemos na relação de Ângela com Eduardo no conto “A partida de trem”, de *Onde estivestes de noite* (LISPECTOR, 2016).

que ficcionalizaram a vida da escritora pela leitura dos textos – também utilizou a biografia da autora como eixo para a construção verossimilhante do livro póstumo.

Todavia, não se pode perder de vista que ao escrever, Clarice se escrevia. Para ela, “viver” e “escrever” são intercambiáveis, porque ela escrevia para viver, como disse certa vez em uma entrevista: “para mim, escrever é como respirar, faço para sobreviver” (LISPECTOR, 2011, p. 117). Logo, a escrita de Clarice permite que nos questionemos: o que é ficção e o que é a não-ficção? Qual a fronteira entre a vida e a literatura? Qual a fronteira entre o autobiográfico e o bio-gráfico? Como estamos vendo, na escrita clariceana, todas estas fronteiras são muito tênues e as instâncias narrativas são subvertidas, já que ela desloca o fato autobiográfico do real para o imaginário, ao perceber “realidade enviesada. Vista por um corte oblíquo. [...] Agora adivinho que a vida é outra” (LISPECTOR, 1998, p. 68).

Como disse Silviano Santiago, ela realiza o deslocamento do “eixo da vida do plano real para o plano da realidade simbolicamente estruturada, dos signos da existência, para a grafia-da-vida” (SANTIAGO, 2006, p. 41), realidade inventada que irá modificar a realidade atual/primeira. Nesse duplo movimento de escrita, escrevendo-se ao escrever seus personagens, Clarice cria duplos em seus textos, configurando “outro, imaginário do mesmo”, de modo que a vida da ficção é diferente da vida tida como real, pois “viver essa vida é mais um lembrar-se indireto dela do que um viver direto” (LISPECTOR, 1998, p. 69).

Olga Borelli e os demais biógrafos – Nádia Gotlib (1995) e Benjamin Moser (2009) – foram os responsáveis por tentar dar um fechamento/fim para a vida da escritora, que ela em si não pôde dar, pois o olhar do outro dá acabamento ao ser, como o autor dá contornos aos personagens (BAKHTIN, 1997). Na vida empírica, só os biógrafos (ou os “outros” que permanecem depois da morte do “eu”) podem tentar dar o acabamento para a vida da escritora e fechar a narrativa da personagem que foi Clarice. No entanto, o olhar do outro também abre incessantemente o ser, alterando-o, como se percebe na abertura da biografia de Clarice pelos biógrafos, que, na tentativa de compreender e *reescrever* sua vida via textos ficcionais e relatos, mitificaram a vida da escritora, confirmando a figura misteriosa que foi construída em torno da mulher (SOUSA, 2000) – imagem que, inclusive, ela alimentava ao negar leituras, defender inspiração, ou imprecisar dados biográficos como o local de seu nascimento (GOTLIB, 1995).

Devido a essa relação entre “escrever” e “viver” e à biografização da ficção clariceana, como relata Benjamin Moser em sua biografia, Olga Borelli, na posição de amiga, biógrafa, retratista e “coautora”, alternando e juntando leitura crítica e biográfica, suprimiu um trecho referente à morte de Ângela por respeito aos familiares da escritora, pois Ângela seria Clarice:

Havia a frase que Olga suprimira de *Um sopro de vida* – “Pedi a Deus que desse a Ângela um câncer e que ela não pudesse se livrar dele” – e havia sua inesperada declaração a Olga, dois anos antes: “Vou morrer de um bruto câncer”. (MOSER, 2009, p. 361).

Ou nas palavras da própria Olga Borelli, em entrevista:

Ela pede para morrer. Havia uns textos em que ela pedia para a Ângela Pralini, personagem central de *Um sopro de vida*, romance póstumo organizado por mim a partir dos fragmentos deixados por Clarice. Eu omiti uma frase. Omiti esse fato para a família não ficar muito sofrida. Quer dizer, esse livro eram fragmentos, e um fragmento me tocou muito, em que ela diz “eu pedi a Deus que desse a Ângela um câncer e que ela não pudesse se livrar dele”. Porque a Ângela não tem coragem de se suicidar. Ela precisa, porque ela diz “Deus não mata ninguém. É a pessoa que se morre.” Clarice dizia também que cada pessoa escolhe a maneira de morrer. (BORELLI *apud* MOSER, 2009, p. 349).

O problema não é a personagem de ficção morrer de câncer, mas essa personagem ser compreendida como a escritora, um ego experimental que as pessoas não conseguem descolar dela - como acontece muitas vezes com diversos escritores. Matar Ângela seria matar Clarice, pois Clarice escrevia sua vida por meio de sua ficção, e vice-versa. No entanto, Ângela era outra, a face indireta da vida de Clarice, sua versão oblíqua e enviesada, não exatamente ela.

Dessa forma, não é relevante saber se os fatos – rarefeitos ou diluídos – de fato aconteceram com a escritora empírica, porque os fatos não importam, mas sim os seus desdobramentos nas personagens e narradores. Clarice estranha a realidade e a língua, fazendo um corpo-a-corpo com a palavra, tocando-a com a boca e com as mãos. Nas próprias palavras da autora, “meus livros felizmente para mim não são superlotados de fatos, e sim de repercussão dos fatos nos indivíduos” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 70); ou como ela diz ao comentar a gênese de um conto: “tive uma ‘impressão’, de onde resultaram algumas linhas vagas, anotadas apenas pelo gosto e necessidade de aprofundar o que se sente” (LISPECTOR, 1980, p. 118-121).

Podemos dizer que a literatura e a biografia não são confundidas e sobrepostas, porque a enunciação literária é configurada pelo *outrar-se* através dos personagens, da terceira pessoa que aparece, como diz Gilles Deleuze:

As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição a enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nos uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot). Por certo, os personagens literários estão perfeitamente individuados, e não são imprecisos nem gerais; mas todos os seus traços individuais os elevam a uma visão que os arrasta num indefinido como um devir potente demais para eles [...]. (DELEUZE, 1993, p. 13).

Na sua crônica “Em busca do outro”, quando trata de seu caminho, Clarice (1999a, p. 118) diz saber uma coisa: “meu caminho não sou eu, é outro, é os outros”, ao que segue: “Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.” De modo que Clarice aponta para a importância da alteridade, para o ato de *outrar-se* como forma de se conhecer, e a literatura é o espaço em que a experiência de ser outros é possível.

Citando em uma crônica um dos expoentes da literatura moderna, Fernando Pessoa, que rompeu o sujeito poético de forma semelhante a que faria em seus dois últimos livros, Clarice fala sobre a relação entre falar e se desconhecer: “O que me consola é a frase de Fernando Pessoa, que li citada: ‘Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos’” (LISPECTOR, 1999a, p. 137). Ambos reconhecem a necessidade de se desconhecer, pela divisão e multiplicação do sujeito literário via palavra, fingindo a dor ou dando a dor a outro a fim de experimentar novos modos de existência, e experimentar a si mesmo de outra maneira. Assim o fez Clarice em sua obra toda, dissolvendo os limites entre vida e ficção, entre corpo e palavra, tentando tocar a coisa e a experiência do mundo em si usando a palavra como instrumento e os personagens – seus outros “eus” – como caminhos. Autor e Ângela, os personagens de *Um sopro de vida*, são egos experimentais através dos quais, via palavra, diálogo e escrita, Clarice experimentou outros modos de existência – e possibilitou que outros que não seus outros-duplos de palavras, seus egos experimentais, mas aqueles que seriam os outros de seus outros no momento da leitura, isto é, os leitores, também os utilizassem como caminho para se conhecerem e para darem forma à sua vida via palavra e ficção.

168

2. Entre Ângela, autor e si

A divisão do sujeito na criação poética é um dos fios condutores da escrita de *Um sopro de vida* e uma das explicações¹⁴ para o Autor, narrador-personagem do livro, ter criado Ângela – e para Clarice ter criado ambos. A condição para a autoria é o texto, isto é, o autor é autor de algo, de modo que precisa criar para ocupar essa posição. O texto é o meio para o ato de *outrar-se* na literatura, caminho para o outro da ficção, que são os egos imaginários – os personagens, os *homo fictus*. Dessa forma, escrever ficção seria viver uma vida outra por meio da palavra, ou, como Clarice escreveu em sua crônica “Lembrar-se”:

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? Assim: como se me lembrasse. Com um esforço de “memória”, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é carne viva. (LISPECTOR, 1980, p. 42).

14 Há mais duas explicações: a constituição psicanalítica e a enunciação (FRIAS, 1998). Para aprofundar a análise sobre a enunciação literária no texto ler: “A enunciação literária em *Um sopro de vida*” (SILVA, 2018).

Escrever pressupõe, portanto, exilar-se de si mesmo e viver outro modo de existência via literatura pelo *outrar-se* ficcional, que demanda a fragmentação do eu, um desdobrar-se que culmina não na perda da identidade, mas na sua multiplicação, assim como o Autor criou sua personagem. Ângela é a condição para a existência do Autor e, portanto, da própria literatura (FRIAS, 1998). Os personagens, segundo o narrador, na primeira parte, da inspiração do “encontro de um mundo que está dentro de mim, eu que escrevo para me livrar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma” (LISPECTOR, 1978, p. 16). Assim, a despersonalização literária é um caminho para a “Experiência maior”, pois os personagens são o caminho para nós mesmos – daí a necessidade da criação de uma personagem, o outro da ficção, para se conhecer:

(...) eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu. (LISPECTOR, 1980, p. 39).

Podemos, a partir desse desdobramento que a ficção pressupõe, nos perguntarmos: qual a relação entre os sujeitos literários de *Um sopro de vida*? Qual a relação entre a vida/realidade e a obra/ficção no texto? Acerca da relação das instâncias narrativas no livro, Benedito Nunes (1989, p. 170) defende que “a cisão do sujeito narrador” nesta obra configura o Autor e Ângela como heterônimos de Clarice Lispector, que seria o ortônimo. Ele inclui a escritora empírica pela relação entre biografia e ficção que se costuma fazer nos textos ficcionais da escritora, como apontamos acima sobre leituras biografizantes. No entanto, acreditamos que a heteronímia não funciona na obra aqui analisada.

Para falar de heteronímia, é preciso recuperar Fernando Pessoa, famoso por ter criado vários heterônimos, que, segundo ele, seriam “desdobramentos de personalidade ou, antes, invenções de personalidades diferentes” (PESSOA, 2017, s./p.). O escritor português aponta, como uma das quatro¹⁵ explicações para a gênese dos heterônimos, sua tendência para a despersonalização. Seus heterônimos têm estilos, temas, vidas e obras diferentes da dele, de modo que os heterônimos não são exatamente ele. São seres autônomos, seus duplos diferentes. São nomes que delimitam os textos, de maneira que Pessoa não “dominava” Alberto Caeiro, mas se dizia discípulo deste, a ponto de falar, acerca da gênese dos heterônimos, que escreveu o poema *Chuva oblíqua* depois de conhecer Caeiro e o *Guardador de rebanhos*, sendo que o poema “foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua própria inexistência como Alberto Caeiro” (PESSOA, 1974, p. 96). O nome de cada heterônimo, assim como do ortônimo, funcionam como “função-autor” distinta, delimitando determinando estilo e certas características. A criação literária em Fernando Pessoa culmina em uma multiplicação da subjetividade e de sua conseqüente independência um em relação aos outros dentro da ficção.

15 As outras três explicações seriam: (i) resquício da lógica infantil, (ii) temperamento dramático, histeria e (iii) auto-mediunidade (PESSOA, 1974).

Na relação de Clarice com seus personagens, não é possível traçar uma fronteira entre eles. Primeiramente, como já apontado, Clarice transforma seu “eu” da enunciação da crônica em um “ela” de Lóri, no livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, além de que o episódio em que Lóri acorda às cinco da manhã e esquenta café é um dos fatos mais autobiográficos da obra, segundo Carlos Mendes de Souza (2000). Na *Hora da estrela*, Clarice torce e desnuda o jogo das identidades de seu eu com seus egos imaginários, desmascarando a ficção, pois, na dedicatória, lemos: “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)”.

No entanto, o autor da novela é masculino e nomeado, Rodrigo S. M., de modo que, ao desfazer a ilusão ficcional de um autor homem e falar a “verdadeira” identidade da autoria do texto, Clarice dobra-se em Rodrigo S. M. e, considerando que este se desdobra/espelha em sua personagem nordestina, também em Macabéa¹⁶, intertrocando-se¹⁷, tornando-se-outro por meio da palavra. Como Rodrigo S. M. escreve Macabéa e é escrito ao escrevê-la, Clarice é também escrita na escritura de seu texto. Clarice se apresenta em terceira pessoa, quebra o pacto ficcional e, assim,

(...) suspende “sua máscara pública de ficcionista [...] Clarice Lispector faz-se igualmente personagem [...] Clarice Lispector abre o jogo da ficção – e o de sua identidade como ficcionista. Comprometida com o ato de escrever, a ficção mesma, fingindo um modo de ser ou de existir, demandará uma prévia meditação sem palavras e o esvaziamento do *eu*. (NUNES, 1989, p. 164-165).

170 Antes mesmo da dedicatória, na capa do livro, de forma mais sutil, em meio a seus treze títulos o nome “Clarice Lispector” figura como um décimo quarto título, como se a escritora estivesse *se escrevendo*, inscrevendo uma vida outra, uma subjetividade outra nos textos e nos personagens, subjetivando-se de volta depois de se objetivar ao subjetivar seus egos imaginários via linguagem, construindo-se no discurso, de modo a “deslocar o eixo da vida do plano real para o plano da realidade simbolicamente estruturada, dos signos da existência, para uma grafia-da-vida” (SANTIAGO, 2006, p. 16-17), isto é, uma biografia no lugar de uma autobiografia.

Em *Um sopro de vida*, Clarice volta a romper o pacto ficcional quando se inscreve no texto, não mais no meio dos títulos e na dedicatória, mas no texto em si por meio da reversão paródica da ilusão ficcional: “arrancando-lhe a máscara: o desnudamento da ficção, uma poética do escrever = viver, do sopro de vida, do escrever morrendo para se salvar” (SÁ, 2004, p. 218). Assim como o Autor cria Ângela para poder experimentar a morte e o nascimento, Clarice escreve para morrer-se e salvar-se pela escrita e poder dizer “mato-me”.

Como que ironizando o fato de que sempre se falou que ela só falava de si na ficção e dizendo “essa sou eu escrita”, quando Clarice tira sua máscara, vemos

16 Para investigar a reconstrução e os fatos e pessoas que deram origem à Macabéa e Olímpico, bem como aos episódios do violino e da vidente na novela, recomendamos o livro *Era uma vez: Eu – a não-ficção na obra de Clarice Lispector*, de Lícia Manzo (1997).

17 Evando Nascimento (2011) recupera o verbo “intertrocar” de *A hora da estrela* para tratar do devir e das trocas de posições entre os sujeitos no texto.

um jogo de máscaras. Ao se colocar no texto, Clarice não está se mostrando a outra de seus personagens ou do próprio texto, mas (con)fundindo-se a eles, pois não é possível separar concretamente no corpo do texto Autor, Ângela e Clarice. Clarice até mesmo compartilha seus livros “físicos” com seus personagens:

[ÂNGELA –] O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A cidade sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorável relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No *Ovo e a galinha* falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador. (LISPECTOR, 1978, p. 115).

[AUTOR –] Mas se eu falo é porque não tenho força de silenciar mais sobre o que sabemos e que devemos manter em sigilo. Mas quando essa coisa silenciosa e mágica se avoluma demais a gente desrespeita a lei e grita. Não é um grito triste, não é um grito de aleluia também. Eu já falei isso no meu livro chamando esse grito de “it”. Será que eu já morri e não notei? Será que já não existo? (LISPECTOR, 1978, p. 170).

Nestes dois trechos, vemos que o Autor toma a autoria de Água viva, que apresenta uma narradora mulher, no qual Clarice usa o *it*, almeja o instante-já e o toque da coisa, assim como o faz Ângela, pois é neste livro que ela descreve um guarda-roupa; e Ângela toma a autoria de *A cidade sitiada*, do conto “O ovo e a galinha”, e consequentemente do livro *Legião estrangeira*, e também de “O relatório da coisa”, de *Onde estivestes de noite*. Além disso, podemos citar o fato de que o Autor relata que Ângela escreve crônicas para o jornal apesar de não gostar, e de que o livro que Ângela está escrevendo se chama “História das coisas”, que remete ao texto de Clarice “O relatório da coisa”, no qual aparece o despertador Sveglia.

Dessa forma, Clarice dessubjetiva-se para se tornar um nome, um pseudônimo de si, pois os leitores pegarão os livros “físicos” em questão e não lerão um nome masculino do Autor anônimo nem de Ângela Pralini, mas de Clarice Lispector. Clarice seria o pseudônimo de seus personagens, que, no entanto, são ela, logo, o nome “Clarice Lispector” é um pseudônimo/nome falso que volta para o verdadeiro. Clarice anteriormente utilizou de pseudônimo duas vezes em sua vida: quando publicava textos para uma revista feminina e quando escrevia como *ghostwriter* para uma atriz, por motivos financeiros; e supostamente¹⁸ tentou usar o

18 É válido apontarmos que Cláudio Lemos aparece no texto “Explicação”, que abre o livro *A via crucis do corpo* (LISPECTOR, 2016) e que não nos permite dizer se é um prefácio do livro, de modo a anteceder a ficção, ou se já faz parte da ficção, de forma que não podemos dizer se de fato o pseudônimo C.L. era de Clarice ou fazia parte da ficção e, portanto, algo além de um simples pseudônimo para a escritora.

pseudônimo de Claudio Lemos, C. L., quando publicou *A via crucis do corpo* porque não queria admitir a autoria do livro pelo teor erótico dos contos – movimento parecido com a dedicatória de *A hora da estrela*, mas agora o nome aparece apenas nas iniciais, revelando o rastro do nome da escritora – como as iniciais de G. H. na valise.

Na reversão paródica de *Um sopro de vida*, observa-se o que Giorgio Agamben recupera de Giorgio Manganelli: pseudonímia quadrática ou homoheteronímia, o extremo da heteronímia no qual o pseudônimo é idêntico ao nome verdadeiro/próprio. Nas palavras de Agamben, na pseudonímia “não só um *eu* cede o lugar a *outro*, mas este *outro* pretende não ser *outro*, e sim identificar-se com o *eu*, o que o *eu* só pode negar” (1993, p. 133). O pseudônimo quadrático é um nome que espelha a si próprio, mas cujo reflexo é um outro de si, retomando o fluxo de Heráclito: não se entra duas vezes no mesmo rio porque a água é sempre outra, e nós também somos sempre outros. Clarice também era sempre outra. Agamben também diz que

todo nome próprio, enquanto nomeia um ser vivo, um não-linguístico, é sempre um pseudônimo de grau zero; só como pseudônimo ‘eu’ posso escrever, posso dizer eu; a saber, algo que poderia ser lido ou ouvido só por pseudônimo quadrático, que, em si, não existe, a não ser tomando o lugar do próprio eu (AGAMBEN, 2008, p. 134).

172

Dessa forma, todo “eu” seria um resíduo do eu que já não vive mais, do outro que ficou no passado e na duração do tempo culminou no eu da enunciação, seja ela escrita ou falada. O eu é um espaço vazio, uma abertura na linguagem. De acordo com o que Agamben propõe, podemos esquematizar os três graus de pseudonímia quadrática (AGAMBEN, 1993, p. 134) por: 1º) Eu sem pseudônimo que existe, mas que não pode escrever; 2º) Pseudônimo de grau zero que escreve o texto ilegível do primeiro eu, e 3º) Pseudônimo quadrático que lê, relê e perde o livro nulo.

Como Agamben aponta, o pseudônimo de grau zero escreve um texto ilegível para si em um primeiro momento, e que pode ser lido apenas como testemunho da escrita pelo pseudônimo quadrático. Dessa forma, a ação do pseudônimo quadrático é ler e, conseqüentemente, seu tempo é o da leitura, pois o processo seria como que uma subjetivação heteronímica ao qual sempre sobreviveria um rastro, um resíduo toda vez que um “eu” diz um “eu”. Uma anedota que revela que somos sempre outros é aquele triste momento em que lemos e releemos algo que escrevemos, um bilhete ou um número de telefone aleatório, mas não lembramos seu contexto e, conseqüentemente, não conseguimos significá-lo facilmente. Deixamos uma suposta intenção do autor e perdemos a significância do papel, pois já não somos quem escreveu aquele papel, podemos apenas testemunhar o fato de termos escrito aquilo. Na sua crônica “As três experiências”, Clarice disse que gostaria de testemunhar sua escrita como outra pessoa em outra encarnação, como um outro possível de si:

Eu queria que houvesse encarnação: que eu renascesse depois de morta e desse a minha alma viva para uma pessoa nova. Eu queria, no entanto, um aviso. Se é verdade que existe uma reencarnação, a vida que levo agora não é propriamente minha: uma alma me foi dada ao corpo. Eu quero renascer sempre. E na próxima encarnação vou ler meus livros como uma leitora comum e interessada, e não saberei que nesta encarnação fui eu que os escrevi. (LISPECTOR, 1999a, p. 102).

Ainda podemos especular que “Clarice Lispector”, ao virar pseudônimo de si, e dar suas obras para seu(s) outro(s), está se desfazendo da posição-autor, deixando-a livre para quem quiser preenchê-la – seja o Autor, seja Ângela, seus personagens, ou seja o leitor, que preencherá o “eu” da enunciação no momento da leitura, realizando novos textos a partir dos significantes potencializados por Clarice no seu texto. Ou, como propõe Hellene Cixous (2017, p. 161, grifo no original), ela nos mostra que “somos muito mais que o nosso nome próprio nos autoriza a crer que somos”, pois “somos *possíveis*” – uma infinitude de possibilidades por trás do nome.

Além disso, Clarice também seria aqui leitora, porque, enquanto pseudônimo quadrático, ela só poderia reescrever sua obra enquanto leitora de suas palavras. Não apenas Clarice é leitora de si, mas também seus personagens são leitores de Clarice, como se pode ver no trecho a seguir, do conto “A partida de trem”, no qual Ângela Pralini reconhece Clarice como a autora de um conto – “A procura de uma dignidade”, de *Onde estivestes de noite*. Isto é, Ângela reconhece em Clarice um outro de uma produção anterior à sua, e faz intertextualidade com um texto de Clarice para descrever uma outra personagem da autora:

(...) a velha era anônima como uma galinha, como tinha dito *uma tal de Clarice* falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos. *Essa Clarice* incomodava. Fazia a velha gritar: tem! Que! Haver! Uma! Porta! De saííida! E tinha mesmo. (LISPECTOR, 2016, p. 466, grifo nosso).

Podemos nos perguntar: considerando a ironia da personagem, seria “essa Clarice” já um pseudônimo quadrático de Ângela, de modo que é Ângela falando de si mesma ao falar de seu pseudônimo? No fluxo de consciência de Ângela dentro do conto com narrador em terceira pessoa, Clarice já seria um outro deste “eu” chamado Ângela? E seria Ângela já personagem do Autor? Seria o narrador do conto o Autor?

Por mais que nos perguntemos, não conseguiremos encontrar respostas, pois, como Clarice já disse sobre o ato de escrever: é uma busca sem resposta, é “?”. Por meio da prática imaginária da escrita e pela objetivação do eu através da vida outra e do monólogo-a-dois (ou quatro) ou do diálogo-a-um (SILVA, 2018) de uma escrita teatral, Clarice se olha nesse espelho – a literatura – que reflete uma fisionomia outra, cria seus duplos e testemunha sua escrita. E esses duplos têm sobrevida e

autonomia no espaço-tempo do texto literário, e se tornam realidade estruturada por palavras na folha de papel, apesar de não configurarem heteronímia como em Fernando Pessoa, porque Clarice dobra e espelha inversamente a criação do outro.

Contudo, ao espelhar seus personagens, Clarice não realiza identificação ou projeção suas em seus personagens, mas se reconhece neles, através de seus “pontos de junção” (CIXOUS, 2017, p. 138). Ao se desdobrar no Autor, Clarice se reconhece sua posição de criadora, e no desdobramento em Ângela ela assume posição de criatura, que, por sua vez, é criadora de seu criador. Assim como o narrador diz que o livro é a sombra de sua vida, os personagens são a sombra de Clarice.

E assim a escritora testemunhou a sua criação e *se* escrevia no momento em que escrevia; da mesma forma, o Autor testemunha sua criação e se escreve ao escrever. Isto é, o Autor é tão produto do texto quanto a sua criatura, o que nos leva a perguntar: qual a relação entre os dois personagens, Autor e Ângela, considerando que são colocados como criador e criatura?

Bakhtin (1997) propõe, a partir do conceito *exotopia* em sua análise de Dostoiévski, que o autor dá acabamento ao herói, dando-lhe contornos e delimitando sua vida dentro do livro, de modo que o autor (da ficção tradicional realista) é aquele que detém o poder de seus personagens. Em *Um sopro de vida*, devido à configuração dos sujeitos como agregados e clivados em várias vozes e posições intercambiáveis, e levando em conta o fato de que Autor é escrito ao escrever, há uma quebra nessa hierarquia na relação de poder entre autor e personagem – que, aliás, é denominada “anti-heroína”.

174

O Autor, que advém do narrador e “primeiro” leitor do livro, não detém poder fictício sobre o texto e sua criatura, pois essa lhe dá acabamento, assim como ele dá acabamento a ela – como ambos escrevem a Clarice. O Autor não é a categoria que precede a existência do texto e que detém poder sobre os significantes e, conseqüentemente, sobre seus significados, mas é escrito ao mesmo tempo em que escreve sua personagem e seu texto, no momento da enunciação literária, e depende da palavra e do outro para existir, pois existe apenas durante a escritura-leitura e morre tão logo a leitura cesse.

Em certo momento da narrativa, o Autor chega a dizer que precisa “ficar só de mim”, mas o resultado disso é que ele teria que deixar “em branco uma página ou o resto do livro” (LISPECTOR, 1978, p. 148), pois não pode ser sozinho¹⁹. Logo em seguida ele retorna porque, segundo ele:

Voltei. É que a pungência de Ângela Pralini me chamou. Diante dela – como diante de uma obra-prima – sinto um quase intolerável aperto no coração, uma vontade de fugir da emoção. [...] O que a nossa imaginação cria se parece com o processo que Deus tem de criar. (LISPECTOR, 1978, p. 151).

19 Na primeira edição, as duas páginas seguintes a essa frase são deixadas em branco, de modo a concretizarem na materialidade do livro físico a tentativa do Autor de ficar só.

Ao pensar em Deus e na criação do mundo, ele se pergunta se ele é personagem de alguém:

Como eu ia dizendo: foi Deus que me inventou. Assim também eu – como nas olimpíadas gregas os atletas que corriam passavam para a frente o archote aceso – assim também eu uso o meu sopro e invento Ângela Pralini e faço-a mulher. Mulher linda. (LISPECTOR, 1978, p. 79).

Equiparando-se a um deus, o Autor a todo momento (se) questiona se Ângela o considerava Deus – “Quando Ângela pensa em Deus, será que ela se refere a Deus ou a mim?” (LISPECTOR, 1978, p. 139) – e se ela desconfiava que alguém a criara e, de fato, ela se pergunta: “Sinto que sou impulsionada. Por quem?” (LISPECTOR, 1978, p. 103), ao que Autor comenta: “Preciso tomar cuidado. Ângela já está se sentindo impulsionada por mim. É preciso que ela não perceba a minha existência, quase como que não percebemos a existência de Deus.” (LISPECTOR, 1978, p. 111). Isto é, ele quer ser Deus, quer ser o criador controlador.

Contudo, a dicotomia entre criador e criatura é quebrada entre Autor e Ângela pelo fato de que eles se confundem e se diferenciam, ao se afastarem e se aproximarem a todo momento, revelando a “dualidade ambivalente do ser” (HOMEM, 2011, p. 172). Sujeito e objeto, criador e criatura, personagem e autor se confundem ao se aproximarem e se afastarem a todo momento, quebrando as relações de poder de dominante e dominado, mostrando que o espaço literário não é campo de dominação (BLANCHOT, 1987) e que tudo se toca, tudo se é em tudo, sem que, no entanto, se fundam de fato. Assim, a criatura escapa do poder do criador – ao que o Autor reage: “[...] essa criatura frívola que ama brilhantes e pérolas me escapa como escapa a ênfase indizível de um sonho.” (LISPECTOR, 1978, p. 60), e ganha força a ponto de se autonomizar, ganhar corpo comandar o criador:

AUTOR. – Noto com surpresa mas com resignação que Ângela está me comandando. Inclusive escreve melhor que eu. Agora os nossos modos de falar se entrecruzam e se confundem. (LISPECTOR, 1978, p. 133).

Ângela escreve e cria para tornar tudo um sonho acordado que é realidade, e ela vive corpo a corpo com essa realidade e, ao ir se autonomizando, vai ganhando corpo, sendo “toda”²⁰ ao ser “tátil” e experienciar o mundo pelo toque, como ela diz:

ÂNGELA – Sou extremamente tátil. [...] Eis um momento de extravagante beleza: bebo-a líquida nas conchas das mãos e quase toda escorre brilhante por entre meus dedos: mas beleza é assim

20 O Autor diz: “ela é mais forte do que eu: eu sou produto de um pensamento, ela não é produto: *é ela toda*. Ela rompeu meu sistema. Ela é minha ancestral e tão pré-história minha que chega a ser inumana, embora escreva com falsa ordem. [...] é mais livre do que eu. (LISPECTOR, 1978, p. 148, grifos nossos)

mesmo, ela é um átimo de segundo, rapidez de um clarão e depois logo escapa. (LISPECTOR, 1978, p. 50).

Ângela se cria ao escrever e, por isso, ela vai se automatizando, perdendo de vez a tarja preta que tinha sobre os olhos quando criada, ganhando uma cara – uma máscara – e (se) subjetivando ao (se) objetivar via palavra. Assim, o texto não é o testemunho do parto de Ângela, mas da separação de seu corpo-texto do Autor, nesse processo de aproximação e distanciamento que alterna entre proximidade e alheamento. Além de se autonomizar do criador, Ângela se torna também uma criadora, já que o livro “História das coisas” é sua criação, sua tentativa de representar na linguagem “um mundo paralelo ao das coisas” (HOMEM, 2011, p. 174), no qual ela subjetiva as coisas ao se objetivar, passando por devires-coisas até se tornar uma “Mulher-coisa” (LISPECTOR, 1978, p. 119).

No final, tanto Macabéa quanto Ângela são “estrela de mil pontas” – isto é, dentro de seu caráter de *homo fictus*, fragmentadas e deslocadas. Contudo, enquanto Rodrigo S. M. mata Macabéa no final, matando-se a si mesmo nesse processo, em *Um sopro de Vida* o Autor morre – pois ele só pode existir enquanto escrever –, e Ângela passa a se criar na descoberta da sua realidade e do seu futuro e, assim, ela *supervive* ao reinventar a vida.

O livro termina se abrindo, como o ouroboro que é – já anunciado no começo pelo narrador, tal qual muitos outros textos clariceanos. Modo de finalizar este que pode ser relacionado a uma abertura, relativa inclusive à experiência autobiográfica da escritora via escrita, de modo que o livro seria um “pré-romance ou preâmbulo de um romance que vai se realizar fora dos limites do texto” (PINTO *apud* NOLASCO, 2001). *A paixão segundo G.H.* começa e termina com seis travessões; *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* começa com uma vírgula e termina com dois pontos; *A hora da estrela* termina com um “sim”, que seria parte do começo da vida; e *Um sopro de vida* termina com reticências depois de um pronome relativo que conectaria uma oração subordinada substantiva predicativa, isto é, algo a mais, assim como assim como a frase de Macabéa diante da morte: “– Quanto ao futuro” (LISPECTOR, 2017, p. 109). Fim este que ecoa em Ângela, quando esta diz: “Tenho porque tenho que inventar o meu futuro e inventar o meu caminho” (LISPECTOR, 1978, p. 98), e ela, no seu toque nas coisas, inventa essa realidade-futuro.

Contudo, podemos dizer que, quanto ao futuro, só o leitor é capaz de dizer, este sujeito que é também quem acha que...

3. Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi analisar a subjetividade no último livro escrito por Clarice Lispector: *Um sopro de vida*. Para isso, investigamos a forma como Clarice lidava com a escrita e o *outrar-se* do seu processo de criação – a escritora vivia uma realidade outra através dos egos experimentais da ficção, inscrevendo a

vida na linguagem imaginária e se reposicionando em relação a si mesma através da alteridade. Tratamos o fato de a escrita clariceana inscrever a vida não como um reflexo da biografia da escritora, mas a vida e a literatura como sombras uma da outra, o que está por trás, em uma posição oblíqua, pois cada uma habita sua realidade, seja a realidade empírica da vida ou a realidade enviesada da escrita. Assim, em nossa análise, defendemos que não é importante se os fatos realmente aconteceram na vida da escritora, mas sim a forma como ela os tratou via linguagem.

Analisamos a criação do sujeito literário e a fronteira entre os sujeitos literários envolvidos no texto e refutamos a proposição de Benedito Nunes acerca de uma relação heteronímica entre Autor, Ângela e Clarice, na qual essa seria o ortônimo e aqueles seriam heterônimos. A partir da aproximação da obra clariceana com Fernando Pessoa e da análise de Agamben, propomos que Clarice é pseudônimo quadrático, pois não ela se separa de seus personagens, mas obliquamente é eles e chega a lhes dar a autoria de seus livros. Por isso, Clarice se coloca como leitora de sua obra, porque é apenas na posição de leitor que o escritor pode voltar ao texto – que, vale ressaltar, nunca cessa de ser escrito na(s) leitura(s). Por fim, analisamos a relação de poder entre Autor e Ângela, que pode ser ampliada para a relação entre todos os sujeitos literários do texto, pois, assim como Ângela vai se autonomizando e o Autor, seu criador, perde poder sobre ela, Clarice não detém poder algum sobre seus textos.

Clarice Lispector aos olhos da antroponomástica: o antropônimo ficcional como artifício da (des)personalização

Clarice Lispector in the eyes of the anthroponomastic: the fictional anthropomic as an artifice of (de)personalization

*Amanda Kristensen de Camargo**

*Márcia Sipavicius Seide***

RESUMO

180 A produção literária de Clarice Lispector abrange tanto o público infantil quanto o adulto. Com base em sua escritura, pela qual a autora ora se propõe maternal, ora duramente metafísica, é perceptível que a nomeação das personagens tece também dois pontos onomásticos extremos: o primeiro – especificamente voltado à “escrita para crianças” – destaca-se pela antropomorfização de animais e elaboração de pseudônimos, artifício lúdico e criativo que constrói, na criança, a referência dos sujeitos zooficcionais; o segundo – imerso na “escrita para adultos” – destaca-se pela intrigante composição acrossílaba (acrônimo), que rompe com a noção de solidez identitária das entidades ficcionais, despersonalizando-as. Ambas extremidades onomásticas, ainda que opostas, dialogam com a escritura sinestésica de Clarice reveladora de sua perspectiva da nomeação como parte da linguagem incapaz de contemplar as emoções ou sujeitos do *locus* empírico. Para expormos de forma clara as singularidades de ambos artifícios onomástico-literários da autora, bem como suas consequências à (des)construção dos narradores-personagens, valeremo-nos, principalmente, das considerações de Mill (1973), Oliver (2010) e Eckert e Röhrig (2018) voltadas à análise prático-onomástica de algumas das obras de Clarice como *A paixão segundo G.H.* (1998), *A hora da estrela* (1993), *A mulher que matou os peixes* (2010) e *Quase de verdade* (2010).

Palavras-chave: Clarice Lispector; Onomástica; Antroponomástica ficcional.

* Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

** Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

1. Considerações iniciais

A nomeação, seja de coisas ou de seres, é um tema metalinguístico essencial à prosa poética de Clarice Lispector e materializa em ambas extremidades literárias da autora – sua escrita voltada para crianças e adultos – uma constante transgressão do que é nomeado, seja por meio do referente (animais), da forma (alônimos) ou da relação funcional entre ambos.

A reflexão em relação ao ato da nomeação de seres ou de coisas é uma constante não só nas produções literárias de Clarice, mas em diversos estudos no mundo todo, que, elaborados não só enquanto temática literária – como já o fizeram Baudelaire (2010), Mallarmé (1976), entre outros – passaram a constituir uma área específica do conhecimento. Antes mesmo que a Linguística se estabelecesse enquanto ciência com Saussure (1891) já havia considerações de Filósofos (estóicos) e Gramáticos (Dionísio, o Trácio) acerca do *Onoma* (nome). Assim, inquições em relação à nomeação e, mais especificamente, ao nome próprio, nasceram na Antiguidade, passaram a engatinhar mediante reflexões de autores de diferentes áreas, tais como História, Geografia, Sociologia, Filosofia e Antropologia e alcançaram independência enquanto *corpus* epistêmico específico com o desenvolvimento da *Onomástica*.

A partir da definição de *Onomástica* estabelecida por Dauzat (1950) enquanto ciência que estuda os nomes próprios, sejam nomes de lugares – topônimos –, ou de pessoas – antropônimos –, diferentes questões em relação ao nome próprio e seu referente foram teorizadas, identificando-se duas funções sociais principais do antropônimo enquanto significante esvaziado de significado: a identificação de um indivíduo e a idealização de uma identidade. Tais funções compreendidas pelo antropônimo em sociedade ramificaram-se, na literatura, em especificidades conotadoras de diferentes faces do sujeito ficcional, apresentando, muitas vezes, significação mediante motivação etimológica (sumarização/ironia), sonora, poética, bem como a ausência do nome enquanto reflexo social da condição identitária fragmentada do sujeito pós-moderno. Com base nas tentativas de sumarizar as funções do nome próprio na Literatura, iniciaram-se os contornos da *Onomástica Ficcional* (contemplativa da *Onomástica Literária*) – ciência essencialmente interdisciplinar, advinda da *Onomástica* que, em diálogo com a Linguística e Lexicologia, estuda os nomes próprios ficcionais de personagens (antropônimos ficcionais), de lugares (topônimos ficcionais/literários) e gerais (panteônimos ficcionais) imersos no discurso ficcional (ECKERT, RÖHRIG, 2018; SEIDE, 2016).

Com o desenvolvimento da *Onomástica Ficcional*, os nomes próprios tornaram-se *corpus científico* e puderam ser comprovados enquanto artifício literário-ficcional necessário e intencional para a elaboração das personagens (FOWLER, 2008; DEBUS, 2002). Assim, o estudo aqui proposto das funções do nome próprio em Clarice, especificamente do antropônimo ficcional, permitirá a descrição das singularidades das transgressões antroponímicas propostas pela autora, uma vez que, além do nome já ser um artifício literário na Literatura Universal, em Clarice, este passa a sumarizar as percepções linguístico-filosóficas da autora em torno da nomeação como um todo, materializando-se enquanto metáfora máxima comportamental da personagem. Nesse contexto, com base na *Antroponomástica Ficcional*, área específica da *Onomástica* que estuda os antropônimos ficcionais (SEIDE, 2016), propomos estabelecer as singularidades da transgressão da nomeação das personagens nos dois pólos extremos de interlocução em *Lispector: a criança e o adulto*.

Voltando-nos para a escritura da autora direcionada para adultos, mais especificamente nos romances *A Hora da Estrela* (1993) e *Paixão Segundo G.H.* (1998) constatamos a presença de acrônimos que, em diálogo com a transgressão da forma comum do antropônimo, metaforizam a identidade fragmentária dos narradores-personagens, ou seja, *a deforma onomástico-literária*, questão tratada no item *A (De)forma do nome enquanto contorno do sujeito ficcional fragmentado em A paixão Segundo G.H.* Por outro lado, na Literatura Infantil de Clarice, há a constante antropomorfização de animais e a presença de pseudônimos, fenômenos tratados na seção *A funcionalidade do antropônimo na literatura infantil de Lispector*. No primeiro caso, a nomeação opera a favor da desconstrução, diluição ou, ainda, despersonalização das personagens; no segundo, de forma antitética, a favor da construção do sujeito ficcional, contexto que determina propostas onomásticas

funcionalmente opostas ainda que dialógicas pelo viés onomástico-ficcional transgressor proposto por Clarice.

2. A (De)forma do nome enquanto contorno do sujeito ficcional fragmentado em *A paixão Segundo G.H.*

Limitado em sua natureza, mas infinito em suas aspirações, o homem é um deus tombado que tem saudades do céu. (LAMARTINE, s.d. apud SOERNSEN, 2008)

Com base na citação de Aphonse Lamartine (s.d.), podemos afirmar que Clarice materializa, em sua escritura, uma reflexão em relação ao sentimento de limitação do ser humano associado à apreensão da matéria (realidade), uma vez que este, quando busca compreender a empiricidade, cria – enquanto uma espécie de prótese – a linguagem escrita/oral, ou artística (visual, sonora, entre outras), como meio de entendimento da relação do extra para com o intra pessoal (relação mundos sujeito e vice-versa). Tal *prótese*, entretanto, para Clarice, pode se demonstrar limitada para a geração dos sentidos amplos que permeiam a relação do ser com si mesmo e com seu espaço. Essa sensação de limitação da linguagem está explícita em vários momentos do discurso dos narradores ficcionais da autora que, enquanto *alter-egos* de si mesma (ROSSONI, 2002), demonstram ser a ausência de nomeação a melhor forma de propor a proximidade com o ser ou coisa referenciada.

184

Deste modo, em sua produção como um todo – para crianças e adultos – Clarice preza por um trabalho com a escrita e com sua recepção que ultrapassa as limitações da relação lógica entre os significantes e os seus significados. Em sua escritura, ela concretiza o que Pound (2006, p. 32) define enquanto “linguagem carregada de significado”, reinventando os sentidos das coisas/ dos seres em relação com o mundo. Nesse contexto simbólico, a própria dificuldade de alguns narradores-personagens de Clarice em nomear ações e sentimentos evoca o fato da linguagem enquanto limitação:

A verdade não faz sentido, a grandeza do mundo me escolhe [...] só o amor de todo o universo por mim poderia me consolar e me cumular, só **um tal amor** que a própria célula-ovo das coisas vibrasse com **o que estou chamando de um amor. Daquilo a que na verdade apenas chamo, mas sem saber-lhe o nome.** (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Mediante esse trecho do romance *A paixão Segundo G.H.* percebemos, pelas próprias marcas linguísticas da escritura de Clarice, a indefinição linguística em relação à matéria. Nesse contexto, o pronome indefinido *um* nas construções *um tal amor* e *um amor*, bem como o trecho *estou chamando de* conotam a indefinição

CAMARGO, A. K. e
SEIDE, M. S.
*Clarice Lispector
aos olhos da
antropomástica:
o antropônimo
ficcional como
artifício da (des)
personalização*

e impossibilidade exata de nomeação do acontecimento empírico vivido por G.H. Entretanto, ainda que percebamos constantemente o questionamento da essência – matéria – e da aparência/forma – linguagem – em Clarice, constatamos que dois de seus narradores-personagens, quais sejam, G.H. em *A Paixão Segundo G.H.* (LISPECTOR, 1998) e Rodrigo S.M. em *A hora da estrela* (LISPECTOR, 1993) buscam dar forma constante à matéria. A primeira enquanto escultora e o segundo enquanto escritor estão – devido a suas profissões ou ao que consideram uma representação de seus status sociais privilegiados – constantemente propondo formas, sendo a escrita, conforme demonstra G.H., a manifestação máxima de organização da essência irrequieta desses personagens-narradores:

Estou tentando entender [...] Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. [...] Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não saber como viver, vivi uma outra? A isso queria chamar desorganização. (LISPECTOR, 1998, p. 11).

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** (LISPECTOR, 1998, p. 14, grifo nosso).

[...] já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha (LISPECTOR, 1998 p. 15, grifo nosso).

A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre **vagalhões de mudez**. (LISPECTOR, 1998, p. 20, grifo nosso).

G.H. propõe que a escrita – enquanto vagalhões de mudez – é o que propicia forma à matéria, ao acontecimento que viveu, e que, por mais que evite criar uma forma, construirá, por meio da escrita fluida, o que vivera. Tanto a necessidade da escrita, perante a presença do silêncio e solidão quanto a dificuldade ou limitação da nomeação são características também comuns à narração de Rodrigo S.M.:

Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. **Este livro é um silêncio**. (LISPECTOR, 1993, p. 31, grifo nosso)

[...]

Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-a. Por que escrevo? [...] porque [...] às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas

por motivo de “força maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por “força de lei”. Sim, **minha força está na solidão**. (LISPECTOR, 1993, p. 32, grifo nosso)

Se formos mais além com relação ao problema da nomeação em Clarice Lispector e nos focarmos na nomeação dos narradores ficcionais anteriormente apresentados, veremos, aos olhos da Onomástica Ficcional – já apresentada enquanto ciência que estuda as funções do nome próprio na linguagem ficcional (ECKERT, RÖHRIG, 2018) – a presença de uma abreviação na concretização de seus antropônimos ficcionais (G.H.; S.M.), as quais – assim como toda palavra em Lispector – se fazem significativas e antecipam, para o leitor, o processo de despersonalização dessas personagens, conforme exemplificamos com G.H.¹:

[...] pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E **acabei sendo meu nome**. É suficiente ver no couro de minhas valises **as iniciais G.H., e eis-me**, Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes. (LISPECTOR, 1998, p. 25)

[...]

Quanto a mim mesma, sem mentir nem ser verdadeira [...] sempre conservei uma aspa à esquerda e à direita de mim. De algum modo “como se não fosse eu” era mais amplo do que se fosse [...] eu era uma réplica bonita [...] Essa imagem de mim entre aspas me satisfazia, e não apenas superficialmente. Como eu não sabia o que era, então “não ser” era a minha maior aproximação da verdade [...] Esse ela, **G.H.**, no couro das valises, era eu; sou eu – ainda? Não. 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, 1998, p. 31-32)

Mediante a citação acima, é perceptível que a narradora-personagem do romance *A paixão Segundo G.H.* identifica-se como *G.H.* e que essa forma onomástica acrossílaba é materializada em um alônimo – nome não oficial que se opõe ao ortônimo (antropônimo oficial) tanto em relação à forma quanto à funcionalidade (AMARAL, 2011). Assim, a (de)forma *G.H.* é uma transgressão do antropônimo

1 Este artigo focaliza considerações acerca do acrônimo *G.H.*; porém, com relação ao acrônimo *S.M.*, há estudos que apontam que tal sigla pode estar escamoteando o substantivo “sexo masculino”, uma vez que Rodrigo S. M despreza o que ele chama de literatura feminina; ou ainda o acrônimo relacionar-se-ia ao substantivo “sodomismo” já que o narrador apresenta “características masoquistas ao sofrer pela personagem e desejar sua própria dor” (WINTER; MOTTA, 2006, s.p). Para outros autores, essas especulações em relação ao acrônimo mostram-se absurdas, já que essa forma linguística é “tão somente parte do jogo irônico que preside a invenção do personagem-narrador: escritor fracassado e intelectual em crise do anonimato e da farsa (TEIXEIRA, 2006, p. 15) o que resumimos enquanto despersonalização.

CAMARGO, A. K. e
SEIDE, M. S.
*Clarice Lispector
aos olhos da
antropomástica:
o antropônimo
ficcional como
artifício da (des)
personalização*

comum (ortônimo oficial) e formaliza-se em um acrônimo², abreviatura que, voltada ao nome próprio de pessoas, em sociedade, propõe as iniciais de nomes compostos (AMARAL, 2011). Entretanto, as duas letras *G* e *H* enquanto iniciais de um possível nome composto não refletem, na literatura, a função econômica da abreviatura, uma vez que o acrônimo *G.H.* não carrega a abreviação do nome da personagem ou de quem ela era, mas sim conota seu vazio identitário, “[...] não há um nome por trás, apenas sonoridade das iniciais e a sequência de letras do alfabeto”. (VALENTE, 2005, *apud* ALONSO, 2007, p. 62).

A sigla *G.H.* poderia, ainda, estar relacionada à combinação lexical “gênero humano” ou “raça humana” enquanto “alegoria para toda a humanidade” (VIEIRA, 2018, p. 92), uma vez que a narradora se desumaniza em sua comunhão com o animal, com o neutro. Essa interpretação se faz possível quando nos voltamos à funcionalidade do acrônimo enquanto código críptico, forma de segredo proposta por Calvet (1980), e enriquece nossas considerações acerca da subversão literária do acrônimo que Clarice propõe, já que, ainda que a abreviação não se refira a um nome próprio composto, sua forma morfológica fragmentada e críptica propõe a possibilidade de uma alegoria representativa da fragmentação da raça humana como também se iguala à forma fragmentada do sujeito ficcional, concretizando o que chamamos de *deforma onomástico-literária*.

Eckert e Röhrig (2018) ao abordarem o nome imerso no discurso ficcional, constatarem que o antropônimo, na Literatura, maximiza as funções sociais de identificação (significante) e identidade (significado subjetivo), podendo agir enquanto solidificação ou fluência da identidade das personagens. Socialmente, o antropônimo se esgota em uma referência denotativa, simplesmente, identificando um sujeito empírico (MILL, 1846)³; por outro lado, carrega elevada carga identitária. Nas palavras de Oliver (2010): “[...] A resposta para a pergunta “O que se encontra em um nome? É “Nada”. Mas a resposta para a pergunta “O que se encontra em seu nome?” É você” (OLIVER, 2010, p. 8). Assim, em Paixão Segundo *G.H.* (1998), o fato de o nome estar relacionado à construção identitária do sujeito empírico reflete-se na consubstanciação do sujeito ficcional *G.H.* e confirma a relação da *deforma onomástica* com a *deforma da personagem*, que, ao longo de sua busca por si mesma, aborda constantemente a limitação da forma onomástica (nome) e a extrapolação do conteúdo (referente).

Clarice propõe na transgressão do nome próprio – enquanto rótulo/ contorno existencial – um artifício de despersonalização, configurando-o, como um empecilho linguístico limitador para o conhecimento verdadeiro de si mesmo. Assim, *G.H.*, no discurso literário, além de ser uma forma semanticamente vazia/ irrecuperável e fragmentada representativa dos resquícios pseudo-identitários de

2 Os acrônimos, dentro do grande grupo dos alônimos, fazem parte do que Amaral (2011) denomina hipocorístico, categoria onomástica que abrange as múltiplas alterações morfológicas do nome próprio, seja a abreviação, o diminutivo, o aumentativo, entre outros.

3 O antropônimo tanto em Literatura quanto na sociedade pode conotar traços de nacionalidade, perceptíveis em Clarice na elaboração do cão Max dos Estados Unidos e o cão *Bruno Barberini de Monteverdi* da Itália.

G.H. é o que dificulta o autoconhecimento da narradora-personagem e sua iniciação a um processo altruísta, que só se torna possível com a ausência total de seu nome. Poderíamos dizer que, em Clarice, mais especificamente na obra *A paixão segundo G.H.* o nome das coisas e dos seres age como um espelho embaçado, que cria uma imagem/ um contorno da coisa ou de alguém, mas que não as representa inteiramente

[...] o nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande – porque a coisa nua é tão tediosa [...] e eu não fora grande o bastante: só os grandes amam a monotonia [...] O contato com supersom do atonal tem uma alegria inexpressiva que só a carne, no amor, tolera. Os grandes têm a qualidade vital da carne, e, não só toleram o atonal, como a ele aspiram. (LISPECTOR, 1998, p. 140-141)

G.H. identificava-se com tal acrônimo bem como o era; as iniciais *G.H.* a resumiam, e tal superficialidade, esse tom menor do acrônimo lhe bastava, não havia a noção de extrapolação da forma para com o conteúdo, nem qualquer menção a um nome composto. Entretanto, após o chamado – momento de epifania – que a leva a rever a sua existência, bem como o sagrado enquanto acontecimento, seu nome – já formalmente fragmentado enquanto característica de sua “identidade de aparências” – demonstrar-se-ia esquecido enquanto simples contorno, cujos resquícios dariam lugar a um sujeito que – ainda não rebatizado em sociedade – já o fora pelo mundo (LISPECTOR, 1998, p. 178). A reflexão que Clarice propõe em relação ao nome próprio se parece com o que Oliver (2010) sugere: apesar de socialmente resumir a existência do sujeito, identificando-o, o nome contorna um conteúdo que se expande para além da forma. Para alcançar essa metamorfose pessoal e linguística – a troca da forma pelo conteúdo – que lhe possibilita o conhecimento de si e, posteriormente do outro, *G.H.* precisou passar por uma árdua metamorfose, processo próximo ao realizado pela águia em Affonso de Sant’Anna:

A águia é a única ave que chega a viver setenta anos. [...] Nessa idade, suas unhas estão compridas e flexíveis. Não conseguem mais agarrar as presas das quais se alimenta. Seu bico, alongado e pontiagudo, curva-se. As asas, envelhecidas e pesadas em função da espessura das penas, apontam contra o peito. Voar já é difícil. [...] Ela voa para o alto de uma montanha e recolhe-se a um ninho próximo a um paredão, onde não precisará voar. Aí, ela começa a bater com o bico na rocha até conseguir arrancá-lo. Depois, a águia espera nascer um novo bico, com o qual vai arrancar as velhas unhas. Quando as novas unhas começarem a nascer, ela passa a arrancar as velhas penas. (SANT’ANNA, 2015, s.p.)

Assim como a águia precisa de um período de isolamento para realizar o processo amargo de sua metamorfose física – necessário à sua sobrevivência – G.H. também o necessitou. E ainda que a metamorfose de G.H. fosse de natureza psicológica, interna – mesmo com efeitos em seu físico, como sudorese e cansaço – era uma questão de sobrevivência, de necessária renovação, uma vez que já não lhe bastava a estabilidade da “terceira perna”, da pseudo-identidade sólida. Dessa maneira, imersa na solidão de si mesma, e de corpo presente no quarto de Janair⁴, sua empregada que acabara de ser despedida, G.H. percebe um desenho intencionalmente deixado pela doméstica, que a leva a iniciar reflexões sobre si mesma e sobre o mundo resultantes da possibilidade de autoconhecimento:

Na parede caiada [...] estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão [...] eram o contorno de uma nudez vazia [...] assim deveria ter me visto? Abstraindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que não era essencial, e também de mim só vendo o contorno. (LISPECTOR, 1998, p. 40-41)

Esse momento do romance nos leva, mais uma vez, à questão do contorno e da despersonalização. G.H. enquanto acrônimo era, ainda que pareça pleonástico, apenas um contorno que re-contornava o vazio, uma vez que ela mesma era um contorno: ausente de conteúdo; não há uma *persona* relacionada a um nome, mas um contorno relacionado a um contorno. Ao final do romance, contudo, as iniciais de seu nome já não são perceptíveis em seu monólogo sobre a busca de si mesma, levando-nos a concluir que já não era preciso dar forma à matéria, uma vez que a última extrapolara a primeira:

Se tu puderes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado [...] sem antes ter quebrado seus invólucros de pedra, assim como os meus tiveram que ser tenro neutro de mim – se tu puderes saber através de mim... então aprende de mim, que **tive que ficar toda exposta e perder todas as minhas malas com suas iniciais gravadas.** (LISPECTOR, 1998, p. 115).

Ao realizar a ação ínfima de provar o gosto de uma barata que estava no quarto de Janair, G.H. acredita que passa a conhecer mais de si e do mundo, “da identidade das coisas”; assim, G.H. se desprende de seu acrônimo, sua antiga pseudo-identidade, seu último resquício de individualidade. Esse estágio onomástico-metamórfico representa a despersonalização do sujeito ficcional em grau máximo, a “diluição total da personagem” (GROSS, 2005) necessária à alteridade:

4 Segundo Alonso e Leite (2008) a forma *Janair* aproxima-se morfologicamente e simbolicamente da onomástica do deus *Jano* [...] “Símbolo da entrada e da saída, guardião das portas e soleiras da antiga Roma”, relacionando-o a *Janair* enquanto espécie de guardião do quarto, da nova verdade de G.H. (ALONSO, LEITE, 2008, p. 14).

A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim [...] A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo, A maior exteriorização a que se chega. **Quem se atinge pela despersonalização conhecerá o outro.** (LISPECTOR, 1998, p. 174, grifo nosso)

Dessa maneira, a passagem do acrônimo ficcional para a ausência onomástica implica a identidade já fragmentada da personagem transmutada para sua despersonalização total, a qual, de forma positiva, permite-lhe (re)conhecer a si mesma ao mesmo tempo que experiencia o outro, o *alter*. Finalmente, a percepção onomástica (nomes próprios) de Clarice imita sua percepção em relação à onímia (nomes comuns), na qual, como anteriormente mencionado, a ausência de nomeação representa a proximidade com o ser referenciado.

3. A funcionalidade do antropônimo na literatura infantil de Lispector

O contexto onomástico do nome próprio enquanto acessório individual do qual é possível se desprender engendrado por Clarice Lispector no romance *A Paixão Segundo G.H.* (1998) contrasta com a funcionalidade do antropônimo ficcional elaborado em romances para o público infantil. Por meio de uma breve comparação, é possível compreender a onomástica proposta pela autora no universo infantil enquanto necessidade de trazer as personagens à existência e não de lhes propor a dissolução. Essa construção intencionada por Clarice dialoga com a premissa de que a criança, diferentemente do adulto, necessita de uma referência onomástica explícita para compreensão ampla de um referente específico; assim, a solidez onomástica permite à criança a capacidade de formular categorizações sólidas (KISHMOTO, *et al.*, 2007). Além da necessidade de trazer as personagens enquanto fato para a vida das crianças, Clarice, com frequência, atribui a zoopersonagens aspectos humanos, nos quais o nome carrega grande relevância para o processo de antropomorfização. Assim, a escritura de Clarice, quando voltada ao público infantil, apresenta o antropônimo mediado por três motivações essenciais: a referencialidade, enquanto construção, o animismo, como empréstimo de alma para coisas e animais (PIAGET, 1975) e a motivação do signo pela realidade, que segue a lógica da nomeação motivada da criança. (HUALDE, *et al.*, 2001) Assim, ao transgredir a lógica sócio-onomástica, elaborando significantes inexistentes na onomástica comum às línguas em geral e ao compartilhar da criatividade inerente à criança ao mesmo tempo que se propõe maternal ao seguir a lógica linguística

CAMARGO, A. K. e
SEIDE, M. S.
*Clarice Lispector
aos olhos da
antroponomástica:
o antropônimo
ficcional como
artifício da (des)
personalização*

animista, motivada e não-arbitrária de seu interlocutor, Clarice materializa, mais uma vez em sua proposta antroponímica transgressora, sua percepção da língua enquanto prótese limitada.

No enredo de *Quase de verdade* (2010)⁵, a narradora Clarice traduz os latidos de *Ulisses*, seu cachorro, e assim como a antroponímia da autora e da narradora coincidem, segundo Gotlib (2009) o zootopônimo ficcional *Ulisses* também se iguala a nome próprio que a autora dera a seu cachorro.

Era uma vez... Era uma vez: eu! Mas aposto que você não sabe quem eu sou. Prepare-se para uma surpresa que você nem adivinha. Sabe quem eu sou? **Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice.** Eu fico latindo para Clarice e ela — que entende o significado de meus latidos — escreve o que eu lhe conto. (LISPECTOR, 2010, p. 51, grifo nosso)

Nessa obra, repleta de traços onomásticos autobiográficos, mediante os latidos de *Ulisses* – cachorro sabido⁶ cor de guaraná – conhecemos a história da senhora *Oniria*, seu *Onofre*, suas galinhas *Ovidio* e *Odissea*, a figueira amiga da bruxa *Oxelia* e o empregado *Oquequê*:

O galo se chamava Ovidio. O ‘O’ vinha do ovo, o ‘vidio’ era por conta dele. A galinha se chamava Odissea. O ‘O’ era por causa do ovo e o ‘dissea’ vinha por conta dela. Aliás o mesmo acontecia com *Oniria*: o ‘O’ do ovo e o ‘niria’ porque assim queria ela. Casada com o seu *Onofre*. Bem, você já sabe que o ‘O’ de *Onofre* era em homenagem ao ovo — você adivinhou certo: o ‘nofre’ era malandragem dele. E patati e patatá. Au-au-au! (LISPECTOR, 2010, p. 55)

[...]

A bruxa má se chamava *Oxelia*. O ‘O’ etc. etc., você já sabe. (LISPECTOR, 2010, p. 56)

A partir da citação, atestamos que a onomástica das personagens propostas por Clarice fora elaborada de forma criativa e linguisticamente transgressora, na qual, segundo a própria narradora, a vogal *O* inicial de todos os nomes, representa o ovo, referência empírica que dialoga com os sujeitos ficcionais e motiva de forma arbitrária a primeira letra de seus antropônimos (signo motivado); mesmo o antropônimo *Ulisses* adequa-se ao arranjo onomástico da obra, uma vez que a

5 As obras que tratamos neste artigo *Quase de Verdade* e *A mulher que matou os peixes* estão inseridas na coletânea *O mistério do coelho pensante e outros contos*, publicada pela editora Rocco Para Jovens em 2010.

6 Faz-se relevante mencionar que o cachorro-narrador da obra *Quase de Verdade*, *Ulisses*, apresenta a esperteza como uma de suas características principais, o que o coloca em equivalência com a personagem de *Ulisses* na *Odisseia*, já que seu traço heróico estava em sua *mêtis*, ou seja, esperteza, sabedoria.

origem grega do nome – Οδυσσεύς – grafa-se como Odisseu. A escolha do nome do cachorro-personagem, além de rememorar o herói Ulisses (ou Omero), da obra *Odisseia*, bem como reelaborar a relevância da figura do animal⁷ presente no enredo do poema épico, representa a concordância onomínica da motivação da realidade – forma circular do ovo – para a nomeação das personagens do romance *Quase de Verdade*, que se dá pela coincidência entre a forma e a nomeação, concretizada socialmente em casos bastante específicos de topônimos e antropônimos. Em relação aos primeiros, podemos citar o caso dos ergonômicos, topônimos que, de forma icônica, constroem uma metáfora entre a forma empírica natural e a forma do objeto cultural, como é o caso, por exemplo, do onoma *cachoeira Véu da Noiva*, no qual o significante e significado representam a forma empírica (OLIVEIRA, 2008). Com relação aos antropônimos motivados pela realidade extra-linguística, mais especificamente pela forma física, podemos citar o sobrenome empírico (IBGE, 2018) *Perneta*, cuja motivação é semanticamente explícita. Esse mesmo sobrenome fora utilizado na Literatura em Tereza Albuês (*O berro do Cordeiro em Nova York*, 1995) para representação da personagem manca *Pedro Perneta*, cuja alcunha sumariza sua aparência (GUÉRIOS, 1973). Entretanto, ambas propostas citadas – atroponímicas e toponímicas – diferem dos antropônimos que Clarice propõe, uma vez que somente a forma do significante representa a realidade: O - forma do Ovo, não havendo carga semântica no signo que completa o nome; complemento que, aliás, é da escolha das personagens, fenômeno que explicita outra forma de transgressão, uma vez que a possibilidade de escolha do nome não é comum em sociedade: somos batizados antes mesmo de conhecermos a linguagem.

192

Há, na onomástica ocidental, casos judiciais específicos de troca do prenome: desde questões pessoais imotivadas – com a ressalva legal de que não prejudique os apelidos da família –, até casos de mudança de sexo, adoção, proteção à testemunha, exposição ao ridículo, entre outros, nos quais o ortônimo transforma-se em pseudônimo: “[...] antropônimo empregado por um indivíduo em lugar do seu nome civil (ortônimo) que pode ser encoberto ou não (AMARAL, 2011, p. 73). Essas questões relacionadas à privacidade (bastante comuns também nas produções literárias) ou à relação entre o nome e a personalidade do sujeito empírico são complexas e devido a tal natureza também de forma complexa são tratadas pelo sistema judiciário; por vezes, o sujeito consegue transformar seu antigo falso nome de notoriedade pública (pseudônimo) em nome oficial (ortônimo), por outras, geralmente quando se leva em consideração somente que o nome permite a regularidade da identificação das pessoas não há decisões favoráveis. De qualquer forma, a função do pseudônimo em sociedade não se iguala à possibilidade de as próprias personagens de *Quase de Verdade* – livres de questões sócioonomásticas – escolherem seus nomes. Na obra acima mencionada, *Ulisses*, mediado por Lispector, concretiza, assim como em *G.H.*, uma subversão da função dos pseudônimos comuns à nomeação em sociedade: os

⁷ Em *Odisseia*, o cachorro de Ulisses, *Argos*, é o único que o reconhece instantaneamente, demonstrando que a percepção do animal transcende as aparências. Assim, em *Quase de Verdade*, Clarice recupera a relevância dada ao animal no poema épico, dando-lhe, agora, voz – por meio da linguagem compartilhada pelos homens.

CAMARGO, A. K. e
SEIDE, M. S.
*Clarice Lispector
aos olhos da
antropomorfização:
o antropônimo
ficcional como
artifício da (des)
personalização*

animais escolhem seus nomes de forma natural, como se a lógica antropomorfizadora fosse assim.

Adentrando-nos em outra obra de Clarice, *A mulher que matou os peixes* (2010), não verificamos a constância do pseudônimo; por outro lado, há novamente uma coincidência onomástica entre a autora e a narradora bem como a antropomorfização/animização de animais:

[...] Antes de começar, quero que vocês saibam que **meu nome é Clarice**. E vocês, como se chamam? Digam baixinho o nome de vocês e meu coração vai ouvir. (LISPECTOR, 2010, p. 21 grifo nosso)

Ao longo da narrativa, somos convidados a conhecer uma gama de outros animais: os cachorros *Max* e *Bruno*, a macaca *Lisete*, bem como a rata *Maria de Fátima*, personagens cujos nomes próprios, como se percebe, apresentam a lógica da antropomorfização. Nesse romance, o que mais chama atenção em relação à proposta onomástica é a semelhança fonética do prenome da macaca *Lisete* com o sobrenome da autora *Lispector*, questão que não se limita à onomástica, mas que, intrínseca a esta, reflete a própria semelhança física entre a narradora *Clarice* e a macaca *Lisete*:

- “Você sabe, mamãe, que você se parece muito com Lisete?” Se vocês pensam que eu me ofendi porque pareci com Lisete, estão enganados. Primeiro, porque a gente se parece mesmo com um macaquinho; segundo, porque Lisete era cheia de graça e muito bonita. (LISPECTOR, 2010, p. 37).

De forma geral, na escritura de Clarice direcionada às crianças essa aproximação do animal ao ser humano é comum e configura-se no artifício literário que chamamos *animismo literário*, referência onomástico-ficcional que preza pela antropomorfização das *zoopersonagens*, os quais, ao receberem nome de seres humanos e pensarem – à sua maneira – aproximam-se com a lógica de referência animista das crianças, uma vez que esse recurso dialoga com o costume da criança de “transformar o inumano em humano, o real em fantástico” (RESENDE, 2000, p. 122). Assim, a lógica antropomorfizadora dos romances abordados nos leva à percepção de que estamos diante de um narrador sensível que vislumbra a perspectiva animista da criança (PIAGET, 1975), bem como sua necessidade de fabulação. Assim, a escritura de Clarice e a onomástica a que esta propõe em sua Literatura Infantil: subversão de pseudônimos, antropomorfização e consequente animização de zoopersonagens abre espaço para a transmutação de paradigmas comuns, seja da Literatura Infantil enquanto moralização, seja em relação à própria nomeação.

4. Conclusões finais

A proposta onomástica de Clarice voltada para público infantil e para o público adulto persiste na ideia da linguagem enquanto limitação e apresenta viés transgressor em relação às próprias funcionalidades dos alônimos em sociedade. Assim, tanto o acrônimo como o pseudônimo, bem como as concretizações antropônicas incomuns, tanto em relação ao significante, como a já citada *Oquequê*, como em relação à associação entre o nome e o referente, uma vez que não se é constante dar a uma galinha, por exemplo, o nome *Odissea*⁸, nem tampouco chamar um cachorro por nome e sobrenome, *Bruno Barberini de Monteverdi*⁹, materializam em diferentes níveis sua extrapolação onomástica.

Por outro lado, aos olhos da Onomástica Ficcional, apesar da constante e comum transgressão às normas linguísticas apresentadas por Clarice em ambas concretizações literárias: acrônimos que não abreviam nomes próprios compostos e pseudônimos escolhidos por animais, os próprios antropônimos utilizados pela autora passam a estabelecer pistas explícitas das duas grandes pontas da essência temática de suas produções literárias, uma vez que quando Clarice se volta ao mais obscuro de si, quase não nomeia, ou quando o faz, apresenta, na forma do prenome, por meio do acrônimo, a fragmentação do sujeito. Esse processo de despersonalização materializada no antropônimo ficcional enquanto desnudamento das figuras ficcionais explicitado no acrônimo *G.H.* não cabe à Literatura Infantil de Clarice Lispector, pois, parafraseando as próprias palavras da autora, a infância é um “laboratório de descobertas”, então, a necessidade do autodescobrimento e descobrimento do outro, o que chamamos de alteridade, é constante; enquanto o adulto, covarde pela sua terceira perna, aquela que lhe possibilita a ideia de um “tripé estável”, acredita pertencer a uma caixa pré-estabelecida socialmente, a um contorno onomástico oco que lhe basta. Assim, a necessidade do autoconhecimento e da metamorfose na Literatura voltada ao público adulto condiz com a essência “covarde” desse interlocutor que se basta em contornos fragmentados, como as próprias abreviações dos que lhe narram, vazias de significação.

Com relação específica aos pequenos interlocutores, a escolha de Clarice em construir zoopersonagens e aproximá-las dos humanos através da antropomorfização não é fortuita, uma vez que a animização se faz necessária ao momento da construção de alter-egos da criança. Especificamente sobre a subversão dos pseudônimos em seu romance *Quase de Verdade*, estes, em diálogo com o animismo, reforçam na possibilidade de automeação das personagens, o sentimento de criatividade e liberdade linguística comum à criança e, muitas vezes ausente no adulto. A própria construção morfológica e fonética dos nomes que Clarice elabora

8 O Antropônimo *Odissea*, em *Quase de Verdade* rememora a obra *Odisseia*, cujo protagonista é Ulisses.

9 De acordo com Velden (2013), dar nomes de pessoas a animais – principalmente cachorros e gatos – tem sido uma constante, uma vez que é possível atestar um processo de antropomorfização de tais animais domésticos; por outro lado, mesmo no caso desses animais específicos, preza-se por nomes dissílabos ou que destacam defeitos e características do animal.

CAMARGO, A. K. e
SEIDE, M. S.
*Clarice Lispector
aos olhos da
antroponomástica:
o antropônimo
ficcional como
artifício da (des)
personalização*

em *Quase de Verdade* expressam algumas das facetas de sua escritura infantil, caso da construção do antropônimo “Oniria”, que, de acordo com Ribeiro (2010) remete a “onírico”, ao sonho, ao criado, ao imaginário.

É possível compreender melhor esta disparidade entre a antroponímia literária para adultos e a voltada ao público infantil, quando se leva em conta a última entrevista concedida pela autora (LISPECTOR, 1977). Nessa entrevista, Clarice afirmara que, ao terminar *A Hora da Estrela*, sentira-se “oca” e por isso fora escrever para as crianças. Assim, a criança, bem como os zoopersonagens que dialogam com esta, em Clarice, estão cheios de conteúdo, prontos para demonstrar seus paradoxos, suas inquirições, descobertas, pontos positivos e negativos, enquanto o adulto está oco, preso a contornos sólidos. Este, então, precisa voltar a si mesmo, talvez à própria criança que o habita, desprendendo-se de sua pseudo-identidade, seu vazio, para reencontrar o verdadeiro sentido atonal da vida, ou seja, do não-humano, o verdadeiro fim do Gênero Humano (G.H.) próximo às raízes da animização: da criatividade moldada pela fantasia que extrapola caixas paradigmáticas.

Logo, o arranjo onomínico das obras aferidas não é fortuito; pelo contrário, corrobora o contorno da essência das personagens, inserindo-as no enredo enquanto referência sólida, caso dos pseudônimos, ou fragmentada, como nos acrônimos; ambos mecanismos onomástico-literários propõem um diálogo com as personagens e seus respectivos leitores: o interlocutor criança e adulto. As personagens das obras infantis analisadas não estão presas a contornos, pelo contrário, agem sobre eles: contra o imposto socialmente, escolhem seus nomes e conhecem a si mesmos (essência) para além do contorno, assim como *Argos*, em *Odisseia*, conheceu seu dono, *Ulisses*, para além das aparências; já as personagens das obras adultas, como *G.H.*, enraizadas no contorno, acabam por se esquecer da coisa (essência), reencontrando-a, tão somente a partir do contato com o inominável, inumano, neutro, animal. O conhecimento da essência, em *Paixão Segundo G.H.* ocorre metaforicamente a partir de um processo de apagamento do nome próprio visto enquanto casca identitária que proíbe o crescimento, a alteridade; trata-se do apagamento da individualidade necessário ao crescimento, o que se aproxima metaforicamente da muda, processo de crescimento do Filo dos Artrópodes, no qual a própria barata exorta a casca (o exoesqueleto) para poder crescer.

A repetição como dispositivo estético a serviço do texto clariceano

Repetition as aesthetic device in lispector's writing

Daniele Fernanda Eckstein*

RESUMO

Se a literatura moderna faz emergir uma poética da repetição (HAMEL, 2006), a escrita de Clarice Lispector pode ser considerada uma das expressões dessa temporalidade. Raros são os seus escritos que não fazem uso do recurso à repetição, quer seja no plano micro ou macro textual. Assim, através do conto “A quinta história”, que integra a obra *A Legião Estrangeira* (1964), vamos analisar as facetas da repetição e as formas pelas quais este dispositivo intervém no texto clariceano.

Pensar a obra de Clarice Lispector através do viés da repetição nos projeta para um tempo-espaco em que os polos opostos se anulam (eu x outro) e o jogo linguístico ocupa um lugar central. A bibliografia crítica já vem apontando o caráter espiral da escrita clariceana**, do retorno ao ponto de origem a partir de uma estrutura que se desdobra, ou de uma escrita do inacabado. Nossa proposta é encaixar estes pontos de análise dentro de uma verdadeira poética da repetição que pretende abarcar os micro e macro eixos textuais, uma repetição da linguagem que revela o ser como multiplicidade.

Palavra-chave: repetição; pluralidade; tempo.

199

* Sorbonne Université - Paris IV.

** Gotlib, Nádía. “Um fio de voz: histórias de Clarice”, in Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G. H.*, Edição Crítica, coord. Benedito Nunes, Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, Allca, 1997, p. XVIII.

Segundo Jean-François Hamel (2006), a repetição é uma característica da escrita moderna, que ressurge enquanto poética devido ao impacto da chegada de um novo regime de historicidade. As narrativas modernas representariam assim uma ruptura com as narrativas tradicionais, uma vez que aquelas exprimem uma outra forma de experienciar o tempo, que ultrapassa a linearidade. Prova de que a repetição é o fundamento do século XX¹ é o surgimento de grandes pensadores que se debruçaram sobre os enigmas deste conceito, que abarca tanto a identidade quanto a diferença, a pulsão de morte e a pulsão de vida. Kierkegaard (*Répétition*, 1843), Nietzsche (*Gaia Ciência*, 1882, Assim falava Zaratustra, 1891), Freud (*Mais além do princípio de prazer*, 1920), e depois Benjamin, Derrida, Deleuze, Lacan, para citar apenas alguns.

Sabemos que na literatura moderna, o tempo “maior” passa a ser o tempo subjetivo², onde as estruturas temporais não apresentam mais uma distinção nítida e confundem-se entre passado, presente e futuro. Esta mudança na forma de experienciar o tempo vai permitir o aparecimento de escritas circulares ou em espiral, uma vez que as artes passam a ser representadas pela noção de “ruptura,

1 « le XXe siècle semble être le siècle de la répétition. » TOMICHE, Anne. *Histoire de répétition*. In: *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, pp. 19-31. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008.

2 Rosenfeld, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*, in *Texto/ Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

fragmentos”³ e pelo fim da representação de objetos plenos, juntamente com a aniquilação do tempo enquanto entidade linear.

Como já assinalou Antônio Cândido⁴ a propósito da escrita inventiva de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, a palavra tem o poder de criar um mundo inteiro. A multiplicidade e a infinidade de associações entre uma palavra e outra e a constante possibilidade de criação do sentido fazem do processo linguístico um tema recorrente em Lispector, ancorado em que está na construção da subjetividade enquanto tema central⁵. Decorre daí a análise feita por De Sant’Anna, segundo a qual a repetição na obra de Clarice é um processo de “firmar a procura”⁶ dentro de uma lógica em que a expressão formal estará sempre sujeita à descoberta interior.

A escritora demonstra ter um certo fascínio pelo “mais um”, por essa tentativa de nomear o inefável. Como se o encontro consigo mesma só acontecesse no infinito das possibilidades. Este “mais um”, que adentra o campo do excesso, se apresenta em sua escrita como um dispositivo estilístico movido pela repetição. Um excesso, que é, ao mesmo tempo, a expressão da falta: “A linguagem, por sua estrutura, deixa sempre algo por dizer. Na própria estrutura da linguagem há algo que não tem nome”⁷.

Processo que verificamos nos títulos *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, que apresenta a obra em duas perspectivas possíveis de interpretação ao colocar no título a conjunção “ou”, criando um efeito de opcionalidade, e *A hora da Estrela*, que apresenta 13 outros títulos como proposta para o romance: “A culpa é minha ou A hora da estrela ou Ela que se arranje ou O direito ao grito ou Quanto ao futuro...” Nesta obra temos novamente a conjunção “ou” denunciando as convergências/divergências de sentido, num entrelaçamento onde a repetição – que aparece com a multiplicidade de opções de título – descentraliza e faz mover a cadeia significante. Estes títulos reaparecem ao longo do texto, como se representassem um sumário do desenrolar da história. Uma mudança de perspectiva que afeta as convenções: “[...] ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito”⁸; “Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer”⁹; “Aí Macabéa disse uma frase que nenhum dos transeuntes entendeu. Disse bem pronunciado e claro: — Quanto ao futuro”¹⁰.

3 Rosenbaum, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006.

4 Cândido, Antônio. “No Começo Era de Fato o Verbo”, in Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G. H.*, Edição Crítica, coord. Benedito Nunes, Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, Allca, 1997, p. XVIII.

5 Rosenbaum, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 19.

6 De Sant’Anna, *Laços de família e a Legião estrangeira*, in *Com Clarice*. São Paulo: Unesp, 2013, p.114.

7 Miller, Jacques-Alain. *O amor entre repetição e invenção*. Opção Lacaniana online nova série. Ano 1 Número 2. Julho 2010, ISSN 2177-2673.

8 Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 99.

9 *Ibid.* p. 103.

10 *Ibid.* p. 105.

No conto *A quinta história*, enveredamos por um processo semelhante de multiplicação de elementos. Este conto faz parte de *A legião estrangeira* (1964), uma coletânea de contos escrita ao mesmo tempo que o romance *A paixão segundo G.H.*, no qual também temos uma barata como personagem central. *A quinta história* também vai aparecer em *Felicidade Clandestina* (1971) e em *A descoberta do mundo*, coletânea de crônicas, com o título de *Cinco relatos e um tema* (1969). Por isso, pode-se dizer que *A quinta história* abarca em si múltiplos gêneros num só: tem um pouco de conto, de crônica, de receita, e teria origem numa matéria de jornal que Clarice Lispector escrevia para o público feminino, como assinalou Yudith Rosenbaum (2006)¹¹.

O conto já nasce em um contexto de excesso, que se traduz em camadas do repetir e se publica como tal. O texto começa com quatro possibilidades de título que espelham o próprio título *A quinta história* e que serão quatro histórias distintas englobadas na e pela quinta história. Assim, a narradora começa apresentando as possibilidades de nomear a história que vai contar.

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. (LISPECTOR, p. 81, 1985)

Ao apresentar três títulos para a história, a narradora conta que já não será mais uma história, mas “pelo menos três”, desconstruindo a aparente unidade para voltar a construí-la: “Embora uma única, seriam mil e uma”. Diante da nomeação das três histórias é esperado que essas sejam contadas pela sequência que foram apresentadas. No entanto, há uma inversão da ordem pela qual elas serão contadas ao leitor. Ao inverter a sequência esperada, desviando uma compreensão imediata, Lispector desestabiliza o leitor. Assim, temos “Como Matar Baratas” como a primeira e “As Estátuas” como a última. Segundo Yudith (2006), essa pulsão destruidora será a “força mobilizadora do enredo”, onde a tensão da narrativa surge e se resolve através do mal.

Ainda no primeiro parágrafo, através de um recurso intertextual, Lispector se inspira no personagem-narrador Sherazade dos contos populares árabes. Embora no conto árabe, primeiramente traduzido na Europa por Antoine Galland, o narrador ganhe valor de sobrevivência, algo que urge ser feito, é “a palavra ou a morte”¹², o que Clarice retoma da narrativa popular é o valor da linguagem como entidade infinita, um valor recorrente também em outros textos de Lispector¹³.

11 Rosenbaum, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 191.

12 Safouan, Moustapha. *A palavra ou a morte*. Papirus, 1993.

13 “Minhas antigas construções haviam consistido em continuamente tentar transformar o atonal em tonal, em dividir o infinito numa série de finitos, e sem perceber que finito não é quantidade, é qualidade. E meu grande desconforto nisso tudo tinha sido o de sentir que, por mais longa que fosse a série de finitos, ela não esgotava a qualidade residual do infinito.” (*A paixão segundo G.H.*, 1986, p. 97)

Mas o narrar também trata do retorno aos mortos, na medida em que faz emergir uma obra persa do século IX, através do intertexto direto e principalmente de uma espécie de “adaptação” das estratégias narrativas presentes nos mil e um contos, confundindo mortos e vivos ao utilizar uma técnica semelhante à de Sherazade, como veremos adiante.

É sempre possível escrever mais uma história sobre o mesmo objeto. A narradora ao mesmo tempo que narra está contando uma/várias história (s). Podemos pensar em dois sentidos do repetir presentes na oralidade: o sujeito repete o que disse (redizer), tornar a dizer, reformular; e o sujeito que repete o que um outro disse (contar). N’ *A quinta história*, a aventura do personagem é o ato de contar. Assim, a primeira história contada é um resumo, o conto em “estado puro”¹⁴, há o problema: as baratas; o meio: a receita; e a resolução: a morte.

A primeira, “Como Matar Baratas”, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de dentro delas. Assim fiz. Morreram. (LISPECTOR, p. 81, 1985)

As frases curtas, lembrando um ritmo staccato, que em um parágrafo de história atinge seu fim, sem precisar de rodeios, revelam a eficácia da narradora com o resultado conciso de uma história que será desdobrada e ampliada sem fim. A segunda história começa sendo apresentada como “a outra” história, ou seja, algo que difere da anterior. Esta diferença se define por um desmembramento parcial daquilo a que está associada. É algo que se distingue; no entanto, este algo “de que ele se distingue não se distingue dele” (DELEUZE, p. 81, 2000). Dito de outra forma, a segunda história excede seu conteúdo e vaza em retorno para a primeira numa repetição voluntária:

A outra história é a primeira mesmo e chama-se “O Assassinato”. Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato. (LISPECTOR, p. 81, 1985)

A frase “Segue-se a receita”, contém toda a descrição presente na primeira história “Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de dentro delas”. Aqui, só sabemos como as baratas morreram através do retorno à primeira história. Em seguida, “E então entra o assassinato” revela a voz sádica¹⁵ do narrador, se comparada com a descrição do acontecimento na primeira história: “Assim fiz. Morreram”.

Intitulada “O assassinato”, nesta outra história o acontecimento “quotidiano” de simplesmente acabar com as baratas que invadem as casas se transforma em um

14 Nunes, Benedito. O drama da linguagem: A forma do conto. São Paulo: Ática: 1989.

15 Rosenbaum, Yudith. Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Edusp, 2006.

impulso agressivo, um ato criminoso. As baratas habitam o térreo e invadem a casa da narradora, que não suporta a situação e, invadido de rancor, mata-as.

Na terceira história, o ato de contar ganha força, há a supressão dos dois pontos (**Começa assim: queixei-me de baratas**), que marcam a introdução da fala do personagem. A história já não se inicia pela voz do personagem que diz na primeira pessoa “queixei-me”, como nas duas versões anteriores. O narrador conta o acontecido sem a introdução do discurso direto, ainda que seja ele mesmo o personagem. O que está em jogo aqui é a posição do sujeito enunciador que, no ato de repetir a história, pela terceira vez, produz um novo sentido, porque muda a perspectiva, “le seul fait de répéter implique un changement de perspective énonciative”.¹⁶ Aqui, é a história que começa dizendo:

A terceira história que ora se inicia é a das “Estátuas”. Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha. (LISPECTOR, p. 83, 1985)

Se, em todas as histórias, a estrutura sintática é repetida como estratégia de progressão textual, alterando-se alguns elementos lexicais, aqui o emprego do discurso indireto “Começa dizendo”, “vai indo até” quebra o paralelismo, e as estruturas sintáticas reorganizam-se em função de outro enunciador. O leitor novamente se depara com a destruição da estrutura sintática prevista e é assim direcionado para um novo plano discursivo, encaixando-se na posição de sujeito enunciador d’ *A quinta história*.

Por ser uma história em seus diferentes estados de origem, podemos pensar tanto em histórias interrompidas quanto em histórias que se encaixam umas nas outras, chegando a atingir o “caso” da barata em *A paixão segundo G.H.*, como se uma história completasse a outra.¹⁷ Estas cinco histórias isoladas não provocam o mesmo efeito quando as lemos todas no mesmo conto, uma vez que cada história é retomada para encontrar um outro fim.

Todorov chamou narrativa de encaixe ao ato de uma história se encaixar em outra, “ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe”. (TODOROV, p. 125, 2006). Segundo Todorov¹⁸, narrativas como *Mil e uma noites* são narrativas predicativas, onde o que importa é a ação em si e não o personagem que narra a ação. Em *A quinta história*, o texto em que se desdobram essas várias histórias retrata apenas um único acontecimento: como matar baratas. Esta mesma estrutura aparece no poema *Quadrilha* de Carlos Drummond de Andrade¹⁹, em que um personagem se conecta ao outro através da recorrência do

16 Prak-Derrington, Emmanuelle. Récit, répétition, variation. Cahiers d’études germaniques, Université de Provence-Aix-Marseille, 2005, pp. 55-65.

17 Rosenbaum, Yudith. Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Edusp, 2006.

18 Todorov, Tzvetan. O homem na narrativa, in *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectivas, 2006.

19 Drummond de Andrade, Carlos. *Quadrilha*, Alguma Poesia de 1930. São Paulo: Companhia das letras, 1930. João amava Teresa que amava Raimundo/que amava Maria que amava Joaquim que

verbo amar (“que amava, que amava”), que é o motor da ação. Vemos assim que a repetição ocupa o papel de estruturação do discurso e faz a rotação da engrenagem narrativa, ou seja, é sempre a mesma história que é contada (contar *ad infinitum*), que transforma a narrativa em personagem.

Este movimento de vaivém, que brinca com as três entidades do tempo (passado, presente e futuro), também pode ser explorado pelo som, pelo eco provocado pelas palavras que se apoiam entre si. Um som que só pode existir por meio da *escuta*. Neste movimento, recurso do texto poético por excelência, há sempre algo que fica retido. As palavras musicadas perduram porque só há repetição daquilo que perdura no tempo²⁰:

A onda
a onda anda
aonde anda
a onda?
a onda ainda
ainda onda
ainda anda
aonde?
aonde?
a onda anda

A musicalidade do poema, que tem a “onda” como palavra de base para as variações de som e sentido, é uma pergunta que tem sua resposta no próprio movimento. Expressando o próprio ser que se movimenta no tempo e no espaço, o poema imita o movimento ondular²¹, através das figuras paranomásia e anáfora. Podemos pensar que aqui a repetição tem um sentido de demanda (*petition*), ela pede/demanda uma resposta pela segunda vez.²² A diferença está na escuta, no outro, no que difere.

Podemos ver estas figuras de linguagem, usadas por Manuel Bandeira²³ na retomada anafórica da frase do conto em questão: “é que olhei demais para dentro

amava Lili/que não amava ninguém. //João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento, / Raimundo morreu de desastre, Maria ficou pra tia, /Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes/que não tinha entrado na história.

20 Saint-Martin, Fernandes. Sur l'impossible retour du même, in Répétitions et esthétiques. Revue: Protée: Théories et pratiques sémiotiques, vol. 23, n° 3, Chicoutimi: Université du Québec, 1995, p. 13-19.

21 Wisnik, José Miguel. Repetição Poética, Repetição Musical, in Os paradoxos da repetição. Org. Dominique Fingermann. São Paulo: Annablume, 2014.

22 De Saint-Jacob, Patrick. La répétition en éternel retour. Cliniques 2017/1(n.º13). Eres: Toulouse, 2017, p. 10-14.

23 Bandeira, Manuel. A onda, Estrela da tarde. São Paulo: José Olympio, 1963.

de”, ou nos trechos a seguir: “Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam; a graça gratuita”. Um jogo com palavras sonoramente semelhantes, mas que apresentam significados distintos, criando um certo efeito de embriaguez. No trecho “a graça gratuita do em vão”, temos, além do efeito sonoro e gráfico (paranomásia), uma espécie de *leixa-pren* do sentido. A palavra só faz sentido em relação à posição que ela ocupa no desencadeamento das outras: a palavra *graça*, no sentido de uma bênção espiritual, enlaça a palavra *gratuita*, que designa algo dado sem interesse, e, por fim, *em vão* vem designar algo inútil, redefinindo *gratuita* como algo da ordem do sem fundamento. Como se a palavra do meio “gratuita” corresse para os dois lados do sentido.

Outras — subitamente assaltadas pelo próprio âmago, sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! — essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te... Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam. Enquanto aquela ali, a de antena marrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: “é que olhei demais para dentro de mim! é que olhei demais para dentro de...” — de minha fria altura de gente olho a derrocada de um mundo. Amanhece. Uma ou outra antena de barata morta freme seca à brisa. Da história anterior canta o galo. (LISPECTOR, p. 83-84, 1985)

Ainda na terceira história, a impossibilidade do narrar aparece como poder paralisador que trava o narrar por não ter como significar, o pensamento se interrompe: “a palavra é cortada da boca: eu te...”. Projetado que está na mumificação das baratas, o narrador se aproxima do ser da barata que, por sentir demais, demorou a perceber que se mumificara. Esta representação do tempo é representada pela repetição da frase “é que olhei demais para dentro de...”.

Na quarta história, temos a narradora que, como Nietzsche, se questiona sobre o eterno retorno destas baratas-histórias, que nunca acabam e que fatalmente têm o poder de retornar sempre:

A quarta narrativa inaugura nova era no lar. Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso. Mortas, sim. Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila indiana. Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? Como quem já não dorme sem a avidez de um rito. E todas as madrugadas me conduziria sonâmbula até o pavilhão? No vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia. (LISPECTOR, p. 84, 1985)

A reincidência do crime aparece na quarta história transformada em um ritual obsessivo onde a narradora não vê esperança daquilo mudar. O ato de renovar o açúcar letal cria um movimento que ultrapassa o hábito, o dever, porque estes têm a forma do Bem, e a narradora fala de uma posição incontrollável, demoníaca. Teria ela que carregar o peso das noites eternas matando baratas como Sísifo que, sem opção, estava fadado ao fracasso? Mesmo que a narradora siga envenenando as baratas num eterno retorno, o que está em jogo aqui é que não são as baratas em si, mas o que estas representam enquanto motor narrativo. No eterno retorno de Nietzsche, o ser está sempre a retornar e o faz cada vez de forma diferente, o que não muda é o ato do retorno.

É com este entendimento de que o fim pode nunca existir, ou ainda, de que estaríamos diante da impossibilidade de morrer, que chegamos à quinta história. Se pensarmos que a ficção concede uma estrutura de sentido à nossa experiência no tempo, ela nos permite criar artifícios para pensar o fim.²⁴ Na quinta história, há uma redução da palavra que contém a semente da morte, pelo que na linguagem não se pode contar. É difícil associar o título a baratas, porque independentemente do rumo que as baratas terão, a história continua.

A quinta história chama-se “Leibniz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Começa assim: queixei-me de baratas. (LISPECTOR, p. 84, 1985)

208

Não há mais fim nem começo, tudo é uma coisa só. Dentro dessa estética da repetição, temos um final somente se e pelo fato de o fim se igualar ao começo e de representar a continuação infinita da história, o que não significa que tenhamos um texto completo, inteiro, senão um texto que parece completo, que dá a impressão de estar acabado. No entanto, é um texto aberto “retornar é o ser, mas somente o ser do devir”. (DELEUZE, 2000, p. 100)

Há neste estilo de escrita uma capacidade para acolher o diverso, o múltiplo, ainda que isto resulte na falta de um todo coerente, uma vez que temos um não-todo que nasce da união de fragmentos. O que não está completo permanece, diria Miller²⁵. Segundo Todorov, não se trata de um retorno às origens, uma vez que a narrativa original não é mais original do que a seguinte, todas se remetem a todas *ad infinitum* (p. 131), como se o próprio objeto fosse colocado infinitamente dentro de si. Nesta poética da repetição, o tempo se torna insignificante, ou melhor, cria-se um novo tempo-espaco que aponta, não apenas para o passado numa eterna insuficiência em dizer, mas para o futuro, a partir do excesso, como novas possibilidades do dizer. Podemos dizer que o fim do texto é um *et cetera* que não se deixa limitar pelo significante.²⁶

24 Kermode, Frank. Sensibilidade apocalíptica. Coleção Fundamentos. Traduzido por Melo Furtado. Lisboa: Século XXI, 1997.

25 A propósito do etecetera, in Miller, Jacques-Alain. O amor entre repetição e invenção. Opção Lacaniana online nova série. Ano 1 Número 2. Julho de 2010, ISSN 2177-2673.

26 Miller, Jacques-Alain. O amor entre repetição e invenção. Opção Lacaniana online nova série. Ano 1 Número 2. Julho de 2010, ISSN 2177-2673.

A antiliteratura da coisa: vidência e sensação em Clarice Lispector

The antiliterature of the thing: the clairvoyance and the sensation

*Pamela Zacharias**

RESUMO

Este artigo apresenta uma leitura dos textos de Clarice Lispector “Perdoando Deus” e “O relatório da coisa” a partir de alguns conceitos de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, buscando aproximar o estado epifânico das personagens clariceanas do processo de visão da personagem-vidente e demonstrar como blocos sensoriais aparecem na literatura da escritora. A partir do encontro com “coisas reveladoras”, as personagens despertam para um estado apurado de percepção que lhes deixa em contato com a sensação pura, não mediada, que seria a “coisa em si”. Através de um processo que Deleuze e Guattari chamam de “torção da língua”, a escritora subverte estruturas sintáticas e semânticas, dando a ver o invisível, fazendo da linguagem uma ferramenta do não-dito que traz à tona o acontecimento.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Gilles Deleuze; personagem-vidente.

211

* Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas, possui mestrado e doutorado em Educação pela mesma instituição e realizou estágio de doutorado em Filosofia na Université Paris Nanterre.

“Esta é a coisa mais difícil de uma pessoa entender.

Insista. Não desanime. Parecerá óbvio.

Mas é extremamente difícil de se saber dela.”¹

213

Quando pensamos nas coisas que povoam o universo literário de Clarice Lispector, como nos convida a fazer a chamada para o número temático desta revista, inúmeros elementos nos vêm à mente. Pessoas, animais, objetos, plantas. De rosas a ratos mortos, de cegos mascando chicletes ao cachorro ruivo ou à estátua da fonte². Seres animados, inanimados, participantes de um encontro fortuito, cuja função nos textos de Clarice é fundamental, pois desencadeiam o processo de suas personagens reconhecido como epifania.

Porém, para além das coisas de Clarice, parece haver em sua escrita algo mais notável e substancial: uma busca, uma angústia. Não pelas coisas, mas pela coisa em si. Uma tentativa de que palavras possam dar a ver o invisível, dizer o indizível; que possam transmitir ao leitor essa captura que sofrem suas personagens quando adentram nesse estado de percepção sensível, mais apurado, mais intenso.

Este artigo, amparado em discussões que Gilles Deleuze e Félix Guattari tecem a respeito das artes, dentre elas a literatura, analisa de que forma essa “coisa”, que Clarice tanto deseja dar a ver, emerge e materializa-se em seus escritos. Propõe a leitura de que o encontro com as coisas que levam as personagens a esse momento

1 LISPECTOR, 1999, p. 57.

2 Referências aos contos: “Perdoando Deus”, “Amor”, “Tentação”, e “O primeiro beijo” respectivamente.

epifânico, na verdade, desperta nelas um estado de vidência, que possibilita ascender ao texto literário as percepções e as sensações vividas.

Entendemos, então, que há coisas que povoam o universo literário de Clarice Lispector, agentes de um encontro fortuito, que acontece de forma inesperada e desestabilizam as personagens, tirando-as de um certo automatismo confortável em que se encontravam e lançando-as a um estado caótico, de sensações informes. E há, também, esse turbilhão sensorial, que não encontra palavras para ser expressado e que recorrentemente é nomeado nos textos da escritora como “coisa”.

Essa coisa, por vezes, parece tratar-se de um potente desejo vital que, até o momento do encontro que o desperta, estava mascarado, escondido atrás de uma vida programática, artificial, que determinaria o que é e o que não é permitido às personagens. Elas, majoritariamente femininas, escondem seus mais profundos desejos para viverem uma vida convencional, normalmente de dedicação aos outros: marido, filhos, família, sociedade. Até que são despertadas por meio de um encontro e entram em um estado caótico em que o impulso vital mascarado vem à tona com toda força, entrando em conflito com a estrutura na qual até então se encontravam.

Mais que sujeitos epifânicos, são personagens limiares, iniciantes da limiaridade do rito – existência separada da estrutura que, em última instância, é reforçada. O momento limiar se converte em *locus* específico: tempo e espaço se relativizam (um ou outro, um no outro). Estado de exceção: na crise do indivíduo e ao mesmo tempo impossibilidade de mudança da estrutura. Eles estão fora, não se pode enquadrá-los porque põem em risco as categorias. (CURI, 2001, p. 234)

214

Como exemplo desse processo, o conto “Perdoando Deus”³ será analisado, para ilustrar um encontro fortuito (no caso o da narradora-personagem com um rato morto) e a maneira como isso a desestrutura, tirando-a de uma rota definida e levando-a ao desconhecido. A satisfação da mulher que caminhava pela Avenida de Copacabana tomada por um sentimento de amor por todos e por Deus, uma satisfação convertida em um sentimento de ser a mãe de Deus rompe-se no encontro com o rato morto, objeto de medo da personagem, e a leva a um estado de vidência que a faz ver o que não queria.

Essa visão, que coloca essa e demais personagens do universo clariceano em crise, torna-as sujeitos do fora, de um não-lugar, alcança algo que não possui representação direta no mundo em que conheciam e que parece, dessa forma, indizível, que parece não alcançar representação direta nas palavras. Ao mesmo tempo, como propõem Deleuze e Guattari, seria função da literatura romper com essas estruturas e dar a ver essa sensação sem nome. Para os autores, a função da literatura seria, justamente, a de: “tentar liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto”⁴. Liberar a vida é dar a ver sensações

3 LISPECTOR, 1999, p. 311

4 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 222.

puras, libertas de cadeias representacionais que correspondem a modos de ser, agir, comportar-se. Esse parece ter sido um grande empenho da literatura de Clarice Lispector. Uma busca por representar essa coisa que não se representa, por expressá-la de alguma maneira:

Em algum ponto deve estar havendo um erro: é que ao escrever, por mais que me expresse, tenho a sensação de nunca na verdade ter-me expressado. A tal ponto isso me desola que me parece, agora, ter passado a me concentrar mais em querer me expressar do que na expressão ela mesma. (LISPECTOR, 1999, p. 254)

Para Deleuze e Guattari, essa expressão só é possível caso o escritor “torça a língua”. É preciso, segundo os autores, subverter a palavra e a sintaxe: “A expressão deve despedaçar as formas, marcar as rupturas e as ramificações novas. Estando despedaçada uma forma, reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas”⁵. Apenas assim podem se erguer na própria língua os blocos sensoriais e os perceptos, fragmentos dessa percepção profunda: “Os perceptos podem ser telescópios ou microscópios, dão aos personagens e às paisagens dimensões de gigantes como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir.”⁶

Clarice alcança tal feito muitas vezes, em um processo de escrita no qual suas personagens tornam-se videntes e dão a ver perceptos dessa percepção vivida. O que não pode ser dito ou nomeado, aparece então no não-dito, na subversão dos sentidos, na quebra da sintaxe, na desterritorialização dos gêneros. Em “O relatório da coisa”, texto que será analisado adiante, a tentativa de uma antiliteratura é um caminho para isso e se faz por meio de um relatório que não é um relatório e que faz do que não diz um meio de se dizer.

Nesse texto, a coisa sobre a qual se relata, um relógio, é, ao mesmo tempo, o possível agente de um encontro acontecimental, que poderia restaurar o desejo de vida da personagem, e é também o próprio acontecimento, a coisa sem nome, que apenas é. Dessa forma, “O relatório da coisa” se mostra potente para visualizarmos o papel das “coisas” na escrita de Clarice, além de como a “coisa em si” aparece nas rupturas e distorções que a autora promove na língua.

Encontro, processo de vidência e a sensação.

“Coisas”, na literatura de Clarice Lispector, são agentes de um encontro, são dispositivos para o conhecido processo epifânico de suas personagens. Aproximando essa estratégia de construção literária da autora de alguns pensamentos de Deleuze e de Guattari, podemos entender esse encontro como um encontro intensivo⁷

5 DELEUZE e GUATTARI, 1977, p. 43.

6 DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 222.

7 Na reconstrução conceitual deleuziana, o próprio encontro é pensado como conexão complexa, uma conexão que comporta linhas heterogêneas. Conforme o que se passa na multiplicidade das

e a epifania das personagens enquanto um estado de vidência que as leva a uma percepção mais apurada de suas próprias existências e também de seu entorno. Tomemos como exemplo o conto “Perdoando Deus”; nele, a coisa com a qual a personagem se encontra é um rato morto. Esse conto, assim como todos os demais escritos da autora, é bastante complexo e permite uma diversidade de leituras e interpretações. Contudo, aqui nos focaremos na potência do encontro fortuito, inesperado, e naquilo que ele desencadeia.

A protagonista do conto, narrado em primeira pessoa, passeia distraída pela Avenida Copacabana ou, como ela afirma, “via tudo, e à toa (...) com uma atenção sem esforço”⁸, e, com esse sentimento, ela foi tomada por algo até então desconhecido por si, por um amor maternal por Deus. Nesse estado, em que seu amor pelo divino extrapolava e era dirigido ao mundo todo, em que seu amor era “apenas livre”, o encontro inesperado se dá, em uma ruptura marcada por um acontecimento que chega sem aviso, na mudança de parágrafo:

E foi quando quase pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito. Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão, encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos. (LISPECTOR, 1999, p. 312)

No momento em que a narradora quase pisa no rato, há um encontro intensivo⁹. Um encontro que a tira de sua zona de conforto, da despreocupação e leveza com a qual caminhava e a desestabiliza. O que a afeta rompe com o amor que sentia, o qual se torna insuficiente para lidar com o rato morto, ele transforma-se em uma vontade de vingar-se de Deus, porque, por fim, ela percebe-se incapaz

linhas, o próprio encontro varia: é marcado como extensivo, quando as diferenças empíricas são dadas a afecções e percepções que o pensamento representa por meio de categorias sobrepostas; mas ele pode ser marcado como encontro intensivo, quando “fluxos de intensidades” passam pelas linhas. Experimentados como vibrações de “corpos sem órgãos”, esses fluxos abrem afectos e perceptos, isto é, outros modos de sentir e perceber, e disparam no próprio pensar um “pensamento por demais intenso”, lançado num “trabalho rizomático” em meio a “percepção de coisas, de desejos”, em meio a “percepções moleculares”, “microfenômenos”, “micro-operações”... um “mundo de velocidades e de lentidões sem forma, sem sujeito, sem rosto”, mobilizado pelo “zigzague de uma linha” ou pela “correia do chicote de um carroceiro em fúria” (ORLANDI, 2014)

8 LISPECTOR, 1999, p. 311

9 Todo encontro ordinário, portanto, está exposto à possibilidade de uma reviravolta instantânea que pode projetar tudo para fora dos eixos. É como se a própria vida se sentisse abalada por esse vinco em que uma experiência ordinária é dobrada junto a outra, a extraordinária. Pressentimos que a efetiva complexidade da experiência dos encontros depende do que se passa nessa dobra, razão pela qual é preciso buscar sua explicitação. Cada um sente e exprime a seu modo essa ocorrência simultânea de linhas divergentes, a estranha dobradura na qual os juntados experimentam seu próprio vínculo como sendo aquilo que os lança num tempo fora dos eixos: o fantasma que aparece a Hamlet, revelando que mãe e tio assassinaram seu pai, é um lance complicando sua situação, a sensação de um eu rachado e de um tempo que não se reconcilia consigo mesmo. É o que diz a singular expressão de Shakespeare: “o tempo está fora dos gonzos” (ORLANDI, 2014)

de amar também o rato que faz parte do mundo. Isso, pois, como admitirá adiante, “fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente”¹⁰. Assim, as intensidades que percorrem a personagem a partir desse encontro a lança em um estado caótico, de desordem, que, no limite, a obriga encarar o que não queria. Ela se torna “um eu rachado e de um tempo que não se reconcilia consigo mesmo”. A imagem que a impacta a faz fechar os olhos, que não queriam mais ver, pois agora viam realmente. Nesse estado em que o encontro a lança, a personagem torna-se uma vidente.

A personagem-vidente é um termo cunhado por Gilles Deleuze em seu livro “Cinema 2: a imagem-tempo”¹¹. Como é perceptível pela análise que o autor faz, a ideia de vidência está relacionada a uma percepção sensível apurada, algo que permite ao personagem perceber a intensidade por trás de um episódio mundano sem conseguir dela proteger-se e a recebendo de forma crua, sem mediações. Sua percepção é plena porque ele é tomado por forças que o fazem perceber “a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser ‘justificada’ como bem ou como mal...”¹².

Em “Perdoando Deus”, Clarice brinca conosco, pois quando a narradora afirma “fui percebendo que estava percebendo as coisas”¹³, ela, na verdade, não estava, e é justamente no momento em que quase pisa no rato que esse autoengano fica claro. A percepção pura não faz parte do habitual, ou antes, daquilo com o que se pode lidar através das ferramentas até então disponíveis. Dessa forma, apenas após o encontro que a amedronta e a deixa “erichada pelo terror de viver” é que sua percepção de fato se intensifica e a leva a perceber o que até então não era perceptível ou visível.

Ao pensar nos enredos cinematográficos, Deleuze nos mostra que, no estado de vidência, a personagem provoca uma quebra na narrativa. O encadeamento de ações e reações que norteiam o trajeto do filme não pode mais ocorrer, pois a personagem tomada por aquilo que percebe dá a ver a falta de sentido na estrutura que até então seguia. Ela se torna uma vidente, pois consegue enxergar não somente o que lhe oprime, mas também a ineficiência dos subterfúgios dispostos para que ela lide com essa opressão. Assim, a ausência de sentido dá-se também pela quebra da estrutura do filme que culmina em uma falta de reação por parte da personagem que não mais recorre a fórmulas clichês para lidar com o que a acomete e não prolonga em ação as percepções que tem da sua volta, permitindo que a sensação que essa percepção lhe causa, quer seja dor, alegria, melancolia, etc. apareça de forma mais potente e intensa, sem metáforas.

10 LISPECTOR, 1999, p. 313.

11 DELEUZE, 2007.

12 DELEUZE, 2007, p. 31.

13 LISPECTOR, 1999, p. 313.

Contudo, como dar a ver essa percepção e essa sensação? As artes teriam esse poder através de signos sensoriais puros: os perceptos e os afectos¹⁴, signos que podem materializar a percepção e a maneira como essa percepção afeta quem por ela é tomado. No cinema, isso ocorre através da visão da personagem-vidente, em signos puramente óticos e sonoros.

Porém, apesar da ideia de vidência ter sido desenvolvida de forma associada à personagem em seus estudos sobre cinema, Deleuze também a aborda, em conjunto com Guattari, ao tratar da filosofia e das artes de forma geral, pois, para os autores, uma percepção apurada atravessa o filósofo e o artista em seus processos de criação¹⁵. No caso da filosofia, o estado perceptivo apurado do filósofo permite que o não saber instaurado pela força violenta de um encontro lhe mobilize o pensamento, o qual se elaborará para a criação de um conceito. Nas artes, dentre elas a cinematográfica e a literária, a percepção e a sensação propriamente são os substratos da criação do artista, que as materializará em signos sensoriais.

Dessa forma, na concepção de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, a criação precisa necessariamente de um encontro fortuito, violento para acontecer, pois ela não se dá sozinha ou por meio da vontade daquele que deseja criar, mas por meio de acontecimentos que desestabilizam a zona de conforto que estamos acostumados a habitar. Existem estes encontros em que se reconhece aquilo com que se encontra sem grandes estranhezas ou dificuldades, mas existem também aqueles que se negam a serem resolvidos por meio de repertórios prontos e dados de antemão e que nos obrigam a reorganizar nossas forças na busca de poder elaborar o que se passou. Entram em jogo intensidades com as quais não sabemos lidar.

No que diz respeito à literatura, os autores afirmam que:

Com efeito, o artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos. (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 222.)

14 “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais que sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.” (IDEM, *Ibidem*, p. 213)

15 DELEUZE e GUATTARI, 1992.

No trecho citado, percebemos que também as personagens literárias “ascendem a uma visão” e que dão a ver, no texto, perceptos dela. Há certa similaridade com a concepção de personagem-vidente desenvolvida nos estudos de Deleuze acerca do cinema. Contudo, quando tratamos da literatura, cuja materialidade é a própria língua, um código representacional que visa comunicar, a emersão de signos sensíveis parece quase uma impossibilidade. Como transmitir ao outro algo com tamanha subjetividade e diferenciação? Algo que não tem nome e que não encontra as palavras? É sem dúvidas uma dificuldade que parece ter desafiado profundamente Clarice Lispector em sua escrita.

No livro “Água-viva”, por exemplo, a narradora afirma:

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu és. (LISPECTOR, 1999, p. 29.)

A reflexão expressa no trecho acima pela personagem de “Água-viva” é extremamente próxima àquela que desenvolvem Deleuze e Guattari em “O que é a filosofia?”. A sensação que precede o pensamento não se expressa por palavras. O pensamento, segundo os autores, luta para se formar, debate-se contra o caos em busca de uma forma que o expresse. A observação feita pela narradora acerca de sua pintura também parece corresponder à ideia de que as artes teriam o poder de expressar a própria sensação; o puro êxtase que não encontra nas palavras um representante.

Nesse sentido, a literatura lidaria com uma quase impossibilidade. Pois, ao constituir-se por um repertório de signos e significações relativamente estáveis, a língua, enquanto matéria-prima do escritor, poderia também ser seu encarceramento. Por isso, para Deleuze e Guattari, a arte literária precisa torcer a língua; precisa criar frestas, buracos, que promovam quebras no encadeamento linguístico, seja por meio de rupturas na estrutura, seja por meio de subversões de sentido. É preciso levar a língua ao movimento, desviando-a, deformando-a, desterritorializando-a.

No conto em questão, “Perdoando Deus”, após o encontro com o rato, a personagem-narradora inicia um processo de reflexão profunda, na tentativa de dizer o que a acomete, e na impossibilidade do dito:

... mas quem sabe, foi porque o mundo também é rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente. Porque eu, só por ter tido carinho,

pensei que amar é fácil. É porque eu não quis o amor solene, sem compreender que a solenidade ritualiza a incompreensão e a transforma em oferenda. E é também porque sempre fui de brigar muito, meu modo é brigando. É porque sempre tento chegar pelo meu modo. É porque ainda não sei ceder. É porque no fundo eu quero amar o que eu amaria – e não o que é. É porque ainda não sou eu mesma, e então o castigo é amar um mundo que não é ele. (LISPECTOR, 1999, p. 313)

Percebemos a narradora tentando elaborar e dar forma ao que lhe aconteceu. O uso de reticências para iniciar o parágrafo pressuporia uma contiguidade de pensamento, há, contudo, uma quebra que frustra o leitor em suas expectativas, na medida em que no parágrafo anterior, a narradora anunciava que iria revelar algo a respeito de Deus que estragaria a reputação do divino, em um ato de vingança contra ele. No entanto, o que ocorre em seguida é o início de uma autorreflexão, expondo suas próprias falhas, e não as de Deus, sobre o qual ela nada revela. Há uma tentativa, talvez, de entendimento do que havia se passado no encontro com o rato, encontro que revelara a fraude de seu amor. Porém esse entendimento não se expressa de fato, pois ao afirmar que ama um mundo que não é ele e que ela não é ela mesma, as coisas caracterizam-se pelo que não são e não pelo que seriam.

220

Esse recurso, o uso de um verbo de ligação sem predicativo: “eu quero amar o que eu amaria – e não o que é”, também é utilizado por Clarice em um texto que será analisado adiante, “O relatório da coisa”. Essa escolha pelo verbo “ser” ao invés do verbo “existir”, o qual poderia ser tomado como sinônimo de um dos sentidos que o anterior expressa, parece revelar uma ambiguidade proposital. O que existe, existe. Mas o que é, é alguma coisa. O que é? O verbo não encontra um predicativo. O que é, a coisa em si, essência pura, não encontra palavras.

A escrita de Clarice é (...) o resultado de um choque a partir do qual o Outro pode emergir. Nesse choque, o Outro parece circular e se moldar ao Mesmo, enquanto que o Mesmo se deforma para reaparecer desviado, estrangeiro. É próprio do Diverso retornar pelo avesso do avesso ancorado em cascatas de dobras literárias. Será que ele atingirá um dia seu objetivo? É a ruína, a morte. O Diverso renasce sempre posteriormente, de supetão, quando pela frente alguém lhe estende os braços. (LINS, 2004, p. 49)

Dessa forma, o processo de vidência se caracteriza por uma percepção apurada, que alcança, para além das significações já estruturadas, sensações ainda não elaboradas, elementos amórficos, sem nome, que causam bastante desestabilidade a quem os percebe.

Voltando à questão das coisas, como vimos, existem, na literatura de Clarice Lispector, essas coisas reveladoras, que rompem com o que é dado e levam as personagens a ver o que não é explícito. E esse, o não explícito, o não dado, seria a coisa em si. No texto, “O relatório da coisa”, há um tensionamento que se instaura em um jogo descritivo que ora revela e ora omite o que é a coisa reveladora, agente do encontro, e o que é a coisa que se revela, sem nome.

Já em seu título, instaura-se uma subversão de significado que poderia ser lido como ironia. Um relatório, como se sabe, é um gênero que busca relatar de forma objetiva um processo ou um experimento. Relatar é falar sobre, é descrever algo com olhos de observador que destaca daquilo que vê características objetivas. “O relatório da coisa”, no entanto, trata-se de um texto que subverte gêneros discursivos, não sendo possível defini-lo enquanto um relatório tradicional, nem tampouco enquanto conto ou mesmo crônica. Há, porém, uma voz-narrativa no texto, em primeira pessoa, que aqui chamaremos de narradora. Não é o único exemplo que temos dessa artimanha da autora, podemos também citar o romance “Água viva”, o qual Clarice nomeia apenas como “ficção” e afirma: “gênero não me pega mais”.¹⁶

No texto a ser analisado, a “coisa” diz respeito a um relógio da marca Sveglia que é também a palavra com a qual a narradora nomeia o objeto de que fala. Ela afirma: “não vou falar sobre relógios, mas sobre um determinado relógio. O meu jogo é aberto: digo logo o que tenho a dizer e sem literatura. Este relatório é a antiliteratura da coisa.” Logo no início, o leitor é esclarecido de que Sveglia quer dizer “acorda”. “Acorda para o que, meu Deus? Para o tempo. Para a hora. Para o instante.”¹⁷ Citando novamente “Água-viva”, a narradora diz:

(...) estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. (...) e no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. (LISPECTOR, 1998, p. 10)

Temos já um indício de que Sveglia teria por função acordar, não para qualquer coisa, mas para o instante, para o momento da revelação, em que a coisa ela mesma poderia ser captada. Além disso, destacam-se as palavras usadas para referir-se a Sveglia: “Sveglia é o Objeto, é a Coisa, com letra maiúscula.”¹⁸ E anteriormente, ainda, a narradora diz: “Estou escrevendo sobre ele mas ainda não o vi. Vai ser o Encontro”. Também a palavra encontro é grafada com letra maiúscula, porém isso não foi destacado por ela, como no caso das palavras “Objeto” e “Coisa”.

16 LISPECTOR, 1998, p. 13.

17 LISPECTOR, 1999, p. 57.

18 LISPECTOR, 1999, p. 58.

O fato de Sveglia tratar-se de um relógio, remete-nos a um mecanismo que funciona de forma programática. Pode nos fazer lembrar de uma vida automática, regrada, cronometrada e rotineira. Que diariamente se repete. Pensando, por exemplo, no reconhecido conto da autora, “Amor”¹⁹, é possível associar a imagem do relógio à imagem do cego que mascava chicletes “o movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir”²⁰. Um movimento constante e repetitivo, que faz com que Ana, personagem desse conto, acorde para o automatismo cego de sua própria vida.

Outro elemento a se destacar é que a narradora afirma que a Sveglia “nada acontece”, mas é ele “que faz acontecerem as coisas”. E ela deseja que algo lhe aconteça “Me aconteça, Sveglia, me aconteça. Estou precisando de um determinado acontecimento sobre o qual não posso falar. E dá-me de volta o desejo, que é a mola da vida animal.”²¹ Nota-se que a narradora não pode falar sobre o acontecimento que deseja. Por impossibilidade ou proibição, ele não é nomeado ou descrito. Mas esse acontecimento teria a potência de dar-lhe de volta o desejo, a mola impulsionadora da vida.

Mais um ponto: é que a capacidade da narradora de amar está fraca, como ela afirma, e esse acontecimento lhe é necessário para que a força do amor se restaure. Amor e desejo aproximam-se: “Só me resta um fio de desejo. Eu *preciso* que este se fortifique.”²² Há um indício de que esse amor e desejo dos quais fala, sejam amor e desejo pela própria vida, como notamos em seguida: “Porque não é como você pensa, que só a morte importa. Viver, coisa que você não conhece porque é apodrecível – viver apodrecendo importa muito. Um viver seco: viver o essencial.”²³. Podemos tecer uma comparação com o conto do qual falamos anteriormente, no qual a narradora também entra em conflito com sua capacidade de amar. Em “Perdoando Deus”, o amor da personagem é posto em questão. Amor que, antes do encontro com o rato, remete a um viver automático, sem potência²⁴. Um viver que não é vida.

Outra subversão notável no texto é que a narradora constrói um relatório sobre aquilo que ainda não viu. Sobre o que é então esse relatório? Sobre Sveglia ou sobre aquilo que ele revela? A descrição da coisa é, e nesse sentido, a tentativa de também dizer daquilo seria desencadeado pelo encontro com a coisa, daquilo que a narradora busca, do que ela quer que lhe aconteça. Assim, a estratégia de falar de Sveglia através de um relatório tem início por um caminho que o nomeia, que o designa enquanto relógio, mas que, por fim, já não pode mais lhe caracterizar. Sveglia apenas é. Daí entendemos o que realmente a narradora produz: um “relatório do mistério”. Sobre isso, a voz narrativa afirma: “poderia eu falar em diamante em

19 LISPECTOR, 1998.

20 Idem, p. 12.

21 LISPECTOR, 1999, p. 58.

22 Idem.

23 Ibidem.

24 Em Água-viva, a narradora afirma que o instante só pode ser captado no ato do amor, e que a vida é esse instante, maior que o acontecimento em si: “Só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si (...)”. (LISPECTOR, 1998, p. 10)

relação à Sveglia? Não, ele apenas é. E na verdade Sveglia não tem nome íntimo: conserva o anonimato. Aliás Deus não tem nome: conserva o anonimato perfeito: não há língua que pronuncie o seu nome verdadeiro”.²⁵

Dessa forma, a narradora deseja fazer um “relatório seco como champanha ultra-seco. Mas às vezes – me desculpem – fica molhado.” A brincadeira semântica sarreia com o leitor; Clarice utiliza a linguagem para dizer o oposto daquilo que afirma e, assim, mais uma vez nos deparamos com um texto no qual começamos por um caminho aparentemente estável, delimitado por uma forma – no caso o relatório – mas terminamos molhados no (in)forme²⁶ da própria coisa.

A oposição entre “seco” e “molhado” remete, respectivamente, a algo isento de sentimentos, automático e formal e a algo disforme, sensível e que não se pode controlar ou programar. O texto faz referência ao ovo, ao que está guardado dentro, e é molhado: “O ovo é puro Sveglia. Mas só o ovo inteiro, completo, branco, de casca seca, oval. Por dentro dele é vida; vida molhada. Mas comer gema crua é Sveglia.”²⁷ A vida, então, pertenceria ao “molhado”, a coisa em si, uma vida que se difere de um viver seco, de um viver apodrecendo, com o essencial – ou necessário – para a sobrevivência e nada mais. Não à toa, no já mencionado conto “Amor”, a partir do encontro com o cego, a sacola de ovos que Ana carrega cai de sua mão, quebrando-os, e deixando exposto o que está dentro e essa sequência de acontecimentos a desperta para o que era sua vida até então.

Após essas ideias de seco e molhado serem lançadas, inicia-se no relatório uma série de definições do que é Sveglia e do que apenas é. Mais uma vez o uso de um verbo de ligação com ausência de predicativo é um recurso para não definir. O significado não é expresso pela linguagem, mas talvez o leitor o alcance no não dito: “Água, apesar de ser molhada por excelência, é. Escrever é. Mas estilo não é. Ter seios é. O órgão masculino é demais. Bondade não é. Mas a não bondade, o dar-se, é. Bondade não é o oposto de maldade.”²⁸

Na sequência, a narradora nos conta uma breve história sobre a mulher que “apesar de bondosíssima, é Sveglia”. Essa mulher era infeliz por conta de uma ferida na perna que não se fechava. O marido então, tentando fazê-la ficar satisfeita com a própria vida, conta-lhe sobre outras duas mulheres, uma que não conseguia engravidar e outra que possuía um companheiro violento. Como ela tinha filhos e uma marido que não a espancava, ela deveria ser feliz e assim: “todas as noites eles eram muito felizes. E ser feliz é Sveglia. Todas as noites.”²⁹

A repetição da expressão “todas as noites” reforça a rotina e o automatismo dessa “vida feliz”, programada, previsível, que funciona como um relógio. Clarice consegue ser ao mesmo tempo, sutil e profunda: sem delongas, descrições ou enfeites, e de forma muito seca, como pretende a narradora, ela expõe essa sensação,

25 LISPECTOR, 1998, p. 61.

26 A brincadeira aqui com a palavra pretende explorar tanto o sentido do que não tem forma, mas também o termo *in*, do inglês, que remete ao dentro da forma. Como já destacado por Nodari: “Pois a inexistência literária é também uma in-existência: o que não existe também está dentro da existência, constitui o real; é, nas palavras de Clarice Lispector (1998, p.39-40), “inreal”” (NODARI, 2015, p. 82)

27 LISPECTOR, 1998, p. 61.

28 LISPECTOR, 1998, p. 62.

29 Idem, p. 63.

materializada pela forma do texto. A repetição é irônica e a ironia é um corte, que revela a potência da vida podada por uma felicidade programada, que se constrói discursivamente pelo convencimento e não pelo amor de viver.

Na verdade, quanto mais o relatório fala de Sveglia (que ainda não foi visto apesar de ser supostamente visível) mais dá a ver o não-visível, a sensação. E mais provocativo o texto vai se tornando à medida que já não sabemos se a narradora está falando ainda do mesmo objeto, pois a imagem seca do relógio começa a misturar-se ao molhado do acontecimento. O relógio que também molha, que precisa de uma capa de couro para proteger-se da umidade. Há um movimento sutil que dá a entender que Sveglia é ao mesmo tempo o dentro e o fora do ovo.

Contudo, a comparação entre relógio, sua mecanicidade, e a vida padrão não é dada por Clarice em seu texto. Isso se faz por meio dessa análise. A escritora cria, com o não dito, imagens. Uma coisa que remete a outra que remete a outra, para alcançar o que não se alcança, fugindo do jogo comparativo, mas fazendo muitas comparações ao mesmo tempo.

Linhas de fuga, a escrita de Clarice torna-se um lugar sem lugar de uma errância do sentido. O sentido não pode mais ser confinado às estruturas do texto. Ele esquiva-se, desde então, do espaço de fixação e encontra um devir como onda que dasaltera, metáfora remetendo a um elemento líquido, não isento de uma espécie de linha envenenada, perigosa, como toda linha criativa. (LINS, 2004, p. 46)

224

Assim, a literatura de Clarice se faz por zonas de aproximação e distanciamento. No relatório da coisa, metáforas e demais figuras de linguagem não possuem um comparativo explícito. As imagens se formam sem um enunciado que as transformem em representação. Há uma linha subjetiva, em que o leitor é tomado pelas sensações que emanam das imagens criadas, que não configuram, no entanto, uma fórmula ou figuras explícitas que constituem um jogo comparativo nomeado. A aproximação é feita, mas não está dada. Há um verbo de ligação sem um predicativo. Há uma estrutura linguística que não se fecha, fica aberta.

A escrita clariceana torce a língua desestruturando a linearidade comportada da sintaxe, a desmontagem das personagens dá-se pela própria desmontagem linguística; faz a língua delirar dentro de suas estruturas sintáticas e semânticas. A ausência do predicativo, por exemplo, ou a ruptura causada por um parágrafo iniciado por reticências que não fala do que prenuncia falar permite que a linguagem se torne matéria prima da estranheza da percepção da personagem-vidente. A quebra da estrutura sintática quebra também um desenvolver automático da vida.

O jogo de comparações e oposições presentes, por exemplo, em “O relatório da coisa” cria espaços intervalares e nesses espaços alcançamos o que a princípio parecia impossível por meio da língua. Lembrando do que nos pede a narradora de “Água-viva”:

ZACHARIAS, P.
*A antiliteratura
da coisa: vidência
e sensação em
Clarice Lispector*

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo 'águas abundantes' estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio. (LISPECTOR, 1998, p. 29)

Essa “força”, a princípio potente demais para expressar-se pela escrita, é latente nos escritos de Clarice e chega aos leitores com toda sua grandiosidade. O efeito de seus textos aproxima-se do efeito da coisa reveladora e quem os lê corre ao certo o risco de despertar. A sensação é revelada e, se palavras não lhe podem nomear, a autora desmonta a língua, abre frestas para que fragmentos de uma percepção apurada cheguem até nós. É possível ler essa energia da qual ela fala e captar essa coisa. É no não dito, no silêncio, que ela habita.

Metafísica e metamorfose n'A *paixão segundo G.H.*

Metaphysics and metamorphosis in *the passion according to G.H.*

Mateus Toledo Gonçalves*

RESUMO

O interesse desse artigo será o de situar uma série de aspectos da linguagem d'A *paixão segundo G.H* em relação à questão da “coisa”. Partirei da afinidade entre a problemática da metafísica em Kant e a da procura da coisa na obra de Clarice Lispector. A caracterização da escrita de Clarice como tendo uma preocupação de *ordem metafísica*, irei sugerir, pressupõe essa afinidade. No entanto, ela também se afasta decisivamente, como se verá. No romance *A paixão segundo G.H* em particular um ponto central de interesse é a conexão feita ali entre a questão da “coisa” com a da metamorfose. Por fim, dado esse percurso do artigo, irei propor uma visão alternativa para uma observação muito comum na literatura crítica sobre Clarice Lispector: a de que seus romances seriam “desarticulados”.

* Universidade Federal do Paraná (UFPR)

“----- 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.”¹

Diante do início d'*A paixão segundo G.H.*, a impressão que se tem é a de que não temos em quem nos apoiar. Somos jogados no interior de uma situação dramática, afetados pela cadência obsessiva do texto, por sua carga patética. A estrutura de repetições, em que cada novo período começa com

1 LISPECTOR. 2009 p. 9

uma palavra já usada no anterior, funciona como um procedimento rítmico e de intensificação afetiva.² A temporalidade instaurada pelo texto nesse início, no presente do indicativo e com uso constante do gerúndio, também parece ampliar o seu drama, seu aspecto pulsante. Há uma premência própria do que está se dando nesse exato momento. Hélène Cixous vai dizer que, em oposição ao que ela chama de “história clássica”, Clarice escreve sobre o que está acontecendo agora, está sempre o mais próximo possível do **vivo** (CIXOUS, 1990 p. 162). O leitor sente os efeitos urgentes de algo que ainda pulsa, é lançado nesse presente dramático, sem no entanto conseguir determinar o que está acontecendo. A experiência é perturbadora. O parágrafo é escrito numa sucessão de elipses: não sabemos o que a narradora *procura*, o que ela *tenta entender*, o que ela *viveu*, ou o que *lhe aconteceu*. Num expediente que será recorrente no livro, verbos normalmente transitivos, como “procurar” e “entender”, aparecem sem o complemento, ou, como no caso do verbo “acontecer”, tem um sujeito indeterminado do ponto de vista semântico (“alguma coisa”). Também são marcas de uma supressão os travessões e o início em minúscula do livro: eles apontam pra algo fora e antes do texto; indicam, portanto, que o romance não começa pelo começo. Essas ausências todas – de complemento, de determinação, de começo – colocam o leitor num lugar de incerteza, de não saber.

Não é que G.H. esteja nos sonhando algo, não se trata aqui de um caso clássico de um narrador que retém uma “informação” de que ele dispõe. G.H. também não sabe. Comentando a profusão de frases interrogativas sem respostas nos romances de Clarice, já presente desde esse primeiro parágrafo que estamos analisando³ e ubíqua *n'A paixão segundo G.H.*, Hélène Cixous vai dizer que elas formam uma técnica geral que têm como função introduzir a temática do “eu não sei”. (CIXOUS, 1990 p. 19) Esse “desconhecimento” se manifesta não só nas perguntas irrespondidas, mas dá o tom geral da narração. A voz da narradora, como aponta Benedito Nunes, é hesitante, dubitativa (LISPECTOR, 1988, p. XXVII). A oscilação é um dos seus traços mais característicos. Assim, por exemplo, no nosso trecho G.H. primeiro chama o que viveu de “desorganização profunda”. Em seguida, ela usa o futuro do pretérito “quereria chamar desorganização”, o que como que suspende o ato de nomeação anterior, o coloca num nível meramente possível, não mais atual. Isso para no período imediatamente posterior ela oscilar novamente, usando o presente do indicativo “prefiro chamar desorganização”, como se uma ou duas frases depois ela tivesse retomado a confiança sobre o nome. Há uma dificuldade de fixar a posição da narradora, que é sempre instável, móvel.

A experiência de leitura do início *d'A paixão segundo G.H.* é uma dramaticamente incerta, estamos como que diante de uma situação urgente e

2 “- - - - - 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?” (LISPECTOR, 2009, p. 9 grifo meu). Essa estrutura de repetições não é um caso isolado, mas um recurso frequente no romance.

3 “Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?” (LISPECTOR, 2009, p. 9)

incontrolável. Comecei pelo primeiro parágrafo, mas o que acontece aqui, ao menos nesse registro de análise, é muito próximo do que se dará em qualquer parte do romance. Há um desconcerto por parte do leitor, que não pode estabilizar o texto, que é errante e não se deixa fixar. São vários os procedimentos que vão na direção da mobilidade e da indeterminação de sentido. Não surpreende, assim, o impulso de remeter a escrita de Clarice Lispector à tendências poéticas mais amplas do século XX, como faz, por exemplo, Alfredo Bosi de passagem ao associá-la à noção de obra aberta de Umberto Eco (BOSI, 2006, p. 424). Sem negar, por óbvio, a relevância desse tipo de empreitada, me interessa mais pensar como esses procedimentos ganham um corpo singular na obra de Clarice, como eles se relacionam entre si e com outros aspectos e aspirações do texto.

II

Não seria exagero dizer que a grande questão da escrita de Clarice Lispector é a da procura pela *coisa*, o contato com uma realidade que estaria além da linguagem e de nossas capacidades representativas. Essa espécie de ambição desmesurada de descobrir a “realidade em si mesma”, como colocou José Américo Pessanha, poderia ser descrita como um anseio de natureza metafísica (PESSANHA, 1989, p.185). Por certo, há tantas definições de metafísica quantas filosofias há, de modo que se há uma espécie de apelo irresistível por usar o termo (apelo a que a crítica tantas vezes cedeu), caberia talvez caracterizar qual é o apelo específico no caso de Clarice, qual concepção de metafísica estaria por trás desse impulso.

Com algum risco, acho que seria possível indicar uma origem kantiana a esse impulso. É que é difícil não notar uma espécie de afinidade entre a problemática da metafísica em Kant e a da procura da *coisa* em Clarice. Como se sabe, Kant traçou os limites do que pode ser conhecido em sua *Crítica da Razão Pura* e colocou a metafísica, em seu sentido tradicional, de fora⁴. Como em Clarice em que a *coisa* está além da medida humana, em Kant ela seria justamente o domínio do que estaria além da nossa perspectiva representativa particular. Ao mesmo tempo, para Kant, esse ir além da fronteira do que é possível conhecer, essa tentativa de ultrapassar o horizonte fixado por nossa perspectiva representativa em direção às coisas em si mesmas, está fundado em uma disposição natural, daí a conhecida frase de que a razão humana é “atormentada por questões, que não pode evitar, pois lhe são impostas pela sua natureza, mas às quais também não se pode dar respostas por ultrapassarem completamente as suas possibilidades” (KANT, 2001. A VII-VIII).

4 A *metaphysica generalis* (ou ontologia, nos termos de Kant), com sua soberba pretensão de obter um conhecimento das coisas em si, será transformada, na filosofia crítica, em uma “simples analítica do entendimento puro” (B 303), i.e., numa espécie de mapeamento dos conceitos e princípios a priori que tornam possível toda experiência humana de objetos. O destino da metafísica na filosofia kantiana, é claro, é profundamente ambivalente e não pode ser assim tão simplesmente resumido. Seja porque essa analítica do entendimento pode ser também entendida como uma metafísica ajuizada, seja porque os objetos suprassensíveis em relação aos quais Kant deslegitimou as pretensões dos metafísicos de conhecimento retornarão na sua filosofia prática como objetos de uma fé racional. Para um desenvolvimento mais extenso e informado sobre o tema cf. (LEBRUN, 1993)

Também em Clarice o mesmo impasse: a procura da *coisa* parece ao mesmo tempo impossível e inevitável.

Esse impasse é dramatizado em Clarice, conquanto, como um embaraço que se dá no campo da linguagem. Berta Waldman, em *A paixão segundo C.L.*, resume bem a tarefa que Clarice Lispector se coloca: “É da natureza da palavra estar no lugar da coisa, distância que Clarice pretende eliminar.” (WALDMAN, 1983, p. 63) Distância que ela pretende eliminar *pela palavra*, poderíamos acrescentar, para enfatizar a natureza tensionada ou paradoxal da sua empresa. É a palavra o seu instrumento de escritora, mas é também a palavra que atravanca sua busca.

A ideia de que a escrita clariciana está às voltas com o impossível, com uma realidade que escapa à palavra, data do início mesmo das reações à sua literatura. É famosa a aproximação que Antonio Candido (1977) faz, em resenha escrita no calor da hora, do romance *Perto do coração selvagem* com o suplício de Tântalo. A sugestão teve grande rendimento crítico e Berta Waldman (1998) vai sugerir décadas depois, com Clarice já tendo publicado seus outros livros, que a metáfora de Tântalo seria central para entender a ficção de Clarice. Assim como no mito, na sua ficção estaria em questão uma realidade que escapa, em que a própria linguagem sofreria o flagelo de buscar sem cessar a *coisa*, o real, o que não poderia ser determinado pela linguagem.

E é porque a palavra se encontra no lugar da *coisa* que a procura de Clarice às vezes aparece descrita como uma procura pelo silêncio. Esse anseio por silêncio na sua obra não designaria a simples ausência de sons ou de escrita. Clarice insiste o tempo todo que a palavra está no lugar da *coisa* e seria ingênuo imaginar que isso se dá apenas quando falamos ou escrevemos. Ela sabe que se deixarmos de falar do mundo ele nem por isso deixa de estar impregnado de signos humanos. Um ovo diante de uma mulher calada é ainda um ovo inserido numa cadeia sem fim de significados. É importante entender que o problema da sua escrita não é com as palavras *per se*: o drama é que pra ela a linguagem governa de tal modo a nossa experiência que os humanos não conseguem encontrar nada que não tenha a sua face. Há uma ânsia por fugir dessa clausura narcísica. O silêncio que se procura aqui não é o da privação de som, mas o de um rumor que não tivesse mais nenhum sentido humano. O desejo por silêncio é, nesse sentido, antes de tudo um desejo por alteridade. Daí também que a questão metafísica da “procura da coisa” se aproxime na sua literatura do tema do inumano, dessa tentativa de comércio com o outro da espécie.⁵

5 “A Paixão Segundo G.H. foi escrito em 1963 e publicado em 64. É curioso, porque eu estava na pior das situações, tanto sentimental, quanto familiar, tudo complicado. E escrevi A Paixão... que não tem nada a ver com isso. E não reflete a minha vida por que eu não escrevo como catarse, para desabafar, não. Eu nunca desabafo num livro. Pra isso servem os amigos. Eu quero a *coisa em si*.” (LISPECTOR, 1988, p. 301)

Esse trecho da entrevista de Clarice Lispector presente no final da edição crítica do romance preparada por Benedito Nunes é interessante para nós pois ele ao mesmo tempo sinaliza para a afinidade da sua escrita com a problemática kantiana, como a vincula com a negação de uma escrita que falasse da “minha vida”.

É n'A *paixão segundo G.H.* que encontramos o mais elaborado tratamento da questão da *coisa* na obra de Clarice (PENNA, 1993). Um dos traços mais originais desse tratamento, gostaria de sugerir, é o nexos feito entre a problemática da “coisa em si” com a metamorfose.

Não é exatamente uma extravagância dizer que para Kant a noção da “coisa em si” é o domínio do não-humano. Seja na interpretação que pensa a oposição entre aparência e coisa em si como dois mundos ontologicamente distintos, seja na interpretação que as concebe como dois aspectos do mesmo mundo, a coisa-em-si é o que é inacessível à experiência humana, o que não é objeto da nossa intuição sensível. Daí Kant mobilizar o conceito de intelecto divino para dizer o que para ele poderia ter acesso às coisas elas mesmas: só mesmo um ser dotado de “intuição intelectual”, que produzisse seus próprios objetos.⁶

Nuances à parte, que no caso são evidentemente de monta, vale notar que também no tratamento à *coisa* dado n'A *paixão segundo G.H.* ela é justamente o que é inacessível à experiência humana. O caso é que a humanidade não é algo inescapável, dado de uma vez por todas no romance. Há uma experiência possível da *coisa*, mas ela passa pela perda do que G.H. chama de “montagem humana”. Será esse o percurso do romance, o relato dessa desmontagem do humano. Se Kant se permite especular sobre um intelecto divino que teria acesso à coisa em si mesma, n'A *paixão segundo G.H.* o movimento é o oposto, o encontro com a *coisa* depende de que a narradora deixe de ser gente, vire bicho, objeto.

248

Se quisermos seguir a leitura de Henry Allison (2004), a distinção entre coisa em si e fenômeno e a revolução copernicana kantiana foram uma jogada meta-epistemológica. A revolução teria operado uma mudança no pano de fundo pressuposto em relação ao qual toda a discussão epistemológica se dava até ali: depois da revolução kantiana a própria ideia de que seria possível conhecer um domínio que não estivesse já maculado pelo humano deveria parecer um contrassenso. Contra esse ideal normativo, esse pano de fundo compartilhado por céticos e dogmáticos de que conhecer efetivamente envolveria um acesso à uma realidade não-humana, à uma verdade que fosse independente dos princípios e regras da mente humana, Kant irá afirmar que “todos os objetos de uma experiência possível para nós são apenas fenômenos, isto é, meras representações” (KANT, B 519). Todos os objetos de uma experiência possível para nós são meras representações *humanas*, se quisermos explicitar o que está aqui elíptico e se opõe mais claramente à noção das coisas elas mesmas, isto é, das coisas independente de nós, de nossa perspectiva representativa. Há um conhecimento possível da realidade: basta que nosso ideal do

⁶ Embora, é verdade, Kant considere o conceito de intelecto divino problemático, para ele a mente humana procede como se ele existisse, e, nesse sentido, ele funciona como um princípio regulativo, que serve justamente para marcar os limites da cognição humana. (cf. ALLISON, 2004, p. 452). O mesmo, vale dizer, poderia ser dito sobre o conceito de númeno: não haveria, nessa interpretação mais influente, um comprometimento ontológico positivo no uso do conceito por Kant. Em outros termos, o númeno seria “uma representação de uma coisa, da qual não se pode dizer nem que é possível, nem que é impossível” (LEBRUN, 2016, p. 70)

que ele seja desça um pouco à Terra. Dado que estamos inevitavelmente fincados no humano, também nosso ideal epistêmico deve se humanizar. A estratégia kantiana seria, assim, de **desdramatizar** o problema em nome de uma modéstia epistêmica, acusando a *hybris* de se querer conhecer as coisas em si mesmas.

Nada poderia estar mais distante da prosa ardente do romance do que a austeridade da solução e do texto kantianos. É que n'A *paixão segundo G.H.* esse enclausuramento no humano é dramatizado, tratado como insuportável. Nesse diálogo imaginário de Clarice com Kant, é como se ela aceitasse o diagnóstico kantiano de que a experiência do mundo por nós, humanos, é sempre já determinada pela estrutura transcendental do sujeito, mas rejeitasse a rigidez, a inquebrantabilidade desse transcendental, daí o seu projeto metamórfico, de deriva do humano, que poderia assim ser entendido como uma tentativa de abalar essa estrutura para justamente franquear acesso à *coisa*. A *coisa* não é mais aqui o objeto de uma suposta intuição intelectual ou algo que se furta a qualquer manifestação para uma intuição sensível, ela é simplesmente o “resto” da experiência humana, o que não está mais organizado, fixado, juridicamente limitado pela estrutura transcendental do sujeito humano.

IV

Essa diferença no tratamento dado ao problema da *coisa*, abordada até aqui de modo abstrato, se manifestará concretamente n'A *paixão segundo G.H.* em volta da questão da metamorfose. No romance, a metamorfose é antes de tudo uma deriva do humano, daí que sejam múltiplas metamorfoses. Ela é o modo de entrar em contato com a *coisa*, o que no romance aparece também sob o motivo do inumano. A metamorfose de G.H. em barata, a mais notada do romance, é sinalizada no livro de algumas formas.

Há casos em que a narradora vê semelhanças entre ela e a barata:

(...) 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. (LISPECTOR, 2009, p. 50, itálico meu.)

Por vezes, certos traços inicialmente associados à barata – como a presença de “cílios” – são depois associados a G.H.:

Ela [a barata] era arruivada. E toda cheia de cílios. Os cílios seriam talvez as múltiplas pernas. (LISPECTOR, 2009, p. 55);

Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irreduzível, também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura. (LISPECTOR, 2009, p. 59)

E a sinalização mais eloquente é quando a narradora se descreve na mesma situação da barata, também ela estaria torturada, bipartida pela porta de um guarda-roupa:

Se tu puderes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado, sem antes teres que ser bipartido pela porta de um guarda-roupa, sem antes ter quebrados os teus invólucros de medo que com o tempo foram secando em invólucros de pedra, assim como os meus tiveram que ser quebrados sob a força de uma tenaz até que eu chegasse ao tenro neutro de mim. (LISPECTOR, 2009, p. 115)

Assim se sinaliza a metamorfose de G.H. em barata. Mas o que *significa* dizer que G.H. passa por metamorfoses no romance? O conceito de metamorfose que uso aqui serve para reunir basicamente três tipos de transformações pelas quais a personagem-narradora passa: ela produz em G.H. uma mudança na percepção, uma porosidade radical à agência de outros entes e uma modificação na sua linguagem.⁷

Com efeito, essa metamorfose em barata não parece ser, ao menos à primeira vista, uma transformação corporal.⁸ G.H. não vira barata no mesmo sentido que Gregor Samsa, como apontou Alexandre Nodari em artigo recente (NODARI, 2015, p. 144). Como acabei de antecipar, um dos efeitos dessa transformação em barata é uma modificação na percepção da narradora.

A metamorfose da narradora produz uma **hipervisibilidade** da barata:

(...) ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma. (...) Ela era arruivada. E toda cheia de cílios. Os cílios seriam talvez as múltiplas pernas. Os fios de antena estavam agora quietos, fiapos secos e empoeirados. A barata não tem nariz. (...) Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. (LISPECTOR, 2009 p. 55)

É como se a narradora estivesse vendo a barata presa no guarda-roupa, agora sua irmã de espécie, de muito perto. Como uma barata vê uma barata. Outro ponto que parece indicar uma mudança na percepção de G.H. é que a narradora passa a atribuir ao inseto certos traços – a presença de **lágrimas**, de um **rosto** – que muito improvavelmente são associados a uma barata, normalmente mais associados aos humanos:

7 A metamorfose vivida por G.H., como se verá mais adiante, será simultânea a uma transformação radical do próprio mundo. E nisso ela guarda semelhanças com a bela teoria da metamorfose elaborada por Emanuele Coccia em ensaio recente. (COCCIA, 2018)

8 Pelo menos não no sentido corriqueiro de um corpo anatômico, esse estudado nos cursos de medicina. Como me foi sugerido por Rondinely Gomes Medeiros, fica em aberto, no entanto, outra questão que é a do que pode ser um corpo para o romance.

Se eu os tocasse - já que cada vez mais imunda eu gradualmente ficava - se eu os tocasse com a boca, eu os *sentiria salgados*? Eu já havia experimentado na boca os olhos de um homem e, pelo sal na boca, soubera que ele chorava. Mas, ao pensar no *sal dos olhos negros da barata*, de súbito recuei de novo, e meus lábios secos recuaram até os dentes. (LISPECTOR, 2009, p. 76, itálico meu)

Um instante antes talvez eu ainda tivesse podido não ter visto na cara da barata o seu *rosto*. Mas eis que por um átimo de segundo ficara tarde demais: eu via. Minha mão, que se abaixara ao desistir do golpe, foi aos poucos subindo de novo lentamente até o estômago. (LISPECTOR, 2009, p. 54, itálico meu)

Essa última citação nos encaminha para um outro aspecto da metamorfose que é a porosidade radical da narradora às ações da barata. É que a hipervisibilidade da barata – essa nova partilha do sensível presente no quarto – significará também que G.H. será porosa a ela, se deixará afetar por essa outra vida, pela existência nauseante da barata. Aqui o olhar do inseto, de seu rosto, paralisa o ímpeto assassino da narradora. Em outra passagem um pequeno movimento da barata não só refreia o golpe como coloca G.H. em questão, como se suas vidas estivessem atadas:

Minha mão rápida foi à porta do guarda-roupa para fechá-lo e me abrir caminho - mas recuou de novo. É que lá dentro a barata se movera. Fiquei quieta. Minha respiração era leve, superficial. Eu tinha agora uma sensação de irremediável. E já sabia que embora absurdamente, eu só teria ainda chance de sair dali se encarasse frontal e absurdamente que alguma coisa estava sendo irremediável. (LISPECTOR, 2009, p. 49)

251

Não é, no entanto, só à barata que G.H. dolorosamente se abre. O que se acessa quando se perde a montagem humana é um mundo povoado de agências. Como coloca Nodari sobre o romance, nele “a dessubjetivação se confunde com a subjetivação do mundo” (NODARI, 2015, p. 153). Assim, por exemplo, o quarto de empregada era “na verdade potente” (LISPECTOR, 2009, p. 46), descobre G.H. Ele por vezes a repele (LISPECTOR, 2009, p. 48), por vezes a seduz (LISPECTOR, 2009, p. 59). Ele tem mesmo capacidade de nomear a narradora: “Eu era aquela a quem o quarto chamava de ‘ela’” (LISPECTOR, 2009, p. 59).

E, além do quarto, há outros habitantes nele para cuja agência G.H. é porosa, precisa responder:

Meu primeiro movimento físico de medo, enfim expresso, foi que me revelou com surpresa que eu estava com medo. E precipitou-me então num medo maior - ao tentar a saída, tropecei entre o pé da cama e o guarda-roupa. Uma possível queda naquele quarto

de silêncio constrangeu-me o corpo em nojo profundo - tropeçar fizera de minha tentativa de fuga um ato já em si malogrado - seria esse o modo que “eles”, os do sarcófago, tinham de não me deixar mais sair? Eles me impediam de sair e apenas com este modo simples: deixavam-me inteiramente livre, pois sabiam que eu já não poderia mais sair sem tropeçar e cair. (LISPECTOR, 2009, p. 48)

“Eles” a impedem de fugir. Não é possível determinar – expediente que já vimos ser recorrente no livro – quem são eles, “os do sarcófago”: se a barata, se a ausência-presença de Janair, se os desenhos na parede, se outros seres secretos que desconhecemos. Interessa acentuar, no entanto, que durante a metamorfose o mundo em que G.H. vive vai pedir dela uma cautela, que **essa porosidade radical experimentada pela narradora vai demandar dela um cuidado próprio no trato com os entes**. Pois um mero olhar ou movimento da barata pode paralisá-la e colocar sua vida em questão, pois o quarto tem o poder de nomeá-la como um outro e pode também seduzi-la para uma experiência drástica e desestabilizadora, pois os seus habitantes secretos têm o poder de prendê-la ali, pois de alguma forma a vida desses entes todos e de G.H. estão ligadas de modo indissociável.

O mundo não se apresenta aqui como algo que está simplesmente à disposição de nós, como fonte de recursos a serem usados. A aterradora porosidade à agência de tudo o que existe vivida pela narradora vai engendrar nela um outro modo de lidar com as coisas. Essa porosidade experimentada pela narradora durante a metamorfose será da ordem tanto da ampliação, pois com ela avultam-se os poderes dos entes sobre os entes, quanto do constrangimento, já que agora o mundo não pode mais facilmente ser manipulado.

Uma das maneiras em que essa outra postura que será exigida de G.H. está indicada tematicamente no romance é pela introdução do tópico da *dominação*. No segundo capítulo do livro, que narra quem era G.H. antes de entrar no quarto, há um comentário sobre o apartamento, que seria ele próprio revelador da personagem pré-experiência da barata: “O apartamento me reflete” (LISPECTOR, 2009, p. 29), afirma a narradora. É que G.H. é uma mulher de *posses*, o apartamento é uma cobertura. Ela descreve o principal prazer que ela tinha de possuir uma cobertura: “de lá *domina-se* uma cidade.” (LISPECTOR, 2009, p. 29, itálico meu)

A entrada no quarto de empregada vai produzir uma outra G.H., que terá que renunciar a essa disposição de dominação:

É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia. Ao mesmo tempo, olhando o baixo céu do teto caído, eu me sentia sufocada de

confinamento e restrição. E já sentia falta de minha casa. Forcei-me a me lembrar que também aquele quarto era posse minha, e dentro de minha casa: pois, sem sair desta, sem descer nem subir, eu havia caminhado para o quarto. (LISPECTOR, 2009, p. 44)

A afirmação de que o quarto era sua *posse* é contradita pelo ato mesmo da sua enunciação. É que a própria necessidade de que algo do tipo seja lembrado, coisa que deveria ser trivial e sobretudo se manter num registro pré-reflexivo, e também a dificuldade envolvida na rememoração marcada no verbo (“forcei-me”) indicam justamente o seu oposto. Ela só precisa se esforçar a lembrar pois seu corpo já a desmentiu de antemão: o quarto a despedaça, repele, sufoca. Ele não está ali prostrado para o seu usufruto como uma propriedade, como algo que está ali a seu dispor. O quarto está apartado do resto da casa – é o quarto de empregada, o da fratura sociorracial brasileira - e não é *posse* dela, ela não dispõe dele, como faz com os outros cômodos do apartamento. Ao contrário, a experiência de entrar no quarto é precisamente a de ser *possuída* por ele. Dominar as coisas, o quarto, envolveria uma separação e hierarquização dos entes; e a experiência da metamorfose, como colocada no romance, é a da *possessão recíproca*.

Paralela a esse impedimento de dominar as coisas está a ideia de que a “realidade é delicada demais”. É que uma atitude dominadora – própria da montagem humana que se quer abandonar – seria grosseira e violenta e arriscaria quebrar a *coisa*:

Eu não podia sentir o gosto da batata, pois a batata é quase a matéria da terra; a batata é tão delicada que – por minha incapacidade de viver no plano de delicadeza do gosto apenas terroso da batata – eu punha minha pata humana em cima dela e quebrava a sua delicadeza de coisa viva. (LISPECTOR, 2009, p. 154-155)

253

O problema da pata humana não está dissociado do problema linguagem. Como G.H. coloca, o perigo das nossas mãos humanas é que elas são “grossas e cheias de palavras”.⁹ A metamorfose, essa deriva do humano, está atada também à procura de uma outra linguagem. Uma das questões colocadas para personagem-narradora, portanto, é a de como relatar a experiência do dia anterior sem que esse relato seja uma sujeição da matéria viva pela narradora.

No seu relato, G.H. tem que procurar palavras e uma forma – é inevitável – mas essa forma não pode ser da ordem do domínio de uma narradora sobre seu objeto. Há no interior do próprio livro uma discussão sobre essa forma, em particular no primeiro capítulo. O que ela parece querer evitar é a situação de uma narradora

⁹ “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, 2009, p. 158)

que *impõe* sobre uma matéria uma forma, a subjuga. Daí a afirmação de que ela quer que “essa forma se forme sozinha” (LISPECTOR, 2009, p. 13). Outra imagem que ela usa para esse mesmo problema é a da terceira perna: “falar agora seria precipitar um sentido como quem depressa se imobiliza na segurança paralisadora de uma terceira perna.” (LISPECTOR, 2009, p. 18) A forma que ela busca para o seu relato é uma que não imobilize a matéria viva, uma forma errante.

Uma operação decisiva para produzir essa procurada “errância” no texto é que aquela série de expedientes que no início dessa nota mostrei que foram usados para sinalizar a metamorfose da G.H. em barata são, na verdade, disseminados no livro e se espalham em várias direções. Esse ponto deve ser enfatizado, pois, tomada isoladamente, a sinalização da metamorfose de G.H. em barata possui um alcance limitado, controlável. Algo de outra ordem acontece quando há uma multiplicação irrefreável desses expedientes: seu efeito cumulativo é o de produzir uma instabilidade convulsiva no texto. É que no romance não está sinalizada apenas a metamorfose de G.H. em barata, mas também em protozoário, em Janair, em quarto. E os mesmos procedimentos são usados pra vincular a barata ao amante de G.H., a Janair, ao protozoário. O quarto, por sua vez, se metamorfoseia em deserto, em minarete. Tudo somado, temos uma metamorfose frenética dos entes, em que há linhas que atam todos esses elementos entre si.

A experiência da *coisa* não é a de objetos imutáveis ou das primeiras causas, o que boa parte da tradição filosófica julga ser o assunto próprio da metafísica. Cumpre notar que é só nessa leitura clariciana de Kant, qual seja, a da metafísica como dizendo respeito à realidade não-humana, que faz sentido a atribuição de uma pretensão metafísica ao seu pensamento. O que se descobre com a metamorfose, dessarte, é uma realidade em fluxo contínuo e que o humano funciona, de modo oposto, como uma espécie de mecanismo anti-transformação, de estabilização do mundo.

254

IV

Há um tipo de crítica muito disseminada feita sobre a obra de Clarice Lispector. Autores bastante diferentes entre si, como Roberto Schwarz, Luiz Costa Lima e Gilda de Mello e Souza, embora com pontos de partida, exposições e objetivos distintos, chegam a certa altura todos eles numa observação que tem uma estrutura semelhante. Em todos esses autores aparece em algum momento uma observação na forma de uma adversativa: haveria na obra analisada de Clarice Lispector uma vocação para o particular e o próximo, **mas** que seria obtido em detrimento da composição e da totalidade.

Roberto Schwarz comentando *Perto do coração selvagem* fala que a “sensibilidade da autora para os pequenos indícios e para o meandro psicológico é uma coisa espantosa” e, logo adiante, diz que “a visão de lente permite examinar a tessitura de cada trama emocional particular, **mas** não dá totalidades. Não mostra

a ligação dos fenômenos psíquicos entre si, não fornece a sua ligação ao nível organizado e configurado.” (SCHWARZ, 1965, p. 39, grifo meu) Luiz Costa Lima, no seu primeiro e mais duro texto sobre Clarice Lispector, lendo os quatro primeiros romances da autora vai dizer:

Daí que seja difícil encontrar-se na literatura nacional um romancista com tantas qualidades de estilo, com tanta aguda percepção do detalhe, com um material passível de uma forma tão nova, e que, **no entanto**, não consiga realizar-se. Não se encontra outra explicação possível senão a de que o déficit final se origina da desarticulação não ultrapassada do singular com a totalidade, com o que a realidade, que não seja a do detalhe, se lhe escapa. (COUTINHO, 1970, p. 463, grifo meu)

Gilda de Mello e Souza, por sua vez, vai formular no seu ensaio sobre *A maçã no escuro* a mais bela imagem desse tipo de crítica, a de que Clarice teria uma “escrita míope”:

A complexidade dos problemas colocados em *A maçã no escuro*, a densidade atingida na análise de certos sentimentos e situações e, sobretudo, a grande originalidade do seu universo verbal, fazem do livro de Clarice Lispector um dos mais importantes dos últimos anos. **Contudo**, se a maneira peculiar (analisada na primeira parte deste estudo) da romancista apreender o real através de lampejos é responsável pela perfeição de tantos trechos, realmente antológicos, é também o principal entrave com que terá de lutar ao construir um todo orgânico. (...) A acuidade que a leva a penetrar tão fundo no coração das coisas é que talvez lhe dificulte a apreensão do conjunto. Pois na sua visão de míope, enxerga com nitidez admirável as formas juntos aos olhos – **mas**, erguendo a vista, vê os planos afastados se confundirem, e não distingue mais o horizonte. (MELLO E SOUZA, 1980, p. 91, grifo meu)

Roberto Schwarz vê nesse hiato, entre o brilhantismo do particular e desestruturação da composição, um poder de revelação sobre o tempo histórico; Luiz Costa Lima afirma mais taxativamente ser a desarticulação um defeito da escritora, que explica a melhor qualidade dos seus textos curtos em relação aos seus romances; Gilda de Mello e Souza, por sua vez, tem uma visão mais ambivalente, para ela parece haver um laço que une a acuidade extraordinária para o próximo e a falta de visão de conjunto e ela irá associar essa característica da escrita clariciana com a condição feminina de estar presa ao espaço limitado da casa e seus objetos.

Se seguirmos o percurso feito até aqui, essa “questão da desarticulação” aparecerá sob outra forma. À escrita de Clarice Lispector, em particular ao romance

que estamos analisando, não falta articulação, ao contrário, existe - sempre alerta - um desejo oposto a ela. Pois se articular for subsumir multiplicidades a uma totalidade, organizar e hierarquizar elementos, encadear, produzir consonância entre as partes, então é disso precisamente que a sua escrita quer fugir.

“O que eu vi não é organizável”, diz G.H. a certa altura, como que respondendo a essas críticas com uma alegação de ordem metafísica.¹⁰ É a própria *coisa* que não se deixa organizar. Se sua escrita for, ela terá que ser “desarticulada” ou, mais precisamente, contra-articulação. A forma encontrada no romance é uma em que há dissonância entre os elementos, nas várias figuras de intensificação da tensão de sentido, como as combinações insólitas, os oxímoros; há um constante divergir, nas oscilações da narradora; em que o encadeamento não se fecha, pois o texto é cheio de lacunas, elipses, supressões.

Respondendo à abertura dolorosa de G.H. aos seres, à sua terrível porosidade ao mundo, há uma narradora que não articula porque não “domina a sua matéria”. E a forma do texto é, paralelamente, uma insubmissa. A imagem já trabalhada da “perda da terceira perna” pode ser usada pra pensar tanto a sensação de perda de apoio - de não ter em que se escorar - comum na experiência de leitura do romance, como também para a infixidez do texto, sua instabilidade de sentido e a dificuldade de capturá-lo, a mobilidade de um romance que tem as “duas pernas livres”.

Se quisermos voltar àquela série de procedimentos que identificamos no início para pensá-los agora em conjunto com os outros expedientes e anseios do romance, talvez seja possível dizer que há uma tentativa de iconizar a *coisa* com o próprio texto. Assim como a *coisa*, o texto é elusivo, incapturável, não se deixa fixar. A sua errância é a errância da *coisa*, da realidade em fluxo que G.H. descobre ao entrar no quarto de empregada. E se o texto iconiza a *coisa*, então, paralela a essa sua insubmissão, há como que uma reivindicação dele mesmo sobre como ser lido. O romance solicita que o leitor tenha diante dele uma certa disposição que é a mesma que G.H. tem diante da matéria viva que ela precisa narrar. Trata-se do pedido por um tipo de leitura que, porosa aos efeitos do texto, não queira no entanto esgotá-lo, explicitar todas as suas entrelinhas, exercer um controle excessivo sobre ele, pois tal desiderato equivaleria a uma fixação da coisa-texto que lhe é incompatível.

Ao iconizar a *coisa*, o texto nos coloca numa posição que é paralela à de G.H., estamos diante do livro como a personagem está diante da barata, ambos tragados pelo frenesi do inumano, sem chão e incapazes de exercer domínio sobre o que nos defronta. A economia libidinal que Cixous (1990, 1999) encontra em circulação nos textos de Clarice, um modo de existir distraído que se perde e deixa as coisas se perderem, que não sabe e nem quer dominar os objetos, pode, com efeito, ser lida não só como um modo de ser e agir das personagens e da narração, mas também como constituindo uma ética de leitura que estaria embutida no próprio romance, que seria interna a ele.¹¹ Ler o romance sintonizado com esses anseios do livro envolveria

10 LISPECTOR, 2009 p. 67

11 Hélène Cixous fala que há na escrita de Clarice a procura por um outro modo de existir (CIXOUS, 1990 p. 13), o que vai incluir também, naturalmente, um modo de abordar os próprios livros de Lispector, daí por exemplo que Cixous evite em seus textos afirmações que pretendam exercer um

GONÇALVES, M. T.
*Metafísica e
metamorfose n'A
paixão segundo G.H.*

uma disposição por não querer devassar o texto, por se permitir se perder nele e não compreendê-lo completamente, envolveria lidar com sua opacidade, responder a ela e sentir seus efeitos, sem querer dissipá-la. Uma das graças da leitura d'*A paixão segundo G.H.* passaria, assim, pela possibilidade de experimentar essa disposição de uma relação outra com os seres e o mundo. Trata-se de um interesse do romance que não é exclusivamente cognitivo ou simbólico: não é que *A paixão segundo G.H.* nos forneça apenas uma série de conhecimentos ou significados, que poderiam ser então revelados na linguagem da crítica, mas que ela também nos convida para uma certa experiência, convite que sempre podemos recusar, é claro, mas que se aceite é a abertura para um efeito do livro que se dá no âmbito da própria postura do leitor, que incide sobre o seu modo de ser diante da coisa-texto.

“domínio” sobre a obra de Clarice (CIXOUS, 1990 p. IX), um entendimento excessivo que queira capturar ou paralisar o seu movimento. Embora ela não use o termo economia libidinal feminina nesse primeiro trecho, há uma incidência evidente das discussões sobre esse conceito na leitura de Cixous da obra de Clarice Lispector.

Para a discussão mais desenvolvida sobre a escritura e a economia libidinal femininas:

cf. CIXOUS, Hélène. *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée, 2010

CIXOUS, Hélène. “The Laugh of the Medusa.” In: ADAMS, Hazard, SEARLE, Leroy (org.) *Critical Theory since 1965*. Tallahassee: University Press of Florida, 1986. p. 309-320.

A paixão segundo G.H. – uma forma de tecer o impossível

A paixão segundo G.H. – a way of weaving the impossible

Fernanda Marra*

RESUMO

Este artigo discute como o romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, faz de um relato ficcional a forma com que uma experiência singular e inenarrável é moldada. Trata-se de formular como esse corpo linguístico foi confeccionado a partir do idioma e de uma forma feita literária sem encontrar respaldo no léxico e na sintaxe. Em outros termos, partindo da concepção de língua e literatura de Jacques Derrida, bem como da noção espacial de *heterotopia* proposta por Michel Foucault, esta leitura propõe que a literatura em questão se vale da desconstrução da língua, dos elementos da forma narrativa e da fixidez que separa ficção e realidade para delimitar, isto é, para servir de corpo ao informe descontínuo de um acontecimento, cuja membrana porosa é dada às trocas entre as instâncias imanentes dessa obra e aos intercâmbios entre ficção e a (mal)dita realidade.

260

Palavras-chave: corpo; margem; literatura.

* Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit) da Universidade de Brasília (UnB).

1. Fazer forma é tomar corpo

*“Digo sempre a verdade: não toda, porque dizê-la toda não se consegue.
Dizê-la toda é impossível, materialmente: faltam as palavras.”*

Jacques Lacan

Gosto de pensar *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, pela forma que, a meu ver, é o que essa obra põe em questão. A forma como aporia de ser, a um só tempo, liberdade e limite da expressão. Para começar, chamo forma a tudo o que possibilita fazer corpo e conferir materialidade. Fazer forma, tal como entendo, não se trata da mera aplicação de uma fórmula, ou a reprodução de um molde, mas da concepção de um corpo que é o próprio espaçamento: nem cheio, nem vazio; não tem fora, nem dentro; nem partes, nem totalidade; funções ou finalidade. É, conforme descrito por Jean-Luc Nancy (2000), simultaneamente uma abertura e uma oclusão. O corpo, aqui, é o que confere lugar à existência, mas não é uma essência. Está mais para uma posição, um lugar (des)ocupado que faz limite com outros corpos.

Michel Foucault (2013), comentando a noção de utopia afirma tratar-se de um lugar onde haveria um “corpo sem corpo”, ou “um lugar fora de todos os

lugares” (FOUCAULT, 2013, p. 8). Esse corpo utópico, como “continuidade do ser”¹, seria “colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado” (FOUCAULT, 2013, p. 8). Em comparação com essa potência, o corpo como tal é, ao contrário, uma “*topia* implacável” (FOUCAULT, 2013, p. 7), descontínua, voltada para si e da qual não é possível prescindir. Valho-me dessas noções filosóficas para dizer que é esse sentido de corpo “não utópico” o que estou evocando para pensar a forma. É a ele, como lacuna e irrupção, que consigno a escrita e as personagens do romance de Clarice Lispector: o que tem forma e ocupa espaço, o que, apesar das instâncias e das camadas, tem um limite, uma pele que embora dê-limite, não faz dele impermeável.

Em termos de obra literária, a materialidade a que me refiro tem a ver com os elementos formais de uma narrativa: personagens, enredo, tempo, espaço e a própria língua em que o texto foi escrito. Formas elementares apropriadas no/pelo texto para fazer fronteira ao que, a rigor, não tem uma forma própria, ao que é difuso, impalpável e, por isso mesmo se vale de uma língua como meio e referente para fazer frente à manifestação singular do que, incorpóreo, não é senão perspectiva.

Quero, assim, suscitar a problemática no âmbito desse empréstimo apontando por Derrida (2016) acerca da linguagem que deverá trazer nuances para essa concepção de forma literária. O aforismo de Jacques Derrida (2016) de que “eu não tenho senão uma língua e ela não é minha” (DERRIDA, 2016, p. 52) sintetiza uma concepção de linguagem fundada na alteridade e a partir da qual o filósofo reflete sobre o caráter precário dessa relação de posse e de controle que acreditamos exercer em relação à língua a que chamamos materna. Com a aporia, modo de operar filosófico desse pensador, Derrida (2016) faz ver que a língua de que dispomos provém sempre do outro e o fato de dispormos dela para exprimir nossa singularidade resulta em uma alienação que nos é constitutiva. Assim, por mais precário que se apresente como recurso, é o melhor de que dispomos para nomear nossa ausência.

A língua materna é, pois, a que nos chega ainda no berço (ou antes), com o balbuciar dos nossos primeiros outros. Com ela, o mundo nos é apresentado, com ela formulamos o mundo e o falamos. Como um órgão que se forma a partir do nascimento, a língua materna não apenas vem do outro como cumpre ser o outro em nós. O fato de necessitarmos desse órgão alheio e partilhado para oferecer um corpo ao que é da ordem da singularidade e não tem uma forma própria é o que faz com que esse corpo linguístico não coincida perfeitamente com o informe.

Suponho que essa concepção intrusa, constitutiva e corpórea da natureza da linguagem se alinhe perfeitamente com a escrita de Clarice naquilo que ela tem de gênio e inventividade para dizer o que não está dado de antemão. Apropriando-se do corpo protético da língua com o qual se digladia e arrasta até o limite do indizível,

¹ Antes de Michael Foucault, Georges Bataille (2017) em seu título *O erotismo*, refletira acerca da continuidade e descontinuidade do ser em relação ao tempo. Há, para o pensador, uma relação imediata entre a descontinuidade dos seres, sua singularidade e a finitude do corpo. A morte é o contínuo que “abre para a negação da duração individual” (BATAILLE, 2017, p. 47) e a mortalidade, isto é, isso de saber-se mortal, é o que confere o parâmetro dessa continuidade que não experimentamos.

a autora diz e in-corpora a linguagem. Há uma disjunção entre a verbalização do impossível na experiência subjetiva e a língua como recurso e limite. É dessa não coincidência que entendo tratar *A paixão segundo G.H.*. A reflexão sobre essa forma suscita ainda a questão da fronteira tênue entre escrita literária e vida que nos leva a pensar o romance como testemunho, não só da experiência singular da narradora, como da própria ideia de segredo que Lispector (2009) porta e partilha (na língua) na condição de imigrante judia².

Nascida em 10 de dezembro de 1920, em Tchetchnik, espécie de assentamento na Ucrânia fundado por refugiados judeus e após inúmeros percalços que incluiriam, segundo o biógrafo Benjamin Moser (2011), um estupro coletivo³ sofrido por Mania, mãe de Clarice, durante as invasões de *pogroms* no início da Primeira Guerra, Clarice emigra com seus pais para o Brasil em março de 1922. A família escapou fugindo da fome e dos horrores da guerra civil russa que havia isolado os judeus em assentamentos como o que vivia a família de Clarice. Das descrições nos escritos de Elisa, irmã mais velha de Clarice, Moser (2011) infere e narra partes da vida da família na Ucrânia e do processo de emigração. A partir de um relato do romance autobiográfico dessa irmã, o biógrafo deduz o suposto estupro de que Mania Lispector teria sido vítima na tentativa de salvar suas filhas dos soldados bolcheviques. O evento teria resultado na aquisição de sífilis e teria acontecido um pouco antes que engravidasse de Clarice. De acordo com a narrativa biográfica, para as crenças judaicas da região de onde a família provinha, a gravidez tinha o poder de livrar a mulher do mal adquirido e isso acendia as esperanças da família com a melhora experimentada por Mania durante o período de gravidez e lactação. Porém, contrariando as expectativas, sua saúde piorou em seguida, e foi sob o signo dessa impotência de salvar e da ausência de mãe (que a falta definitivamente aos 9 anos de idade) que Clarice teria amadurecido.

No Brasil, a família de Clarice viveu primeiramente na cidade de Maceió, Alagoas, onde morava Zaina, irmã de sua mãe. A mudança de nome era uma prática comum com a imigração e foi algo que se passou com a família da escritora. A não ser por sua irmã Tânia, todos foram registrados com outros nomes. Destaco, em particular, a mudança do nome de Clarice, em russo, Chaya que se traduzia por

2 O que quero dizer é que, para além da proposta de uma origem abraâmica da literatura perorada por Derrida (2000), toda a errância familiar de Clarice, bem como as histórias, as crenças e os valores judaicos faziam parte de quem ela era antes mesmo que ela se desse conta de si como um ser falante, ou escrevedor. Passo a larga de ser uma conhecedora da história das religiões, sobretudo dos percursos e ritos da tradição judaica. Porém, foi lendo Alejandra Pizarnik, Walter Benjamin, Jacques Derrida e Clarice Lispector que me pareceu impossível não notar os “rasgos peculiares” (PIZARNIK, 2012, p. 491) que permitem reconhecer (e admirar) os modos de operar do pensamento judeu em termos de concepção de linguagem e de literatura.

3 Acerca desse fato, Benjamin Abdala (2010) alega tratar-se de uma tese que o biógrafo assume como “verdade absoluta, pela via de uma interpretação forçada” (ABDALA, 2010, p. 288). Para o crítico, a biografia de Moser (2011) – em muitos aspectos tributária à biografia de Clarice escrita por Nádya Gotlib e que precede em quinze anos a de Moser – destacaria aspectos da vida de Clarice relacionados a sua origem judia. Todavia, essa reconstituição da história de Mania, tanto no que concerne ao estupro, quanto à doença adquirida em sua decorrência, escamoteia, segundo Abdala (2010), o argumento débil e a falta de evidências da tese do biógrafo que não seria mais que um esforço interpretativo baseado em indícios coletados em supostos relatos feitos pela escritora a uma amiga e no romance autobiográfico da irmã de Clarice.

alegria e, segundo Moser (2011), portava o peso da responsabilidade pelo salvamento da progenitora e conseqüentemente da culpa por não ter podido cumprir aquela sina.

Clarice estudou inglês e francês e cresceu ouvindo o idioma dos seus pais, o iídiche. Na escola, sempre se destacou por suas notas e frequentou bibliotecas. Ingressou no curso de Direito e com 19 anos publicou seu primeiro conto, “Triunfo”, no semanário Pan. Em 1943 formou-se em Direito, trabalhou em redações de periódicos e enfrentou um processo burocrático para conseguir cidadania brasileira e poder se casar com o amigo de turma Maury Gurgel Valente, que viria a se tornar embaixador. A escritora residiu ainda em Maceió, Recife, Rio de Janeiro e posteriormente no Pará, com o marido. Incomodada de ser tomada por estrangeira, Clarice considerava-se brasileira, apesar de seu sotaque atípico que denunciava a origem judaica, fugitiva e russa, o idioma familiar e os percalços, anteriores à fala, que seguramente a marcaram. Nesse mesmo ano, Clarice estreou na literatura com o romance *Perto do Coração Selvagem*.

Trazer essas informações acerca do início da vida da autora me auxilia a pensar aspectos atinentes a sua escrita. Se a linguagem se apropria de nós antes até que nos apropriemos dela – de modo que ela não é apenas uma matéria-prima com que se pode moldar uma origem, ou oferecer um relato – a faculdade da linguagem possibilita-nos instrumentalizá-la na medida em que também somos seu meio de veiculação. A cultura que se forja a partir do dispositivo da linguagem, não conta com a neutralidade. Destaco, pois, ser sob essa acepção de linguagem e de subjetividade que o relato de Moser (2011), a despeito de não passar de especulação acerca de certos acontecimentos, captura meu interesse ao ressaltar que a singularidade da escrita de Clarice carrega as marcas dessas inscrições linguísticas fundantes e, por conseguinte, o caldo político-econômico-cultural de lugares por onde passou, da época em que viveu, de seus encontros.

A concepção benjaminiana de uma linguagem “em geral” e uma linguagem humana, põe em questão a relação com esse recurso, ao mesmo tempo, precário e precioso. Esse recurso que possibilita uma expressão do impossível, mas que só acontece na paixão, no martírio do dizer. Parece-me ainda que as pontas soltas desse fio são o eixo de questões que tentam ser respondidas pela escrita filosófica ou literária: a pergunta pela origem, pela linguagem, pela predestinação e pelo fosso que separa essa idealidade dos acontecimentos da crueza da vida “como tal”. Diria assim que o caráter nomeador e fundante da linguagem é uma questão recorrente com que intelectuais judeus se confrontam e se sentem convocados a fazer corpo para explicar.

De acordo com Benjamin (2011), ao mesmo tempo em que a linguagem é oferecida ao homem como um dom que não foi concedido a nenhum outro ser na face do planeta e isso o elevou acima da natureza, ela também é insuficiente e não plena na medida em que a “infinitude de toda linguagem humana permanece sempre de natureza limitada e analítica em comparação com a infinitude absoluta, ilimitada e criadora da palavra divina” (BENJAMIN, 2011, p. 62). Nesse sentido, a

linguagem “em geral” é muda, emana das coisas e está em comunhão com Deus. A característica da linguagem humana é a nomeação a partir da não coincidência, de uma linguagem insuficiente, imprecisa, que desliza sem se fixar, que se abisma em si mesma. Ao mesmo tempo em que é uma dádiva, é também um martírio para aquele que se impõe a tarefa da expressão perfeita. E é dessa origem humana que se constitui na imperfeição e na falta de comunhão absoluta com a natureza que escritas, como a de Clarice Lispector, se contorcem para expressar sua perspectiva com o recurso de que dispõem.

A exemplo do romance *A paixão segundo G.H.*, vemos logo nas primeiras páginas que a narradora, G.H., estabelece uma oposição entre a humanidade e o caos. Seu relato começa em razão de um profundo sentimento de desorganização que a desestabiliza e a perde. A essa perdição na desordem, G.H. opõe a vida humanizada, organizada, categorizada pela linguagem. É o caos da perda da forma o que ela teme: “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” (LISPECTOR, 2009, p. 12).

A perda da linguagem é o que a personagem teme. Teme porque é a linguagem o que, a seu ver, assegura sua condição humana e distinta. Vemo-la, assim, diante de uma atitude desesperada de encontrar uma forma, isto é, fazer corpo frente a essa desordem de maneira a apaziguar-se e reter a humanidade que ela receia aproximá-la do caos informe: “sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece” (LISPECTOR, 2009, p. 13). Eis o método de sua corporeidade: permitir que a linguagem a conduza sem forçá-la, sem enfiá-la em uma fórmula. G.H. abandona-se aos envios da linguagem e a deixa fluir e seu relato.

Para tanto, precisa facilitar esse esforço “fingindo” que escreve para alguém (LISPECTOR, 2009, p. 13) e pressupõe um “tu” que não é só uma estratégia facilitadora, mas sobretudo um recurso meta-fictício, isto é, inerente à própria estrutura da língua. Um recurso que, veremos, auxilia e questiona simultaneamente o processo de escrita na medida em que nos lembra de que a autora instrumentaliza a iniciativa de G.H. enquanto ela se apropria dessa língua.

O dilema meta-ficcional de G.H. e seu embate com o processo de escrita confere o tom do romance que tem a forma do relato. Trata-se de um romance que se estrutura como relato de um testemunho, que tem por efeito imediato o engajamento com a verdade por parte da testemunha e o comprometimento dessa garantia pela natureza verbal da forma. A entrega da verdade fica comprometida quando o testemunho é apresentado em uma língua que não coincide com a experiência vivida, por isso o assombra com a possibilidade do perjúrio e o faz pairar nesse limite aporético entre verdade e ficção. Ninguém pode corroborar o que enuncia a testemunha, pois só ela teve a experiência irrepitível e inalienável do instante que contou. Esse relato compartilhado na língua, todavia, dialoga com

as experiências singulares de quem o lê, serve de pele, de roupa, ou máscara para quem dele dispuser. É nessa medida que o testemunho de G.H. é, ao mesmo tempo, singular e universalizante, e que entendo que o romance de Clarice questiona, pela própria estrutura em que se forja, os limites entre a arte e a verdade.

Sabemos, no entanto, que a insuficiência de uma língua tomada de empréstimo para expressar o que é da ordem mais íntima não é desculpa para não dizer. Pelo contrário, de certa perspectiva psicanalítica é precisamente de onde não é possível falar, que algo precisa começar a ser dito e o ponto de vista da personagem de Clarice Lispector parece coincidir com esse aforismo: “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, 2009, p. 18). Em *Televisão*, Lacan (1993) explica que “[s]ó há inconsciente no ser falante. Nos outros, que só têm ser por serem nomeados, embora se imponham a partir do real, há instinto, ou seja, o saber que sua sobrevivência implica” (LACAN, 1993, p. 17-18). G.H. parece que o intui e precisa se entregar ao esforço de “deixar subir à tona um sentido” (LISPECTOR, 2009, p. 13) por meio de uma “linguagem sonâmbula” (LISPECTOR, 2009, p. 19) e sabe que esse recurso pressupõe a invenção de uma presença, da mão estendida que a linguagem (LISPECTOR, 2009, p. 17), como outro, implica.

É assim que Clarice Lispector vai fazendo da língua partilhada a sua própria língua: na condição de judia estrangeira⁴ que esgarça a sintaxe levando-a ao limite de traduzir para sua língua não-própria a intraduzibilidade dessa experiência, que é a extenuante tentativa de reunião com o mundo e na linguagem: “Será preciso ter coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mas a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso!” (LISPECTOR, 2009, p. 18). Embora se dê conta do caráter inalcançável da tarefa que se impõe, G.H. infere que é no exercício de entrega que algo da ordem do “dom” (como a mão que se oferece) pode ser arremessado para fora de si na forma de corpo que, de alguma maneira imprevisível, con-tacta o outro em seu limite. O que toca e em quem toca não se pode prever, mas é no sentido dessa pele que a alteridade, como ética, habita a escrita.

Antes de passar adiante, quero apontar para um descolamento entre escrita da narradora e escrita da autora. Ao falarmos dessa tentativa de articular a linguagem alheia e movediça com a necessidade de dizer o impossível, falamos da experiência de G.H. que se completa com a escrita sonâmbula um dia depois do acontecimento no quarto de Janair. O impossível é precisamente a experiência singular de compreender que, a rigor, não há rigidez nos limites. A experiência de fronteira, ou de permeabilidade das fronteiras entre os corpos revelou a mescla

4 Acerca dessa estrangeiridade, Nancy observa que é o próprio incidente do corpo, isto é, de ter um corpo, que faz com que, por outro lado, o experimentemos também como estrangeiro: “O corpo é o estrangeiro que está <<acolá>> (o lugar de qualquer estrangeiro) porque ele está aqui. Aqui, no <<lá>> do aqui, o corpo abre, corta, aparta o acolá” (NANCY, 2000, p. 19-20). Compreendida essa estrangeiridade do corpo, Nancy afirma que a escrita é o que nos endereça “de lá a acolá, no aqui mesmo”. Resta, portanto, lidar com o impossível de se escrever a partir dessa não coincidência.

entre os estatutos sujeito e objeto, em geral, muito bem definidos nos romances produzidos no Brasil no momento em que Lispector elaborava e publicava essa obra. Outra coisa é a estrutura de um corpo literário que cria as condições para que a personagem G.H. vivencie e narre sua experiência. Há sobreposições entre essas duas instâncias (autora – personagem) evidentemente, todavia, é preciso destacar a autoria dessa forma encontrada por Clarice que proporcionou a G.H. o encontro com sua barata e a invenção da mão da linguagem para acompanhá-la a ponto de dizer o que, antes disso, era informe. A expressão “Segundo G.H.” do título do romance é marca desse descolamento entre as instâncias da autora e da narradora, a marca de que há uma instância se espaçando e abrindo em si um lugar para esse relato. Se a barata é a outra de G.H., G.H. é a outra de Clarice. Com isso, começamos a permear as camadas e de mãos dadas com a narradora que – lançada nesse espaço literário da obra com o propósito de oferecer um relato – inicia a descida ao silencioso i-mundo, onde, a bem da verdade, ecoam o gemido, o sussurro, o grito.

2. Há limite e ele é poroso

Concluí a primeira parte deste artigo comentando sobre o espaçamento autoral de uma escrita que destaca G.H. de Clarice e confere a esta última uma pele textual que a possibilita testemunhar uma experiência fictícia. Essas instâncias se separam na medida mesma em que coincidem. O espaçamento é justamente essa proximidade de abismo que não as funde, nem as aniquila. Assim, já que começamos por essa pele, enfrentemos de uma vez os travessões que abrem e fecham esse romance de Clarice que, a meu ver, têm a função de poros que tracejam e esburacam, antes de tudo, as fronteiras entre as instâncias da narração e da autoria.

Por outro lado, o recurso funciona também como bordas que isolam e, ao mesmo tempo, arejam a experiência de G.H.. Os travessões delimitam o relato no âmbito da sua vida fictícia da narradora e a separam do que ela fora antes e passou a ser depois de completar a experiência que narra com o relato escrito. Flávia Trocoli (2015) pontua que no meio do livro os travessões, acrescidos de mais um, “retornam no momento em que G.H. mata a barata e fecha os olhos. Os traços, nesse segundo momento, inscreveriam a morte da barata e a supressão do sujeito-G.H. como lugar de enunciação” (TROCOLI, 2015, p. 60). Haveria, segundo Trocoli, uma intenção por parte de G.H. de não contaminar as palavras com sua subjetividade, de ser uma escultora da palavra, uma “pura doadora de forma”, contudo, o que acontece é de ela ser “uma doadora de forma contaminada por uma identidade pessoal” (TROCOLI, 2015, p. 62). Como se vê, não há pureza nessas instâncias a que nomeamos sujeito e objeto. A forma doada por G.H., a matéria de que é feito seu relato, por mais plástica e concreta que suponhamos é contaminada de sujeito, tecido de linguagem alheia feita sua. Fechar os olhos na tentativa de ocluir o corpo poroso e protegê-lo da imundice da barata não passa de um reflexo, de uma tentativa ingênua de se aproximar do outro mantendo a distância segura para evitar o imbricamento.

O testemunho é único e o que ele atesta é a existência de um segredo que expõe sem revelar seu coração. Expande-se na letra que se dissemina e alcança a singularidade daquele que o lê. Desse modo, o que se partilha não é, em si, o segredo, mas a própria partilha de uma língua. Talvez seja por isso que Nádia Battella Gotlib (2017), amiga e biógrafa de Clarice, afirme, para o Dossiê da Revista Cult de novembro do corrente ano, que “quando [Clarice] não fala de si, parece falar; quando fala, parece sempre escapar de nosso alcance, nos ludibriar” (GOTLIB, 2017, p. 34). Acrescenta ainda que o discernimento entre literatura e vida é uma questão com a qual a romancista sempre se confrontou, haja vista suas cartas dirigidas a Maury. Quanto a essa (in)distinção, ao que parece, intrínseca à escrita de Clarice, Elizabeth Duque-Estrada (2014) perora que a disjunção entre o “espaço próprio à efetividade da vida” e o “espaço próprio à obra” (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 91) literária não é um movimento natural, posto que os limites não existem a priori. A vida, explica a estudiosa, dá-se no ponto de cruzamento entre realidade e ficção, “onde se desenham as linhas do acolhimento e da exclusão” (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 18).

Assim, os seis travessões que emolduram o romance marcam o corte no fluxo da vida que a atravessam de maneira transversal, oblíqua, mas sem nos deixar esquecer dos espaços entre eles, os poros por onde essa pele respira. Antes, G.H. era organizada e tinha um nome no qual foi se tornando de resto em resto (LISPECTOR, 2009, p. 24). O acontecimento do dia anterior a descola desse nome que é próprio e, por um processo que ocorre nessa pele linguística, passa a se referir a si na terceira pessoa do discurso: “A G.H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos” (LISPECTOR, 2009, p. 24). Desde os travessões, passando pelas repetições das frases no início de cada capítulo (*leixa-pren*⁵), o uso das pessoas do discurso (pronomes), a redução da trama e o grande acontecimento de degustar a barata, tudo isso é forma de esgarçar a linguagem e levá-la ao limite. Esse fato de a língua com que nos manifestamos não apenas vir do outro, mas de ser outro em nós, estabelece que, ao lançarmos mão desse dispositivo, estamos já diante de um outro, sem corpo, um “tu” pressuposto ao dispormos da língua e que nos estende a mão. Um “tu” que é a própria mão da linguagem e que G.H. não hesita em pedir para tatear a noite de entrega a uma linguagem sonâmbula, esse outro em si: “Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar” (LISPECTOR, 2009, p. 33).

Destaco acerca dessa noção de alteridade e a despeito da adjetivação “escrita sádica”⁶, atribuída por Rosenbaum (1999) à forma de narrar clariceana, Hélène Cixous (1990) afirma que a nomeação de Clarice é um gesto de amor. Segundo a

5 De acordo com Yudith Rosebaum (1999, p. 205), *leixa-pren* é um recurso estilístico que consiste em repetir versos da última estrofe a cada início da estrofe subsequente no lirismo galaico-português. No caso do romance, o recurso corrobora a ideia do caos que vai sendo desenhada pela narradora, ajuda a conceber a linguagem sonâmbula e espiralada que redobra sobre si mesma fazendo de cada fim um recomeço.

6 Yudith Rosebaum (1999) descreve a escrita de Clarice Lispector como uma escrita que tortura a língua em virtude de ela transgredir os padrões estéticos estabelecidos. Segundo a crítica, Clarice arranca o leitor de sua zona de conforto e o arremessa ao incômodo, ao estranhamento.

filósofa, a questão da lei está esparramada pela escrita de Clarice. A autora fala todas as línguas, inclusive o silêncio, e a vantagem disso é que não repousa na lei. Nomear em nosso velho mundo equivale a atribuir uma identidade a algo ou alguém que passa a estar classificado sob a égide de todas as leis. Clarice, ao contrário, nomeia pelo amor observando as diferenças. Sua escrita não está dentro da lei que reprime as diferenças, mas de uma que a formaliza, que doa forma. Nomear, sintetiza, “é um dos mil gestos que alguém pode fazer em relação ao outro. É como um carinho, um olhar, um chamado silente” (CIXOUS, 1990, p. 12). Ao estabelecer a relação entre o corpo e a escrita, Clarice trabalha a diferença entre o homem e o animal. Procurando e evocando o animal dentro de si ela explicita a compreensão de que os animais, por não se sujeitarem a uma língua, têm muito a nos ensinar acerca de sua relação com a vida.

A narrativa de Clarice lida com um enredo mínimo, cujo sequenciamento de ações confere uma aparência quase estática ao romance, não fosse pela ebulição e o reboliço que acontecem nas outras camadas da história. Camadas essas perfeitamente coerentes com a natureza da linguagem e, no caso de G.H., da própria barata como corpo descascável. Amplio essa reprodução do corpo multifacetado em termos de uma estrutura do romance que nos daria o processo de descascamento do corpo de G.H. que se imiscui ao da barata, sem contudo fundir-se a ela.

G.H. é escultora. Vive em um apartamento com a empregada que recém deixou a casa. Em função disso, antes de admitir outra pessoa, G.H. resolve limpar o quarto, que era também um depósito de coisas inúteis onde essa empregada dormia. Ao encontrar o quarto limpo, a não ser por um desenho na parede e uma barata dentro do armário, a mulher se surpreende e isso desencadeia nela uma série de reflexões e conclusões e visões que não a permitem deixar o quarto. É nesse cômodo onde tem início uma experiência que a faz ver por perspectivas nunca vistas e a transformam profundamente. A experiência, da ordem do acontecimento, passa pelo instante em que a mulher esmaga a barata e ingere sua massa branca, mas só se completa com a escrita dessa experiência inusitada em que G.H. elabora em palavras o que se passou consigo.

Distinguo, assim, três camadas que fazem co-incidir as instâncias narrativas de espaço e personagens. As personagens: G.H., Janair e a barata estariam respectivamente para os espaços do edifício: apartamento, quarto de empregada/depósito e encanamento/esgoto/lixo. Corpos que a trajetória narrativa trata de espremer lentamente na dobradiça das páginas até que tenhamos a impressão de quase provar, junto com a personagem, o sabor insosso daquele de dentro todo branco que é essa experiência de G.H. de dizer o que não se diz, isto é, de fazer corpo. A narrativa achata espaço e tempo segurando a mão de quem lê e dizendo que é preciso seguir adiante justamente porque não é preciso passar fisicamente pela experiência para sabê-la. Assim, a experiência por que passamos com G.H. é também o processo de achatamento, de prensa do corpo literário que diminui a distância entre os elementos estruturais da narrativa (espaço, tempo, personagens), autora e leitor a ponto de imiscuí-los e torná-los indistintos, ainda que por um lapso temporal, para nós muito bem definido, pela pele do romance.

Falamos de corpos, mais uma vez, e, neste ponto, proponho pensá-los com Foucault (2013) em termos de heterotopias, “contraespaços”, ou “utopias situadas” que têm por característica serem “lugares reais fora de todos os lugares” (FOUCAULT, 2013, p. 20). Nesse sentido, o quarto de Janair e o corpo de G.H. são os espaços onde a experiência de G.H. tem lugar. São nesses locais indelimitados, sem começo nem fim, que toda a experiência narrada se passa. G.H. vai arrumar o quarto porque espera encontrá-lo desorganizado. Para sua surpresa, o quarto está limpo e “espoliado” da função de depósito que ela originalmente dera a ele. Isso nos diz sobre a relação de desconhecimento de G.H. com essa parte de sua casa e da maneira como G.H. não via a outra que trabalhava para ela, Janair: “A lembrança da empregada ausente me coagia. Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui” (LISPECTOR, 2009, p. 39). Era essa a maneira como G.H. violentamente a abrigava em sua casa oferecendo-lhe um quarto que deveria acumular a função de depósito. O quarto de Janair, a empregada de cujo nome ela se lembra, estava consignado para si como o lugar do entulho e da sujeira. Provém daí sua surpresa quando, ao visitar o canto de sua casa que lhe é estranho, o canto onde uma outra se instalara e mudara de função à revelia, completamente limpo.

Conforme havia antecipado, creio ser possível pensar o romance de Clarice com seus travessões estabelecendo tracejados como um contraespaço que suspende e neutraliza outros espaços. O próprio romance fazendo um corpo marginal, isto é, funcionando como uma heterotopia, “[...] um sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante” (FOUCAULT, 2013, p. 26). Tendo em conta que o romance se passa, na maior parte do tempo, dentro do quarto de Janair pouquíssimo frequentado pela proprietária da casa e que esse quarto é uma região de limite, talvez faça sentido essa designação. O quarto de Janair não chega a ser um fora da casa, mas uma fronteira com vista para um lado exterior, a *medianera* do edifício, que a proprietária pouco vê ou conhece, mas que examinou em detalhes antes de passar para dentro do cômodo. Configuraria, assim, uma justaposição de “[...] vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24), a própria margem entre o dentro e o fora da casa:

É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse percalços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia.

Ao mesmo tempo, olhando o baixo céu do teto caído, eu me sentia sufocada de confinamento e restrição. E já sentia falta de minha casa. Forcei-me a lembrar que também aquele quarto era posse minha, e dentro de minha casa: pois, sem sair desta, sem descer nem subir, eu havia caminhado para o quarto. (LISPECTOR, 2009, p. 44)

É esse espaço, portanto, que parece estar “em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento” (LISPECTOR, 2009, p. 37) e que dá a impressão de não estar “incrustado no apartamento nem no edifício” (LISPECTOR, 2009, p. 37), em que se dá a suspensão do tempo para a comunhão do corpo de G.H. com o corpo da barata. É o ponto onde a criatura da cobertura do edifício (LISPECTOR, 2009, p. 29) e a do subterrâneo se encontram, e esse encontro passa necessariamente pela fronteira do quarto e pelo corpo ausente de Janair. A não ser pelo desenho na parede de onde G.H. supõe o ódio da mulher por ela, o quarto exibia apenas a limpeza de seus ângulos. É diante da hipótese desse sentimento que G.H. rememora o rosto negro de Janair e é flagrante como a descrição dessa figura ausente apresenta sua ausência e a aproxima de outra presença ainda não notada nesse quarto, a da barata:

Os traços – descobri sem prazer – eram traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. [...] Ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua. (LISPECTOR, 2009, p. 40)

272

Com essa percepção da mulher que ocupava o quarto em sua casa, G.H. atribui a ela uma representação do silêncio como “um país estrangeiro, a rainha africana” que se alojara em sua casa, “a estrangeira, a inimiga indiferente” (LISPECTOR, 2009, p. 42). Compreendendo essa familiaridade estrangeira, G.H. se questiona agora quanto ao seu ódio por Janair. E essa conclusão acerca do “infamiliar” (LISPECTOR, 2009, p. 89) que era Janair a prepara para o encontro que se sucede com a barata.

A descrição que G.H. faz de sua relação com a cobertura é permeada pelo sarcasmo que põe abaixo toda a construção discursiva de uma civilização que a sustenta nesse privilégio. Para que G.H. chegue à massa branca e amorfa do inseto é preciso que uma metamorfose às avessas, em que o resultado não é o ser alado e sublime, mas o retorno ao rastejante, o desmoronamento dos pilares civilizatórios que iguala todas as criaturas sob os escombros da terra: “Já estava havendo então [...] os primeiros sinais do desabamento de cavernas calcáreas subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas” (LISPECTOR, 2009, p. 44). Sobre essa trajetória transformadora, Rosembaum (1999) destaca:

Nessa viagem em direção às origens, G. H. deve passar antes pelo confronto com a alteridade social – a empregada Janair, ser de outra classe – para depois enfrentar o outro da espécie, a barata. Ao contrário do processo formador da cultura, G. H. sai da civilização em direção à natureza primeira, fazendo o caminho

inverso ao de Ulisses na *Odisséia* de Homero, que sacrifica seus impulsos em nome do desenvolvimento da racionalidade humana. Na contramão da viagem metafórica de Ulisses, travessia paga do homem ocidental na passagem do *mithos* ao *logos* (13), o mergulho primal de G. H. se dá nas pulsões de morte, tal como Freud as concebeu. (ROSEMBAUM, 1999, p. 204)

Logo, se Janair é a estrangeira, cuja infamiliaridade faz dela um rosto não fixável e uma presença quase imperceptível, a barata é o outro absoluto, sem rosto, nem linguagem, ou cultura; o radicalmente outro, que sem qualquer marca civilizacional se oferece, puro “it”, natureza amorfa, massa branca, neutra e insossa de que é feito o mundo: presente, face de Deus.

3. Na pele da escrita o indecível se inscreve

Já que falamos de uma inversão com essa jornada que vai das alturas ao subterrâneo, quero mencionar, ainda, outra desconstrução. Há uma tendência, que foi observada por João Camillo Penna (2010), na crítica que concerne à obra de Clarice, de atribuir a denominação de epifania a esses momentos em que a narrativa da autora solta a mão da lógica linear da forma literária para se embrenhar pela divagação errante de uma personagem, que termina com o que seria um desvelamento da vida, uma compreensão ampliada e elevada de sua condição. Penna (2010), não obstante, propõe tomar o caminho da desconstrução desse “lugar-comum da crítica clariceana” (PENNA, 2010, p. 68). Determinado a perfazer o curso secularizante do termo no âmbito da crítica literária, o crítico explica que não se trata de negar a incidência de uma roupagem teológica na escrita de Clarice, as palavras de cunho religioso certamente aparecem em seu texto em razão, até mesmo, do “sincretismo contingente” a que a autora esteve submetida. A questão, contudo, é de compreender como Clarice as esvazia desse teor sagrado disseminando outros sentidos.

O que Clarice faz, aponta o crítico, é arrancar o miolo da sacralidade e deixar o buraco da laicidade falar de uma experiência que, embora se assemelhe ao “estado de graça” (PENNA, 2010, p. 81) é dele em quase tudo distinta. Se no estado de graça dos santos a anunciação é precedida por anjos, em Clarice, o que assistimos é à anunciação do mundo. Nesse sentido, sua escrita não revela a condição humana, que está dada de antemão, traz, no lugar, o inumano, o aspecto pré-civilizado e pré-linguístico. Dessa forma, não se trata de uma ascensão, mas de uma descida e, com isso, o que se revela é o nada, que se difere da não revelação. Assim, o acontecimento testemunhado por G.H. é menos uma epifania, essa palavra carregada de sentido proveniente da tradição religiosa cristã, que propriamente um “achatamento do tempo” (PENNA, 2010, p. 91):

Comer da barata, portanto, não é nenhuma bondade, explica com radicalidade impressionante a narradora, já que a barata é um modo de ser igual ao dela, ambas fazendo parte da “autorrealidade”. Reconhecemos mais uma vez aqui o plano imanente spinoziano, que nivela todas as coisas como modos de uma substância infinita. (PENNA, 2010, p. 91)

O ato de provar dessa substância confere, contudo, a noção de uma comunhão com o i-mundo a G.H.. A personagem não se entrega à perda de sua humanidade e descobre, ao contrário, o quanto preza por ela, mesmo tendo encarado esse nada de frente e entendido de maneira física, isto é, como uma experiência de corpo, que a superioridade humana é algo que não se sustenta perante a natureza crua e feroz, que a ignora. A construção humana, o mundo civilizado não passa de uma construção da qual se retroalimenta a espécie no interesse de arrogar-se mais especial que os demais seres vivos. G.H. entende que não é assim, acede a essa verdade que é a de perceber-se não tão-especial, de experimentar ver e ser nada. Não suporta, todavia, permanecer nessa imersão e essa recusa, materializada no lapso do desmaio, é o que faz seu retorno à sua humanidade. G.H. recupera a sua forma para suportar, ao invés da comunhão com o nada, o cinismo requeitado da forma humana e tecer o corpo do texto que marca e comunica, ainda que de forma precária, essa experiência.

Nesse processo de descida em que a personagem passa pelo encontro com a ausente Janair para só então se deparar com a barata, lembramos o início do relato da narradora em que menciona uma situação caótica na qual teria perdido sua organização e o controle de sua vida. Para Alexandre Nodari (2015) “o que G.H. perde deliberadamente são seus atributos, suas qualidades, sua individualidade, mas também sua especificidade, isto é, sua ‘formação humana’, sua ‘montagem humana’” (NODARI, 2015, p. 146). A descida da cobertura do edifício ao mundo subterrâneo da barata se configura, portanto, como o avesso da transcendência. É o retorno a uma instância pré-ontológica em que esboroamento literal e temporário de uma subjetividade é escrito sob o impacto do acontecimento, com a sonolência e a vivacidade de quem recorda um sonho do qual acaba de acordar.

Nodari (2015) sugere a descida e pensa o grito em termos de uma “zona de passagem” que propicia essa comunhão entre sujeito e objeto, isto é, G.H. e a barata, de um “modo oblíquo” (NODARI, 2015, p. 152). Para o autor, o grito seria o espaço de transição onde quase coincidiriam sujeito e objeto em termos dessa corporeidade linguística que venho propondo: nem linguagem estruturada, nem emudecimento. Suponho, pois, que seria esse o lugar da escrita do romance de Clarice Lispector, todo ele um grito, uma tradução para uma terceira língua – nem humana, nem geral – do que teria sido quase aceder à perspectiva da barata, a proximidade inenarrável com a face brutal do nada para o qual é preciso inventar um corpo, uma sintaxe com que partilhar.

Retomando o argumento inicial deste texto, entendo que admitir a forma do romance clariciano como grito implica tomá-lo como um corpo cuja musculatura é

fabricada pelo tecido linguístico sem se curvar necessariamente à lei da língua, mas através de uma escrita sonâmbula que pressiona as bordas e in-delimita. Importa destacar aqui que não se trata de um tornar-se barata, o movimento de G.H. não se dá pela equivalência, mas pela reciprocidade de um “*potlach*⁷ ontológico” (NODARI, 2015, p. 149) em que as diferenças não se anulam.

Na clivagem proposta por Nodari (2015), a obliquação do sujeito comporta aspectos tanto do ego quanto do oikos, o que implica dizer que o relato de G.H. traz elementos que são da ordem do eu, isto é, de singularidade de G.H. e do ambiente que é externo a ela: o quarto, o apartamento, o edifício, o mundo, a barata. O tracejado dos travessões que abrem e fecham a obra garantem que tudo se encontre em um plano horizontal sem hierarquia, nem delimitação que descarta a ideia de dissolução do sujeito em detrimento do objeto. O acontecimento do encontro de G.H. com a barata desperta, nas palavras de Nodari (2015), a “reciprocidade que faz os seres (humanos ou não, reais ou imaginários) devirem mundo” (NODARI, 2015, p. 152). Logo, o resultado do imbricamento “não é uma anulação, mas uma multiplicação, um interesse pelo mundo” (NODARI, 2015, p. 152).

Em nota, Nodari (2015) observa ainda que o grito, como gesto que produz a obliquação, tem efeito coextensivo ao sussurro, ao gemido, ao murmúrio. O crítico aventa que uma análise detida desses gestos enunciativos colocaria em perspectiva o viés inefável que se costuma atribuir ao silêncio na escrita de Clarice; pois, para ele, se o grito não é pronunciado, também “o silêncio total não se configura como o horizonte de seus textos” (NODARI, 2015, p. 152). Complementa ainda que, se há um saber nessa experiência semi-enunciada e ela ultrapassa o fracasso de não poder dizer o impossível, esse saber se dá “por meio do quase-silêncio (que é também quase-fala), da entre-linha” (NODARI, 2015, p. 152). A escrita de G.H. é, portanto, esse sussurro que, se não traduz limpidamente a experiência de vislumbrar o mundo por uma perspectiva distinta, também não emudece completamente a esse respeito.

A escritora e curadora Verônica Stigger (2016), no texto do catálogo da exposição em que foi responsável pela curadoria, *O Útero do Mundo*, do MAM, tomando Clarice Lispector por uma “escritora-filósofa”, também acessa o grito clariceano pelo viés conceitual. Stigger (2016) nos lembra de que G.H. presume não ter gritado em razão do que intuiu sobre os efeitos de seu grito:

“Grite”, ordenei-me quieta. “Grite”, repeti-me inutilmente com um suspiro de profunda quietude.

[...] Mas se eu gritasse uma só vez que fosse, talvez nunca mais pudesse parar. Se eu gritasse ninguém poderia fazer mais nada por mim; enquanto, se eu nunca revelar a minha carência, ninguém se assustará comigo e me ajudarão sem saber; mas só enquanto

7 O *potlach* é uma cerimônia praticada entre tribos indígenas da América do Norte. Também há um ritual semelhante na Melanésia. A própria palavra *potlach* significa *dar*, caracterizando o ritual como de oferta de bens e de redistribuição da riqueza. A expectativa do homenageado é receber presentes também daqueles para os quais deu seus bens, quando for a hora do *potlach* destes.

eu não assustar ninguém por ter saído dos regulamentos. Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável. (LISPECTOR, 2009, p. 61)

A curadora observa que o ato de gritar é “deixar-se levar por esses instintos” (STIGGER, 2016, p. 12), perder as estribeiras, e trazer à tona o lado animal que antes da experiência repousava. Assumir-se um “ser gritante” (STIGGER, 2016, p. 61) é incorrer no risco de ser arrastada “para fora do mundo possível” (STIGGER, 2016, p. 61), é topar ser excepcional e arcar com as consequências desse afrontamento à normalidade convencionada, que é lei. Assim, gritar é “libertar-se, romper as frágeis barreiras que delimitam aquilo a que convencionamos chamar de “cultura” [...], em oposição à “natureza”, isto é, em oposição ao que há de selvagem e indomável em nós” (STIGGER, 2016, p. 13).

Talvez por isso Clarice refreie o grito (ironicamente?) na boca da personagem que teme começar uma algazarra com seu gesto e intui que esse poderia não permitir o retorno a sua condição humana. Contudo, se a literatura, conforme Derrida, é onde tudo pode ser dito, pois ela tudo aceita, então admito que o próprio romance clariceano, como forma literária, como corpo tradutor do impossível, que é o grito, esse lugar “segredo inviolável” que ela porta como “ser gritante” e que ecoa politicamente o desmonte da cultura: “um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror” (LISPECTOR, 2009, p. 62).

276

Acrescento ainda que a oposição entre natureza e cultura de que fala Stigger (2016) traz mais uma vez a noção de linguagem como instrumento precário de que o ser humano se vale para tentar suprir uma falta que jamais poderá ser efetivamente sanada. Com a língua, pode-se tamponar, pode-se prometer e, ao mesmo tempo, incorrer no perjúrio. Usar a língua da maneira como for é render-se à cultura, é sobrelevá-la em detrimento da natureza. No entanto, que pode a criatura humana, zelosa e ciosa de sua humanidade, senão entregar-se à ética de tentar mesmo sabendo que não irá conseguir?

Ao falar de Deus como uma “força impessoal” (LISPECTOR, 2009, p. 147), G.H. conclui que Deus não promete, pois ele nunca para de ser. Ao contrário de nós, descontínuos, que “não aguentamos essa luz sempre atual, e então a prometemos para depois, somente para não senti-la hoje mesmo e já” (LISPECTOR, 2009, p. 148). É nesses termos que a personagem de Clarice parece pensar em Deus: como desafio temporal e linguístico de entrega ao caos contínuo, horizonte indiferente à construção humana. G.H. sintetiza: “O presente é a face de Deus” (LISPECTOR, 2009, p. 148), a face da barata, do outro absoluto. Pode-se até flertar com ele como nesse encontro fortuito vivido por G.H., mas “ficar dentro do que é [diz a personagem retraindo-se], isso exige que eu não tenha medo!” (LISPECTOR, 2009, p. 82). Se Deus não precisa prometer, logo, também não perjura. Essa experiência de narrar, em si, uma ação performática na medida em que se diz a promessa no

momento mesmo em que ela é empenhada. Acerca desse ato performático, Derrida (2016) declara:

Uma estrutura imanente de promessa ou de desejo, uma espera sem horizonte de espera informa toda palavra. A partir do momento em que falo, antes mesmo de formular uma promessa, uma expectativa ou um desejo *como tais*, e aí onde ainda não sei o que me vai acontecer, ou o que me espera no fim de uma frase, nem *quem*, nem o *que* espera quem ou o *quê*, já estou nesta promessa ou nesta ameaça – que reúne desde então a língua [...].
(DERRIDA, 2016, p. 48)

É isso o que, a meu ver a obra de Clarice põe em questão: G.H. não apenas narra: testemunha e enuncia. Já que não pode senão prometer, então promete diante desse “tu” a quem entrega a verdade de sua quase-dissolução ante o absolutamente outro. Tortura a língua para escrever fora da linha, na entrelinha, na própria emissão do que já sabe de antemão que a escapa, e, com isso, segue afrontando a lei com a determinação de superá-la, driblando a norma na própria inflexão de sua estrutura. É isso o que faz, por exemplo, ao deslocar os pronomes e exacerbar seu uso para que disseminados comuniquem mais aquilo que usualmente fazem.

Ao escrever: “Estou pedindo socorro”, gritei-me então de repente com a mudez dos que têm gradualmente a boca entulhada pelas areias movediças” (LISPECTOR, 2009, p. 77), G.H. conta que dirigiu seu grito para dentro sem externá-lo. Não quer dizer que não reverberou, foi lançado para dentro. E gritar para dentro é diferente de não gritar. Com o pronome oblíquo “me”, que gramaticalmente está para apontar a função de um objeto, o chamado do grito é simultaneamente emitido e dirigido à singularidade da personagem que nessa torção linguística é, de uma só vez, sujeito e objeto de seu grito.

Outro exemplo dessa distensão pronominal é o uso, pela narradora, da segunda pessoa com o “tu” ou com o “nós” (eu + tu), que ora é o interlocutor inventado, ora remete ao homem amado (que tanto pode ser um ideal quanto um amante real), e ora é a maneira como interpela a outra que há nela como produto de uma cisão tu e nós e se tornando obliquamente objeto, pura massa branca e neutra de que é feita a barata: “que és Tu, tu, fulgor do silêncio. Eu não sou Tu, mas mim é Tu. Só por isso poderei Te sentir direto: porque és mim” (LISPECTOR, 2009, p. 131). Não há nenhuma indicação no texto para facilitar a percepção dessa alternância. Ela é propositalmente difusa, pois é na opacidade desse indiscernimento que sujeito e objeto deslizam e comutam-se na obra. Sobre o foco narrativo, Flávia Trocoli (2015) propõe que – ao contrário do romance moderno em que o foco narrativo foi dado por perdido – pensar em quem enuncia em *A paixão segundo G.H.* “implica pensar a figuração não de uma focalização perdida, mas sim de uma focalização vertiginosa [...] a oscilação entre um ‘Eu’ que designa um lugar vazio e um ‘eu’ que resiste a esse vazio, a essa dissolução” (TROCOLI, 2015, p. 63).

A miscelânea pronominal é parte da forma. Logo no princípio do relato, ao narrar o encontro com a barata, G.H. indaga: “o que fizera eu de mim?” (LISPECTOR, 2009, p. 52), “o que matara eu?” (LISPECTOR, 2009, p. 53). Há mais de um jeito de ler essas perguntas: pode-se ler uma simples inversão com o deslocamento dos termos da oração e deixar que o “eu” permaneça sujeito (o que eu matara?), ou pode-se sustentar essa desordem em um nível mais profundo e ratificar a construção pela premência da pergunta que torna o sujeito indeterminado e o “eu” um objeto. No caso da primeira pergunta, há ainda o complemento “de mim”, um objeto indireto que apontaria, em consonância com o tempo verbal (pretérito mais-que-perfeito), para uma anterioridade da ação em relação ao passado da narrativa e para a precedência da condição de objeto em relação àquele “eu”. Dito de outro modo, poderíamos ler: de mim fizera-se (o) eu.

Nessa outra construção: “O mundo se me olha” (LISPECTOR, 2009, p. 65), a justaposição dos pronomes oblíquos átonos duplica a reflexividade do gesto fazendo com que a ação recaia sobre ambos: o eu e o outro. O sujeito (mundo) se ocupa, ao mesmo tempo, de si e dessa personagem que, de modo algum, pode-se dizer que esteja fora dele. Logo, é como se condensasse em uma única frase: o-mundo-me-olha, o-mundo-se-olha, eu-olho-o-mundo-que-me-olha-enquanto-me-olho-também. E para encerrar esse rol de exemplos do singular emprego dos pronomes nesse relato de G.H. cito ainda: “agora e na hora desta tua minha morte, barata e joia” (LISPECTOR, 2009, p. 93), em que os possessivos também são justapostos para dizer de uma morte comum: a morte da barata mesma que vaza a coisa branca na dobradiça do armário e a morte daquela que a olha, esmaga, come, funde e relata. A morte imanente da barata e a morte da transcendência em G.H.. A morte como coisa apartada da vida. Tudo isso compõe e forma o corpo do romance. Nota-se que não se trata de uma forma dada previamente, ao contrário, é a necessidade de traduzir a singularidade da experiência na linguagem que extrai da língua do outro, e a única com que contar, uma língua que é própria e que se aproxima como pode do acontecimento.

Embora ciente de todos os limites de sua condição humana, de sua sujeição à cultura e à lei da língua, G.H. não quer abandonar sua humanidade: “O nome é um acréscimo e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande – porque a coisa nua é tão tediosa” (LISPECTOR, 2009, p. 140). E um pouco adiante:

Mas por que não ficar dentro, sem tentar atravessar até a margem oposta? Ficar dentro da coisa é a loucura. Não quero ficar dentro, senão a minha humanização anterior, que foi tão gradual, passaria a não ter tido fundamento.

Eu não quero perder a minha humanidade! (LISPECTOR, 2009, p. 144)

Apenas afirmar-se ciente desse drible e universalizá-lo, compartilhá-lo na língua, com quem quer que seja, o instante em que conheceu o fora-dentro sem limites, em outros termos, comprometer-se com o exercício ético da escrita ao se dirigir ao “tu”, que pode muito bem ser a outra nela mesma, a ajuda a relatar o que viu: “Mas juro que te tirarei ainda vivo daqui – nem que eu minta, nem que eu minta o que meus olhos viram. Eu te salvarei deste terror onde, por enquanto, eu te preciso” (LISPECTOR, 2009, p. 98). Eis a promessa assombrada pelo perjúrio. A narradora promete o que ela não sabe se poderá cumprir. Pode ser que esse “tu” não sobreviva a essa experiência, mas talvez o que a permita dizê-lo seja justamente o fato de essa posição discursiva não ser fixa. Tanto que no próprio enunciado da promessa G.H. considera a possibilidade de mentir acerca de sua visão do inenarrável, do impossível.

Sem alternativa, começa a sua nomeação inventiva, precária e aleatória, em que, segundo ela, “qualquer nome serviria, já que nenhum serviria” (LISPECTOR, 2009, p. 95). Diante da impossibilidade intransponível, portanto, resta transpor. Resta se dedicar a escrever aquilo que não cessa de não se escrever.

A personagem de Clarice enfrenta o desafio de dizer o que foi viver a suspensão de sua humanidade e mergulhar no imundo do mundo, que é o mundo primário onde “há vários modos de 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 significar ver.” (LISPECTOR, 2009, p. 75). Mais adiante, G.H. explica que esse ver que ela descreve é o mais profundo assassinato, pois se trata de “um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vítima nem algoz, mas uma ligação de ferocidade mútua” (LISPECTOR, 2009, p. 81). A esse saber-se matável perante o outro denominamos alteridade. E, por isso, concluo que a barata foi para G.H. a experiência do encontro com a alteridade absoluta para G.H., com o radicalmente outro.

Por outro lado, é a partilha de uma língua insuficiente e imprecisa o que propicia esse corpo com pele porosa de palavras que é o texto literário. A literatura propicia aquele modo de assassinato de que fala G.H. em que se pode ser o outro, ver o outro, ter o outro na borda da linguagem que abre o por vir para desfrutar de uma experiência que, muito provavelmente, não aconteceria de outro modo. É nesse sentido que somos todos, em potência, corpos assassinos e matáveis e a experiência de devir mundo de G.H. nos ocupa na hiância dessa experiência semi-desperta e semi-pronunciada que oferece uma pele esburacada – sempre, e ainda bem – com que cobrir precária e provisoriamente o lapso entre verdade e ficção.

DIAGRAMAS PARA UMA TRILOGIA DE CLARICE

DIAGRAMS FOR A CLARICE TRILOGY

José Miguel Wisnik

RESUMO

Laços de família, *A legião estrangeira* e *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, são abordados como três livros articulados ao modo de uma trilogia não assumida enquanto tal. Com base em diagramas correspondentes a cada um deles, o ensaio busca analisar as conexões internas entre os livros e o modo como atravessam o universo familiar em direção à experiência da solidão radical e à sondagem da coisa.

Palavras-chave: Clarice Lispector; trilogia; diagramas; família; solidão radical; coisa.

L aços de família (1960), *A legião estrangeira* (1964) e *A paixão segundo G.H.* (1964) podem ser lidos como uma trilogia implícita, destacável e reconhecível no conjunto da obra de Clarice Lispector, mesmo que não escrita com essa intenção. Algumas circunstâncias biográficas ajudam a situar essa proposta de leitura, ainda que não sirvam sozinhas para sustentá-la. Os dois livros de contos e o romance insólito – o primeiro livro escrito ao longo dos anos 1950 e encadeado com os outros dois no começo dos anos 1960 – foram publicados quase juntos num curto espaço de tempo. Surgindo em cascata, marcam o ponto de virada ao fim de um ciclo de vida que se iniciara pelo casamento de Clarice com o diplomata Maury Gurgel Valente, em 1943, que se estendera por quinze anos de residência fora do Brasil, durante os quais Clarice e Maury tiveram dois filhos, e que se consumou com a separação do casal, em 1959. Matrimônio e desquite, pertinência aos laços familiares e abandono à estranheza do mundo e, mais que isso, arraigamento profundo e desarraigamento radical são forças que se debatem nela na conclusão do período, se não nesse tempo todo. A vida de relação social implicada na função diplomática do marido constituía-se em lenta e prolongada tortura, que a esmagava e a derrubava numa sensação de apatia, de descolamento de si e de perda de contato com a própria potência (“espero um dia poder sair deste círculo vicioso em que minha ‘alma caiu’”, diz ela em carta a uma de suas irmãs).¹

1 Carta de 6 de julho de 1948, transcrita por Olga Borelli em *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p.135.

A constituição de um lar não decorreu, no entanto, de um movimento insincero: a família correspondera, ainda que “perplexamente”, à necessidade de “sentir a raiz firme das coisas” (pode-se reconhecer, com a devida precaução contra o biografismo, certo valor confessional nessas palavras do conto “Amor”, central em *Laços de família*).² Assim também a maternidade, como Clarice diz expressamente, foi o mais autêntico desejo de sua vida. Mas há algo que não cabe nos contornos da família nem na fixidez de seus papéis, muito menos nos protocolos de salão impostos pela conveniência diplomática, exigindo dela “a coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo” (estou usando, agora, palavras do conto final de *A legião estrangeira*).³ Em suma, os dois livros – como sugerem, de resto, seus títulos – são nucleados primeiramente pelo mandamento de inclusão na ordem familiar, que preside a todas as relações em *Laços de família*, e depois pela franca abertura sem rede de proteção à estranheza da alteridade, que rege *A legião estrangeira*. A passagem da vida familiar ao assumido desarraigamento é um passo decisivo, por sua vez, na direção dessa experiência mais-que-iniciática de solidão radical que é *A paixão segundo G.H.*

Dito isso, não é na biografia nem na sucessão linear dos fatos que se encontram as bases da trilogia, mas na literatura (sabendo que “literatura”, tal como Clarice a entende, é apenas um nome, isto é, “o modo como os outros chamam o que nós, escritores, fazemos”).⁴ É no *fazer sem nome* que se configura, pela escrita, a articulação íntima entre os livros, levando-nos a lê-los como uma tríade. Clarice já publicara, em 1952, *Alguns contos*, contendo textos que viriam a fazer parte de *Laços de família*, mas avulsamente, como o próprio título assume, e sem a coesão cerrada que o livro ganharia depois. No intervalo, escreveu e publicou seguidamente alguns dos contos de *Laços* e da *Legião*, antecipando-os na revista *Senhor*. Mas, ao recolhê-los nos livros de 1960 e de 1964, desponta em cada volume o perfil inconfundível que nos permite ver cada um como uma espécie de reverso tácito do outro. Se os contos de *Laços de família* obedecem a um princípio concêntrico, nucleados por figuras que giram recorrentemente em torno do compromisso conjugal, os contos de *A legião estrangeira* retomam os mesmos elementos em movimento centrífugo, atirados em estilhaços díspares para o mundo da estranheza e da falta, ao qual se abrem e no qual se movem. *A paixão segundo G.H.*, por sua vez, precipitará tudo isso no sorvedouro de uma nudez existencial sem precedentes, embora anunciada e já pulsante nos livros anteriores.

No conjunto, o mergulho íntimo percorrido ao longo dos três livros prefigura também aquela mudança de costumes que envolve a quebra do laço matrimonial indissolúvel num país que não admitia sequer o estatuto do divórcio, e um abalo relativo na posição tradicional da mulher na ordem familiar, índices de um significativo deslocamento nos valores de classe média a partir dos anos 1960. Tudo isso mora nos meandros de uma escrita que, conhecida pela feição de visceralidade

2 Clarice Lispector, *Todos os contos*, Rio de Janeiro, Rocco, 2016, p.146.

3 Idem, *ibidem*, p.361.

4 Olga Borelli, *op. cit.*, p.71.

de sua fluidez espontânea e espantosa, guarda uma consciência crítica que lhe é inerente, e que trabalha rente à linguagem com um programa implacável de nudez e de desarmamento.

“No sertão, se Deus vier, que venha armado”, proclama a frase de Riobaldo em *Grande sertão - veredas*. Já *A hora da estrela*, é como se dissesse num sussurro: “se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande. O silêncio é tal que nem o pensamento pensa”. O horizonte messiânico da escrita clariceana aponta, vale dizer, para a desativação dos mecanismos reativos engatilhados na consciência, mirando o ponto vazio do pensamento. No caso dela, se Deus vier, virá para desarmar, pois o “silêncio grande” não será outra coisa que a coincidência do pensamento com o impensável (“o silêncio é tal que nem o pensamento pensa”: a frase remete não a um estado de anulação do pensamento, mas a um estado do pensamento capaz de pensar não pensando, de *pensar não*). Em outras palavras, trata-se do advento da potência do pensamento como pensamento em potência.⁵

Podemos dizer também que o modo como cada um dos dois escritores figura a hipótese extemporânea da vinda de Deus é sintomático do modo como engajam o leitor. Na frase de Riobaldo, Rosa põe a lei sem lei do sertão acima de Deus e Deus, dentro do sertão, confrontado com a bala, que é “um pedacinhozinho assim de metal”. O seu leitor mais crítico precisará vir armado para a leitura, pois, ao adentrar esse sertão de letras, acabará se confrontando com os infinitos planos simbólicos e linguísticos, com o tiroteio de alusões tramado e disfarçado em cada linha (como atesta, aliás, a fortuna crítica rosiana, com todas as suas revelações linguísticas e mitológicas, suas referências literárias embutidas, seus aportes geográficos, topográficos, onomásticos, antropológicos, sociológicos etc.). O crítico de Clarice, ao contrário, será submetido a um programa de despiste em que se busca destituir todo o pré-sabido numa escrita que apaga as pegadas de suas fontes porque quer desativar a grande convenção do literário.⁶ Para ela, se o leitor vier, que venha desarmado – pois, se não vier, o será. (É claro que a complexidade do contraponto fascinante entre os dois escritores é maior que a da mera contraposição: o leitor de Rosa é desarmado, afinal, pela potência e pelo feitiço da escrita, e a leitura de Clarice é secretamente armada para o desarme.)⁷

Voltando à trilogia, acompanhemos a configuração dos livros em três diagramas comparativos. Sumariamente, propomos aqui um jogo relacional de leitura que não pretende mais do que evidenciar que esses livros de contos não são meras coletâneas mas conjuntos internamente conectados, travando entre si uma conversa que se desdobra e derrama, por sua vez, no terceiro livro, onde o caminho

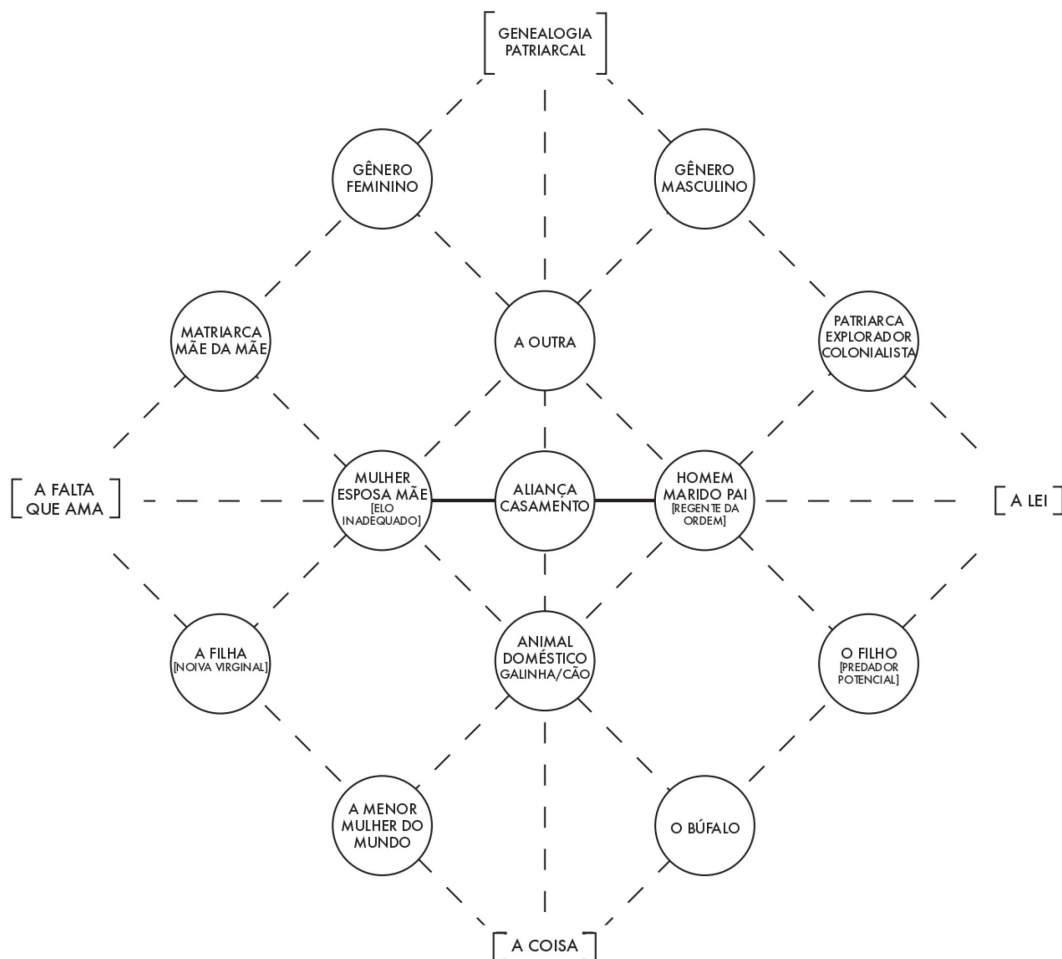
5 Remeto às sugestões de Alexandre Nodari sobre afinidades entre o papel do pensamento na escrita de Clarice e reflexões de Giorgio Agamben sobre “a potência do pensamento”, feitas a partir de *De anima* e da *Metafísica* de Aristóteles. Ver Nodari, “O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na ‘dura escritura’ de Clarice Lispector”. Ver também Agamben (2005).

6 João Camillo Penna desenvolve a ideia de que em Clarice se inaugura “um programa especificamente literário e artístico de apagamento do trabalho específico da literatura e da arte, em uma escrita que se tece ocultando-se como tal, construindo uma experiência nua, desficcionalizada, que não só não se nomeia arte, como explicitamente nega este nome”. “O nu de Clarice”, *Alea*, Volume 12, Número 1, janeiro-junho 2010, p.74-75.

7 Vr João Camillo Penna, op. cit., p.75.

de redução essencial que percorriam ganha uma dimensão exponencial. A possível geometria resultante disso não vem certamente de um plano prévio de construção, mas de um instinto escritural dotado de clarividência intrínseca, que é uma forma singular da inteligência crítica.

Laços de família



O traçado de *Laços de família* nos remete a uma espécie de toalha de mesa cujo centro fosse o contrato matrimonial monogâmico e indissolúvel, marcado na imagem acima como *aliança casamento*. O casamento patriarcal é o núcleo da célula produtiva e reprodutiva que se desdobra numa rede de papéis assinalados no esquema, apontando todos para as figuras do *homem marido pai* e da *mulher esposa mãe*, que ocupam a linha central e horizontal do diagrama.

Por isso mesmo, o paradigma que impera sobre a aliança conjugal é a *genealogia patriarcal* que encima tudo e que demarca os gêneros – *gênero masculino* e *gênero feminino* – que distribuímos, dada a sua simetria no livro, em hemisférios opostos, à direita e à esquerda do gráfico, como numa balança. A esses territórios correspondem os representantes das respectivas ancestralidades – o *patriarca* de “O jantar”, por exemplo, e a *matriarca* de “Feliz aniversário”. No hemisfério esquerdo do esquema, olhando-o de alto a baixo, alinham-se em ziguezague as entidades

que compõem o arpejo feminino, num arco que vem da *matriarca* já citada, passa por Severina, *mãe da mãe* e sogra (“Laços de família”), pela *mulher esposa e mãe* presente em grande parte dos contos, chega à *filha* menina-moça virgem (“Uma galinha”, “Preciosidade”, “Mistério em São Cristóvão”) e se consuma na pigmeia grávida, vida nua exposta em vertiginosa miniatura ao gozo e à morte (“A menor mulher do mundo”). Em torno de “Pequena Flor”, aliás, gira o coro de mulheres e famílias que reagem à sua aparição em tamanho natural no suplemento do jornal de domingo, como se ali se condensasse o livro todo. No hemisfério direito alinham-se, também em ziguezague, as manifestações do paradigma masculino: o *patriarca* de “O jantar” e o etnógrafo *explorador colonialista* de “A menor mulher do mundo”; o *homem casado e pai* de família de tantos dos contos; o *filho* aderido ao modelo do pai (“Começos de uma fortuna”); e, finalmente, o *búfalo* – potência fálica contida na jaula do zoológico, sobre o qual a mulher projeta a relação conflitiva com o homem que a rejeita (“O búfalo”).

Em seu movimento de descida, o diagrama tenta captar a aproximação ao real que passa das *maioridades* patriarcais (hemisfério superior do diagrama) às *minoridades* (hemisfério inferior do diagrama) – dos antepassados aos descendentes, do ancestral burguês ao selvagem, transitando pelas crianças e pelos bichos domésticos, e apontando virtualmente para a emergência da *coisa* inapreensível e inominável, que se anuncia no Jardim Botânico (em “Amor”) e que se manifestará ostensivamente nos dois livros seguintes, quando o *ovo* e a *barata* assumirão esse lugar.⁸

288

O nervo da questão consiste numa desigualdade essencial. Se o papel do marido se afigura como o de *regente da ordem* produtiva e reprodutiva da célula familiar patriarcal, conectada ao mundo social externo, o da esposa-mãe seria, a princípio, o da manutenção reprodutiva da célula familiar dentro dela mesma. Em *Laços de família*, no entanto, a mulher emerge como o *elo inadequado* da cadeia: se o marido assume o lugar de tácito agente efetivador da *lei* (isto é, o de representante do corte que diferencia os sujeitos em papéis sociais e funcionais, fazendo a triagem tácita entre o cabível e o incabível), fala nela, a esposa-mãe, uma obscura e poderosa *falta que ama*, que irrompe e interrompe a cadeia do funcionamento familiar.

O conto “Amor” é, certamente, a realização mais cabal dessa relação a um tempo nucleada e inadequada da mulher com o matrimônio e com a domesticidade. Ana volta para casa, de bonde, vinda de pequenas compras, quando vê um cego mascando chiclete, parado na rua, e passa a um estado alterado que a faz abandonar a rota de provedora do lar para se refugiar no recesso do Jardim Botânico. Entra, ali, numa espécie de “iluminação profana”⁹ que a faz saltar violentamente fora dos trilhos da rotina, transportada para um nauseado *estado de graça*¹⁰ em que o mundo

8 Importou mais, para a construção do diagrama, a relação sincrônica entre as figuras que desfilam nos contos do que sua ordem de aparição no livro.

9 A conhecida expressão é de Walter Benjamin em “O surrealismo – O mais recente instantâneo da inteligência europeia”, em Benjamin *et alii*, *Os pensadores*, vol. XLVIII, São Paulo, Abril Cultural, 1975, p.83-93. Refere-se a um tipo de olhar que sonda o *impenetrável no cotidiano* e o *cotidiano no impenetrável*.

10 A caracterização desse estado aparece em Clarice Lispector, “O estado de graça – trecho”, em A

se apresenta em sua “cruzeza [...] tranquila”, conectado ao “assassinato [...] profundo” que subjaz a tudo, e exposto à revelação tremendamente serena de que “a morte não era o que pensávamos”. A difícil volta para casa, depois de tudo, implica ficar suspensa por um fio entre o dentro e o fora da cena familiar, sociabilizando-se amavelmente com parentes em visita noturna enquanto consome em si mesma a chama indomesticável do dia – guardiã que é da travessia do “amor e o seu inferno”. Ao final, está sujeita à proteção de um homem amoroso que a afasta, no entanto, do “perigo de viver”. “Amor” concentra todas as ambivalências de *Laços de família*, anunciando *A legião estrangeira* que mora dentro dele, e contendo no episódio do Jardim Botânico o mesmo campo de intensidades minadas que se encontrará no quarto da empregada em *A paixão segundo G.H.* – essa zona radioativa capaz de tornar-se “minarete”, “mina de urânio”, “sarcófago”, “câmara ardente” e caverna pré-histórica.

A experiência do descarrilamento existencial, da parte das mulheres, é recorrente no livro, colocando-as no limiar da difícil volta à norma. Encontram-se nesse lugar, cada qual a seu modo, a rapariga portuguesa do delicioso conto inicial (“Devaneio e embriaguez de uma rapariga”), vivendo a ressaca ainda inebriada da bebedeira em jantar numa tasca com o marido e um próspero comerciante, ressaca que a faz reavaliar de maneira muito concreta a sua vida cotidiana e se descobrir, num rompante, tão “cadela” quanto a lua; uma das mães de família que leem o jornal de domingo em “A menor mulher do mundo”, vendo, no espelho, os “milênios perdidos” que a distanciam da “cara crua de Pequena Flor”; a mãe em “Uma galinha”, dura e desencantada ante os arroubos virginais e ingênuos da filha; Catarina em “Laços de família”, que arrasta o filho, talvez autista, para sua própria órbita, abismando-se nele e subtraindo-o ao poder controlador do marido, com quem o disputa; Laura em “A imitação da rosa”, no limite entre voltar ou não voltar nunca mais de um estado de alienação e loucura, que a diviniza.

Essas personagens-mulheres, várias vezes curtidas e desiludidas, situam-se entre a dureza corrosiva e implacável da matriarca que despreza solenemente a prole fraca que pariu, no dia de seu aniversário em família, e as filhas, noivinhas potenciais “na sagração da primavera”, que idealizam ingenuamente o papel de esposa e mãe em “êxtase de piedade”, ou guardam o aflitivo segredo de uma “preciosidade” íntima assombrada pela ameaça do assédio, da defloração e do estupro. Ainda entre as figuras femininas ancestrais, Severina, a já citada mãe de Catarina, mantém com a filha uma relação que é a de um elo rompido e reduzido a meras funções fáticas, indicando uma espécie de ressecamento progressivo das relações afetivas suportadas pelas mulheres, conforme o andar das gerações.

Entre todas, há ainda no livro uma figura de mulher mais difícil de situar no próprio diagrama: aquela *outra* que a subjetividade feminina elege como rival, perguntando-se, espelhada nela, pelo enigma de sua própria identidade. É o caso da

descoberta do mundo, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, pp. 91-93. João Camillo Penna dá a ele um papel crucial na sua proposta de correção do uso, corrente na crítica clariceana, do termo “epifania”. Penna, “O nu de Clarice”, *Alea*, Volume 12, Número 1, janeiro-junho 2010, p.74-75., p.80-83.

mulher loura no restaurante, em “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, com quem a portuguesinha disputa imaginariamente o primado da sedução sobre os homens. E de Carlota, em “A imitação da rosa”, para quem Laura, a esposa infecunda e esquizoide, não resiste a entregar as rosas sexuadas que, num arroubo, havia desejado para si mesma. Não se trata de nenhum triângulo amoroso envolvendo adultério. Mais propriamente, diz respeito à figura de uma terceira por meio da qual a identidade feminina pendula na alteridade – espelho oblíquo em que a mulher se olha para se conferir como mulher por meio de outra, e para se ver como outra aos olhos do homem.¹¹

A gama de maridos em *Laços de família* vai do pobre homem perplexo de “A imitação da rosa” ao protetor afetuoso de “Amor”, tendo entre eles os vários efetutores medianos da ordem, cumprindo fielmente, em conjunto, o papel que lhes é designado, do qual nunca saem. Em “O jantar”, um narrador masculino, mas com sensibilidade feminina, pode-se dizer, adivinha à distância, num restaurante, a “construção”, a “potência” e a “ruína” que entrevê no modo como um homem de poder e de negócios – “um desses velhos que ainda estão no centro do mundo e da força” – trincha na carne sangrenta as feridas de morte que esconde na alma. Em “A menor mulher do mundo”, um etnógrafo belga em exploração na África, cientista-colonizador eurocêntrico e cartesiano, examina e classifica, não sem desconforto e algum escândalo, o ser vivo, feminino e desejante, cuja nudez está exposta aos seus olhos. Pertence ao mesmo paradigma o menino no qual a mãe reconhece amorosa e angustiadamente o “perigoso estranho”, o predador potencial com seus dentes novos (“A menor mulher do mundo”) e o adolescente precocemente modelizado para a ordem capitalista, introduzido pelo pai ao conceito de “promissórias” (“Começos de uma fortuna”). Se este é afeito à órbita paterna, o outro menino, enigmaticamente alheio à comunicação e à ação, que aparece em “Laços de família”, é absorvido pela esfera angustiada da mãe como alguém no limite de escapar não só aos laços familiares, mas a todo laço social.

Mais gente que a gente, os bichos são, na trilogia clariceana, a própria existência nua exposta na sua nudez. Ao *animal doméstico* é dado o acesso direto à graça gratuita de existir, dotado da “esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto” (embora não o saiba, e por isso mesmo).¹² No ponto extremo, aquilo que G.H. dirá depois do “único sentimento de uma barata”: “a atenção de viver, inextricável de seu corpo”. A *galinha* é a concretização desajeitada e pungente dessa condição, posta na esfera da domesticidade, e sua relação com a destinação feminina é inequívoca. Em “Uma galinha”, a poedeira é convertida em animal de estimação quando salta da condição de “almoço de domingo” ao estado de “jovem parturiente”, e daí ao estatuto de “rainha do lar”, graças à dádiva assustada e milagrosa do ovo que pôs, ao ser pega em fuga. “Mamãe, mamãe [...] ela quer o nosso bem”, exclama a filha;

11 A propósito da rivalidade investida na relação da mulher com as suas semelhantes, ver Piera Aulagnier-Spairani, “Observações sobre a feminidade e suas transformações”, em Vários Autores, *O desejo e a perversão*, tradução Marina Appenzeller, Campinas, Papirus, 1990, em especial o item “A mulher e a feminidade”, p.83-93.

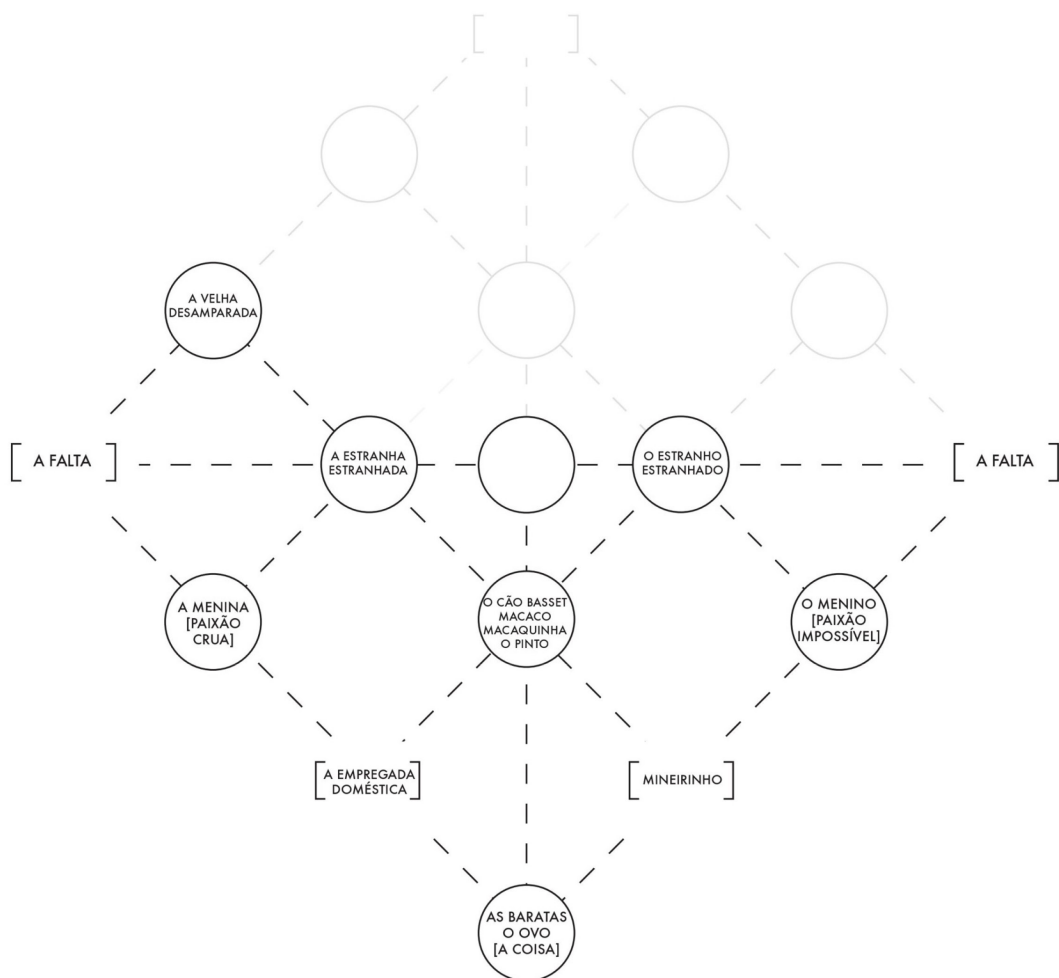
12 Clarice Lispector, “O estado de graça”, p.92.

“nunca mais comerei galinha”, declara o pai, ante o silêncio cético da mãe. Pois o arroubo amoroso que toma a família tem, de fato, o alcance de um voo de galinha: mais adiante, numa só frase fulminante, matam-na, comem-na, e passam-se anos.

Já o *cão* enterrado e desenterrado em “O crime do professor de matemática” toma parte num solitário rito expiatório masculino: o crime do professor é o de ter abandonado um cachorro de estimação à sua própria sorte, em outra cidade; a expiação auto-imposta consiste em enterrá-lo vicariamente (enterrando outro cão morto) para expiar a culpa do abandono, e em seguida desenterrá-lo exemplarmente para assinalar a artificialidade do rito, antes de “descer as escarpas em direção ao seio de sua família”, onde o segredo estará guardado e enterrado. Por uma operação concreta, mas de alcance – digamos – algébrico, a família reverencia, imola e esquece, na galinha e no cachorro, a sua própria condição de gente. Mais abaixo no esquema, e mais próximos do real inominável, temos esses dois seres de exceção confinados à jaula do jornal e à jaula do zoológico: a *menor mulher do mundo* e o *búfalo*.

Ela é pura *minoridade*, no sentido figurado e no sentido literal: mulher, negra, periférica, vista sob o prisma do exotismo, radicalmente despossuída, exposta à lei da selva, dotada apenas da graça luxuosa e também radical de estar (ainda) viva; além disso, modelo reduzido da espécie humana, o menor ser adulto que existe, e tocada pelo privilégio da gravidez. O confronto cruzado de “Pequena flor” com o explorador Marcel Pretre, marcado por uma das transversais que ligam os dois hemisférios do diagrama, tem algo de arquetípico e alegórico: é o ponto extremo, no livro, do desacerto de contas do feminino com o masculino, da *falta que ama* com o *regente da ordem* – não somente da ordem do lar, mas do mundo. O colonizador imperialista, sujeito privilegiado num mundo feito de objetos que ele classifica segundo sua visão de sobrevoo, está no ápice do poder e do saber patriarcal, do qual é emblema, com seu “capacete simbólico”; a menor das pigmeias encarna a condição nua da vivente, a miniaturização do humano posta em abismo, tendo ainda outro humano contido dentro de si até a vertigem. É como se ela, vivendo ali no feroz jardim botânico da vida – perto do coração selvagem – e participando cruamente do “estado de graça” dos bichos, fosse aprisionada no jardim zoológico da mídia impressa e exposta à curiosidade intrusiva e ansiosa dos apartamentos da classe média do Rio de Janeiro, em alguns dos quais algumas mulheres se reconhecem e se estranham nela (quando não a fantasiam como a empregada doméstica acrescida do sortilégio do exótico).

No último conto do livro, uma mulher amante encontra finalmente, *olhos nos olhos* com a massa escura do búfalo, o amor e o ódio, cruzados, que sente pelo homem que a rejeitou. Rompe-se, aqui, o acordo conjugal que se sustentava durante o livro todo. É o conto em que o livro se fecha, mas também o lugar em que ele se abre – para *A legião estrangeira*.



A rigor, o desenho geral de *A legião estrangeira* é homólogo ao de *Laços de família*, mas fortemente afetado por uma espécie de corrosão dos laços familiares normativos. De imediato, o hemisfério superior do esquema, no qual dominava o paradigma patriarcal e seus representantes ancestrais, aparece esvaziado. Apenas uma figura correspondente – *a velha desamparada* de “Viagem a Petrópolis” – pode ser identificada na mesma posição da *matriarca* irascível de “Feliz aniversário”, mas, em vez de cercada de parentes, sintomaticamente destituída de família e lançada a um não-lugar sem amparo.

O círculo que continha a *aliança casamento* está agora marcado como vazio, pois o matrimônio regido pela lei patriarcal perde, em *A legião estrangeira*, a centralidade. Pode-se ver nele algo do vazio a que se alude em “A imitação da rosa”, quando se tira de uma mesa limpa um vaso “e pela marca mais limpa que ficou então se vê que ao redor havia poeira”. É nesse “lugar claro” que a personagem Laura reconhecerá, no caso daquele conto, “um lugar sem poeira e sem sono dentro dela” – o lugar da falta, “uma falta maior”. Sem os laços formais do casamento atando todas as relações, e sem a regência da lei patriarcal, tornam-se mais evidentes, em *A legião estrangeira*, as vicissitudes da troca de dons entre os sujeitos da falta, consistindo nisso a oscilante condição do amor.

Os papéis conjugais são substituídos pelos papéis dos *estranhos estranhados*, envolvidos em relações expostas às defasagens e às diferenças desniveladas entre os pares. *Marido* e *esposa* aparecerão pontualmente, mas numa relação alterada e deslocada. A mulher enquanto *esposa-mãe* subordinada ao marido é quase desativada; quando aparece, está ligada à atividade da escrita, e essa diferença implica um substancial empoderamento tácito (é o caso explícito de “A legião estrangeira”, mas também, a seu modo, de “A quinta estória” e “O ovo e a galinha”). O anterior lugar da *Lei*, no vértice lateral do *marido* enquanto *regente da ordem*, dá lugar à *falta*, em correspondência igualada com o lado feminino. Os bichos continuarão lá, numa relação recrudescida com o humano, permeada pela força crua do amor: o cão *basset* pelo qual a menina ruiva é tomada de paixão à primeira vista (“Tentação”); o *macaco* homenzinho (“mico”, “macacão-pequeno”, “homem alegre” e “gorila” – metamorfose saltitante que inferniza a vida da dona de casa) e a *macaquinha* Lisette que, fantasiada de baiana, com sua pungência enfermiça e encantatória, aparece ao menino como um sucedâneo da mãe, na visão desta (“Macacos”); o *pintinho* estrangulado pela menina (“A legião estrangeira”). A *menina* não é mais a noivinha virginal na sua inocente primavera de ilusões, mas a mulher em efígie – não a filha, mas a vizinha petulante e pretendida adultinha, capaz de assassinar o bicho indefeso na cegueira de uma *paixão crua*, ainda não cônica de seus poderes e de seus perigos (Ofélia, em “A legião estrangeira”). Uma menina pré-adolescente, aliás, é a protagonista do conto fundamental que abre o livro, no qual ela vislumbra de um só golpe, pela reação inesperada do professor à sua redação escolar, aquilo que virá a ser, ao longo de sua vida inteira, a potência da escrita, a feminidade e a natureza precária e indomável do amor (“Os desastres de Sofia” é um desses textos capitais em que um escritor desvela a fantasia originária de sua relação com o escrever, ao descobrir de repente o poder da ficção). Todos, adultos ou crianças, fazem parte da legião estrangeira do mundo. O *menino* míope observa, num microscópio interior suscetível às menores refrações interpessoais, os meandros tortuosos da *paixão impossível* de que é feito objeto pela prima adulta que não pode ser mãe (“A evolução de uma miopia”). E a comunhão dos viventes, quando se dá, desborda do território familiar e se oferece pela mão quase invisível da graça (“A repartição dos pães”).

No cômputo geral, os pares relacionais fogem, assim, aos esquadros comuns, atraídos ou condenados a uma relação defasada e desigual. A aluninha irrequieta fantasia ser a ardorosa amante, freira monstruosa e prostituta sagrada capaz de arrebatá-lo um homem, seu professor primário, na esperança de que ele assumira sua própria potência e desvende o enigma de que ela é feita. Para a menina de “Os desastres de Sofia”, aliás, o professor, que não é mais o pai nem é ainda o amante, é um ser intervalar sem lugar que a projeta na descoberta de que o amor será a troca de dons entre os que nada têm, que o saber a que finalmente se chega é o saber da falta, e que escrever será lançar essa falta à trama das histórias multiplicadas ao infinito. Os dois adolescentes de “A mensagem” compartilham, cúmplices, um sentimento comum do mundo que converge difusamente na palavra “angústia”, cujo significado eles intuem e lhes escapa – até a hora em que se deparam com

a angústia real e se percebem radicalmente distintos, cada um em fuga para um lado da encruzilhada e do abismo dos gêneros (o machinho se agarrando por um breve momento ao privilégio fálico e ilusório de ser homem, a menina vendo-se exposta a uma espécie de vulnerabilidade constitutiva). A história da gorda e possessiva Almira e sua delicada amiga Alice termina em garfada (“A solução”). A menina ruiva se apaixona pelo *cão basset*, e é correspondida, mas ambos *já estão comprometidos*, no mínimo, com suas respectivas espécies. O crepúsculo interior de uma amizade que não encontra mais o fio da própria meada é o assunto de “Uma amizade sincera”. E no lugar tradicional dos casados encontram-se, num dos contos menos fortes de *A legião estrangeira*, embora indicador do desenho geral do livro, os cônjuges “obedientes” à lei matrimonial, que não conseguem sustentar as agruras e as fantasias da normalidade nem a ficção de viver juntos – a mulher se suicidando e o homem sobrevivendo como um espectro sonâmbulo (“Os obedientes”).

O último conto – “A legião estrangeira” –, que replica o nome do livro, reconstitui a seu modo a cena familiar constante em *Laços de família*, trazendo de volta o conjunto formado por esposa, marido, prole e animal doméstico. Se o primeiro livro da trilogia encerrava-se com “O búfalo”, abrindo-se às rupturas e disparidades de *A legião estrangeira*, é como se *A legião estrangeira* se encerrasse recompondo o universo de *Laços de família*, embora substancialmente alterado. O conto sugere de início a circunstância de um julgamento virtual. A personagem-narradora, esposa-mãe que concilia as tarefas domésticas com o ofício de escrever,¹³ sustenta perante um júri imaginário seu testemunho sobre a menina Ofélia, sua ex-vizinha, que cometera o crime solitário de matar um pintinho comprado na Páscoa para entretenimento dos filhos. Diante desse júri fantasmático ela afirma, com a limpidez de quem já “se hipnotizou para a obediência” mas conhece igualmente “o delicado abismo da desordem”, que todo julgamento se dá entre estranhos – “mal vos conheço”, “mal me conheço”, “mal os conheci” (a Ofélia e seus pais). A lembrança dos fatos que culminam no “crime” infantil é disparada por uma situação recente, quando os meninos da casa parecem interpelar pai e mãe sobre a fragilidade e o desamparo de outro pintinho em sofrimento, recebido como presente de alguém na véspera de Natal, e tomado pelo “susto profundo” de existir: “nos meninos havia uma indignação silenciosa, e a acusação deles é que nada fazíamos pelo pinto ou pela humanidade”. Vendo-se convocada, sob pressão filial, a salvar o vivente desprotegido (avatar da criança divina e, insisto, mais gente que a gente), a mãe estende a mão no gesto da redenção inatingível – é nesse momento de amor compulsório, e ao mesmo tempo instintivo, que ela se lembra de Ofélia, a menina que matara por impulso, num ato gratuito, aquele outro pintinho pascal, e fugira, perdendo-se depois na legião estrangeira do mundo. No seu fórum íntimo, a mãe-escritora pedirá pela absolvição daquela que, querendo-se adulta mas desvelando-se criança num ato de

13 A personagem-narradora bate à máquina, copiando um não especificado “arquivo do escritório”. Pode-se dizer que a escritora se disfarça sob a figura da escrevente. Mas, a certo momento, a tarefa mecânica se funde significativamente com a voz da personagem Ofélia, parecendo se entretecer com o texto escrito: “A voz igual da menina, voz de quem fala de cor, me entontecia um pouco, entrava por entre as palavras escritas; ela dizia, ela dizia”.

inveja e de posse desastrada, terá matado por todos os motivos que certa passagem de “A menor mulher do mundo” também ilumina com luz crua: “a malignidade do nosso desejo de ser feliz”, “a ferocidade com que queremos brincar”, e o “número de vezes em que mataremos por amor”.

Um detalhe significativo: diante da presença do pintinho natalino no lar (“coisa piando por si própria” e despertando “a suavíssima curiosidade que junto de uma manjedoura é adoração”), o marido dá de ombros, “grande demais” e emocionalmente inapto, pelo que se sugere, perante a criatura diminuta e aflitivamente frágil. Essa reação defensiva, de uma secura pragmática, define o padrão masculino reconhecível em geral entre os maridos, nesses dois livros de contos. Mas em “A legião estrangeira” ele ocupa um lugar diferente, por efeito de uma inversão operada pelo livro todo: não é mais a *esposa* que aparece como o *elo inadequado* de uma célula produtiva, mas é o *marido* que soa agora como o *elo inadequado* na cadeia dos afetos.

Mais abaixo no esquema, no lugar antes ocupado pelas figuras selvagens e alienígenas da *menor mulher do mundo* e do *búfalo*, insinuam-se sutilmente as presenças sociais urbanas do outro de classe: a *empregada doméstica* e o *bandido*. A figura da empregada, que já tinha sido projetada, como vimos, sobre “Pequena Flor”, e que faz uma aparição obscura e meramente funcional em “Mistério em São Cristóvão” (*Laços de família*), é entronizada, com todas as honras, num pequeno texto marginal de *A legião estrangeira*, intitulado “O chá”.¹⁴ E *Mineirinho*, alcunha verídica de José Miranda Rosa, bandido caçado e morto com treze tiros, como amplamente noticiado na época, em maio de 1962, é o sujeito da crônica “Mineirinho”.¹⁵ Clarice Lispector foi provavelmente a primeira pessoa pública, diga-se, a acusar de maneira fulminante os justicamentos policiais e parapoliciais que se tornariam norma na montante da violência brasileira, desmascarando sua lógica interna: “na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, *ele está cometendo o seu crime particular, um longamente guardado*” (o destaque é meu).

A legião estrangeira dá sinais, assim, de rachaduras na ordem social que *Laços de família* mantinha incólume, assombrada somente por fantasmas internos ao próprio mundo da classe média, no qual o perigo do outro é vivido num registro meramente imaginário (como se vê de maneira exemplar em “Mistérios em São Cristóvão”). Incorporando a emergência da tensão social no período, “Mineirinho” sinaliza a violência surda sobre a qual está fundada a ordem social e familiar,

14 Uma mulher imagina uma cerimônia de reencontro com todas as empregadas que teve na vida. “As que esqueci marcariam a ausência com uma cadeira vazia, assim como estão dentro de mim. As outras sentadas, de mãos cruzadas no colo. Mudadas – até o momento em que cada uma abrisse a boca e, rediviva, morta-viva, recitasse o que eu me lembro. Quase um chá de senhoras, só que nesse não se falaria de criadas”. Clarice Lispector, *A legião estrangeira – contos e crônicas*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, [1964], p.203-206.

15 “O chá” e “Mineirinho” (p.252-257) aparecem na seção suplementar “Fundo de gaveta”, miscelânea de textos breves de natureza vária, incluída na edição original de *A legião estrangeira* lançada pela Editora do Autor em 1964. “Mineirinho” fora escrito originalmente, no calor da hora, por encomenda da revista *Senhor*, e publicado ali em junho de 1962. A seção “Fundo de gaveta” foi publicada posteriormente em separado no volume *Para não esquecer*, São Paulo, Ática, 1978.

em termos que, lidos hoje, nos atingem em cheio como um verdadeiro bólido de atualidade.

Em última e decisiva instância, temos os textos francamente voltados para a vertigem da *coisa* inominável: as *baratas*, em “A quinta história” (conto que preludia *A paixão segundo G.H.*), e, mais que tudo, o *ovo*, em “O ovo e a galinha”. O móvel secreto do livro (na verdade, da trilogia inteira), seu tropismo de fundo, pode-se dizer, é o movimento de descida em direção àquele objeto irredutível que não se confina nem se submete à sua condição de objeto; que interpela o sujeito sem se deixar nomear; que se volta enigmaticamente sobre quem se volta para ele; que resiste a ser apreendido, designado, significado; que se furta radicalmente deixando um rastro rasante de real; em outras palavras, que não é objeto e sim outra *coisa* (“não se pode estar vendo um ovo”; “se eu disser apenas ‘o ovo’, esgota-se o assunto, e o mundo fica nu”; “o ovo é esquivo”, “o ovo me vê”; “a veracidade do ovo não é verossímil”; “o ovo desnuda a cozinha”, “faz da mesa um plano inclinado”; “chamar de branco aquilo que é branco pode destruir a humanidade”).¹⁶ Cabe perfeitamente aqui a formulação lacaniana: *o objeto é elevado à dignidade da Coisa*.¹⁷

É de se notar, para efeito do roteiro geral, que o salto quântico e a sondagem ontológica que se opera nesses contos só acontece com base em duas experiências eminentemente domésticas: matar baratas (“queixei-me de baratas”) e preparar o café da manhã (“de manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo”). Se matar baratas é reduzir o vivente à condição de objeto a ser exterminado, a narrativa faz com que esse ente resiliente em absoluto, refratário à sua eliminação, opaco e rebelde a toda redução, arraste a mulher que lança suas armadilhas letais contra ele para uma relação de *obliquação* em que o eu se faz o “outro do outro” e compartilha com esse outro o substrato da vida.¹⁸ Pode-se dizer que “A quinta história” é “uma fábula implacável sobre a impossibilidade de manter o outro no lugar de puro objeto – lugar de dominação e de extermínio em potencial –, e uma vingança atroz – com as armas da ficção – contra aqueles que pensam fazê-lo”.¹⁹ Depreende-se disso, ainda, uma conexão secreta entre “A quinta história” e o pronunciamento contido em “Mineirinho”: é porque baratas não se matam como se matam bandidos que bandidos não se matam como se matam baratas.

Para incorporar a *coisa* indominável é preciso elevar a escrita a outro expoente de potência, de modo a que uma história (matar baratas) só se conte por meio de incontáveis histórias, no duplo sentido da palavra *incontável*: o inenarrável

16 Além de rastrear a questão da *inapreensibilidade da coisa* em Clarice, Alexandre Nodari avança no entendimento de uma escritura que, tendo a impossibilidade como condição de sua emergência, faz com que a *inapreensibilidade* da própria palavra vibre reciprocamente com a da *intocabilidade* da coisa. Ver “O indizível manifesto: sobre a *inapreensibilidade da coisa* na ‘dura escritura’ de Clarice Lispector”.

17 Jacques Lacan, *O seminário – livro 7, A ética da psicanálise [1959-1960]*, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, versão brasileira de Antonio Quinet, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995, p.140-141.

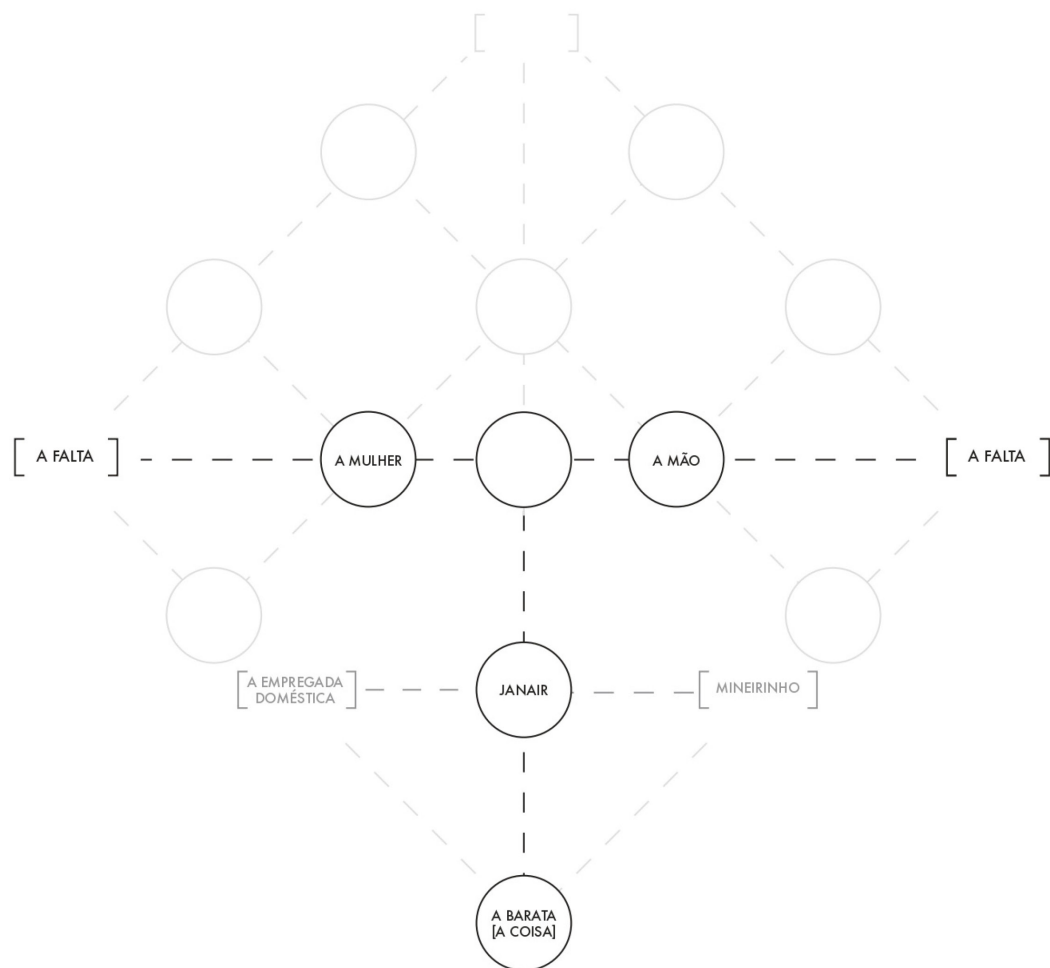
18 Para a ideia de *obliquação* como procedimento ficcional baseio-me em Alexandre Nodari, “A literatura como antropologia especulativa”, *Revista da ANPOLL*, n. 38, p.75-85. Retomo o assunto em José Miguel Wisnik, “Ficção ou não” (*Revera – escritos de criação literária do Instituto Vera Cruz*, ano 3, n. 3, 2018, p.132-135).

19 Ver José Miguel Wisnik, *op. cit.*, p.135.

que se multiplicará em inumeráveis narrativas nascidas da mesma narrativa, “se mil e uma noites me [derem]”. O ato de matar baratas será tecido, assim, com fios de Sheherazade, com referências à catástrofe de Pompeia (“sei como foi esta última noite; sei da orgia no escuro”), com ecos do canto do galo da paixão de Cristo (“no morro um galo cantou”, “da história anterior canta o galo”). A receita prática, enganando as baratas por um expediente engenhoso que as leva a ingerir uma mistura paralisadora de açúcar com farinha e gesso (primeira história), conduz ao sentimento íntimo de “assassinato”, dado pelo vínculo concreto e ardente, cheio de ódio e amor, da mãe de família com as vítimas (segunda história), sobrevivendo daí o repasto orgiástico das baratas refestelando-se na mistura mortífera e convertidas, ao cabo do “alvorecer em Pompéia”, em estátuas engessadas por dentro, suscetíveis mesmo assim às ilusões demasiado humanas e à sofreguidão de viver (terceira história), sobrando disso a vida dupla da feiticeira-dona-de-casa condenada, ante o eterno retorno dos insetos rastejantes, a aviar eternamente “o elixir da longa morte” (quarta história) e a deparar com a questão insolúvel em sua formulação mais opaca: “Leibniz e a transcendência do amor na Polinésia” (a quinta história, que não elimina o mote com que todas começam: “queixei-me de baratas”). Assim também o *ovo* só pode ser sondado por uma profusão de definições, associações e insights que anulam pelo excesso a possibilidade de defini-lo, cavando com palavras um entrelugar de vislumbre em que se divisa algo de real na sua impossibilidade de apreensão.²⁰

A legião estrangeira abre, na verdade, perspectivas inéditas à escritura clariceana, atraída por dentro para a intensidade máxima na estrangeirização e no estranhamento do doméstico. Clarice engendrou essa vertente – ou a pariu por partenogênese – a partir da própria imanência existencial e ontológica investida na condição de mãe de família. As radiações do Jardim Botânico, que apareciam antes como rota de fuga para o exterior do lar, vêm para o âmago da própria escrita na medida em que vêm para o interior da casa. É indo ao cerne desse lugar que ela o ultrapassa. Por isso mesmo, *A paixão segundo G.H.* será algo assim como a quinta história de “A quinta história”, multiplicada pela quintessência do *ovo* e elevada à sua enésima potência.

20 Ver Alexandre Nodari, “O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na ‘dura escritura’ de Clarice Lispector”.



O diagrama ostenta agora uma redução radical, despovoando ainda mais o vazio no meio dos dois polos da *falta* em direção a uma experiência da solidão em estado puro. Além disso, a imagem sugere no seu formato, por obra de um acaso pregnante e sem dúvida surpreendente, o aparelho reprodutor feminino. Não se trata, é claro, do reflexo de algum plano consciente investido na obra; nem é o resultado de uma operação crítica que pretendesse chegar a essa relação de forma conclusiva. Não se trata nem mesmo de uma conclusão: foram outras pessoas que me chamaram a atenção para a semelhança, que me escapava.²¹ Se considerarmos, no entanto, com Henry James, que real é “aquilo que não se pode *não* saber”, não dá para *não ver* que o andamento dos diagramas, no esforço de captar algo do movimento interno à trilogia clariceana, acabou por conduzir a esse ícone enigmático, indecível entre o que tem de arbitrário e de objetivamente motivado.²² No esquema, vemos em marca d’água duas figuras latentes do outro social (a *empregada* e o bandido *Mineirinho*,

21 Agradeço em especial a Luiz Fernando Carvalho a observação da coincidência, por ocasião de seminário preparatório para a sua filmagem de *A paixão segundo G.H.*

22 A frase de Henry James é citada por Arthur Nastrovski num ensaio em que examina as linhas de continuidade entre o Romantismo e a atualidade. Na mesma passagem, ao prosseguir o argumento, Nastrovski poderia perfeitamente estar falando de Clarice Lispector: “Aquilo que não se pode não saber é o real, mas aquilo que não se pode não saber só é acessível na sua inacessibilidade. Aquilo que não se pode não saber só é possível saber não sabendo. Só é possível sabê-lo como algo inacessível”. “Trauma e memória em Schumann”, *Tudo tem a ver – literatura e música*, São Paulo, Todavia, 2019, p.135.

numa alusão ainda ao livro anterior); a *falta* que envolve os sujeitos pelos dois lados do gráfico; a *mulher* G.H. e seu par (dessa vez a *mão* sem rosto em que se constitui sua única companhia); a empregada-soberana em seu quarto (*Janair*); a *barata* esfingética. Mas, por uma lógica mais obscura que se impõe pelo efeito da analogia, podemos reconhecer na mesma imagem, sem compromisso demonstrativo ou causal, a conjunção de ovários, trompas, útero, colo do útero e vagina.

Um acaso assim eloquente não merece ser desprezado, também, pelo fato de que estamos tratando de um livro em que uma mulher proclama o “contínuo presente” em que vivem “[suas] quinze milhões de filhas”,²³ e no qual fará uma declaração que contradiz com veemência, podemos dizer, as palavras finais de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “pela primeira vez eu sentia com sofreguidão infernal a vontade de ter tido os filhos que eu nunca tivera: eu queria que se tivesse reproduzido, não em três ou quatro filhos, mas em vinte mil a minha orgânica infernalidade cheia de prazer”.²⁴ Ao longo do romance, G.H. busca tenazmente uma impossível coincidência com a *coisa* que tem como correspondente o corpo da mãe, a ser reconhecido em si mesma.²⁵ Trata-se, como na frase que já citamos, de “nascer do próprio parto”, numa circularidade quase impensável.

O ponto de partida, no entanto, é o de uma identidade social muito distante disso: a *mulher* branca de classe média alta, financeiramente independente, morando num apartamento de cobertura em Copacabana, apresenta-se destituída de qualquer *laço de família*, como se os zerasse expressamente – nem marido nem amante estável, nem filho ou filha (embora tendo passado pela experiência do aborto), sem pai nem mãe à vista, sem nome que não seja uma cifra, sem animal doméstico que não seja a *barata*. Desfrutadora mundana e artista plástica de aparência, ela vem de passar por uma experiência radical que subverte seu mundo, sua autoimagem, e que a arroja num abismo narrativo em que tenta dar conta da experiência inenarrável. A seu modo, vive o *devaneio e embriaguez de uma mulher* depois do acontecimento da *Coisa* (muitas oitavas acima ou abaixo do primeiro conto de *Laços de família*). Não há mais lugar, aqui, para o ziguezague parental: o movimento ruma para o alvo de maneira inexorável.

G.H tem como interlocutor figurado apenas a *mão* “decepada” que ela imagina estar segurando a sua (“enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão”).²⁶ Esse *tu* de apoio, pronome pessoal sem pessoa física, gesto sem rosto, encontra-se no lugar esvaziado mas virtual do parceiro. É a figuração do outro em quem G. H. se escora nos momentos-chave da travessia para abandoná-la nas passagens extremas, quando o mandamento da solidão iniciática, da dessubjetivação sem contemplação e o enfrentamento do “neutro” assim o exigem. Trata-se, de início, de uma ajuda crucial mas provisória (“logo que puder

23 Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Rocco, 2009, p.64.

24 Idem, *ibidem*, p.120.

25 “(...) da mãe na medida em que ela ocupa o lugar dessa coisa, de *das Ding*”. Ver Jacques Lacan, *op. cit.*, p.86.

26 Clarice Lispector, *op. cit.*, p.16.

dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror”),²⁷ que retornará, no entanto, em outros momentos, como parceria na escrita, como *a mão* na mão que escreve, como elo subentendido com quem lê e como o lugar vago do amor.

A fantasia da *mão* imaginária (“dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria”),²⁸ contrapõe-se ao encontro com *Janair* – um encontro inesperado que se dá justamente na ausência da *empregada doméstica*, que acabara de deixar o emprego após trabalhar e morar no apartamento por seis meses. Se a presença da criada reduzia-se à irrelevância de uma “mulher invisível” no dia a dia do apartamento, sua aparição insólita se dará por meio dos índices mudos e gritantes que esplendem no quarto vazio, desencadeando na patroa uma mistura inextrincável de sublimidade e mal-estar. No início da narrativa, G.H. se reconhece senhorialmente nas dependências de sua habitação, percorre a sala, atravessa a cozinha, a área de serviço e aproxima-se do inesperado umbral – a porta do quarto de fundos no qual pretende fazer uma arrumação, como se brincasse de empregada por um dia, e por desfastio, numa manhã de sábado. Ali onde pensara reencontrar o “*bas-fond* de [sua] casa” – pardieiro habitacional convivendo com “o amontoado de jornais” e “as escuridões da sujeira e dos guardados” – ,²⁹ depara na verdade com um “minarete” caiado e impecável, voltado contra ela na forma de um desenho cru na parede, uma inscrição em que se podem ler os contornos a carvão de um homem nu em tamanho natural, de uma mulher nua e de um cão “mais nu do que um cão”.³⁰

A nudez não consiste, aqui, na exposição da genitália, mas no vazio dos corpos circundados pelo traço grosso, que imprime nas figuras o tremor sísmico, rudimentar e pétreo da “ponta quebrada de carvão”.³¹ G.H. acusa o golpe, isto é, o forte impacto do mural, como um recado vazado em “mensagem bruta” e como um retrato críptico de sua própria existência: um julgamento talvez de sua vida de relacionamentos livres, passada pelo crivo corrosivo inscrito no traçado implacável e falto de misericórdia de sua *outra*. Emanada dele um ódio silencioso e acintosamente neutro que a faz estranhar-se e reconhecer-se de uma perspectiva inaudita: “Janair era a primeira pessoa realmente exterior” – fora de seus pares e de sua classe – “de cujo olhar [ela] tomava consciência”.³² O abalo do habitat e dos hábitos, que sobrevém à visão, deve-se, para G.H., à intervenção enigmática dessa “rainha africana, representante de um país estrangeiro”, “achatada como um baixo relevo preso a uma tábua” – entidade egípcia, ícone bizantino, deusa negra cuja alteridade abre as comportas ao sublime (“eu era o petróleo que só hoje jorrou, quando uma negra africana me desenhou na minha casa, fazendo-me brotar de uma parede”).³³

27 Idem, *ibidem*, p.17.

28 Idem, *ibidem*, p.16.

29 Idem, *ibidem*, p.36.

30 Idem, *ibidem*, p.38.

31 Trata-se também, pode-se dizer, da redução gráfica de um núcleo familiar originário – o casal e o animal doméstico. A propósito, o conto “Os obedientes” esboça algo parecido: “um homem e uma mulher estavam casados. (...) Já em constatar esse fato, meu pé afundou dentro. (...) Já seria como se eu tivesse visto, risco negro sobre fundo branco, um homem e uma mulher”. *Todos os contos*, p.342-343.

32 Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p.40

33 Idem, *ibidem*, p.114.

O quarto, do qual Janair se apossou com “ousadia de proprietária”, espoliando-o “de sua função de depósito” e convertendo-o numa clara zona de poder, cava dentro da habitação um avesso que faz da empregada doméstica a senhora de um império: o império da posse contra o da propriedade.³⁴ Sem ser a detentora legal do apartamento, ela mostra-se a *dona de fato* de seu próprio quarto. É assim que *A paixão segundo G. H.* instaura um olhar contundente, a contrapelo, sobre esse fenômeno arquitetônico e social brasileiro, o apartamento de moradia com cubículo para a criada – quadrilátero levemente irregular, de uma geometria anômala e quase imperceptível, no qual ressaltam o colchão crispado, o guarda-roupa empenado e imprensado contra a cama, exalando um bafo de galinha, do qual emergirá a barata numa casa de resto “minuciosamente desinfetada”,³⁵ tudo manifestando ainda a segregação escravista e a senzala enquistada no prédio de luxo.³⁶

De trabalhadora invisível, Janair converte-se para G.H. no olho que vê desde um lugar mais interno e ao mesmo tempo radicalmente exterior – cifra incômoda, irritante e conflituosa de um real estranho ao universo da proprietária (“ali dentro de minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente”). A “cólera inexplicável” de que é tomada, ante a ocupação soberana do recesso mais remoto e restrito do apartamento, localiza-se numa zona difusa e pessoalmente indeterminada: “perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado – ou se fora eu, que sem sequer a ter olhado, a odiara”.³⁷ Trata-se de fato, mais do que de um ódio personalizado, do mal estar projetivo contido no rebatimento de classe e na luta intestina pela posse do território, luta desigual em que G.H. se renderá, afinal, à potência metafísica desse quarto de despejo constituído em templo suspenso (“minarete”), jazida radioativa (“mina de urânio”), umbral da vida e da morte (“sarcófago” e “câmara ardente”), caverna originária. Resumindo, G.H. continuaria girando indefinidamente na mesmice inautêntica de seu lugar de classe e de fala (tal como ela mesma os descreve) se não adentrasse o quarto da empregada e não recebesse ali o impacto dessa presença ausente – a mulher negra e pobre cujo muquifo de explorada, desvelando-se como um campo energético poderoso, contém um desenho seco e cru que parece radiografar a alma e o corpo da patroa, abalando as estruturas mentais, existenciais e discursivas sobre as quais esta se move.³⁸

34 Idem, ibidem, p. 36. A *posse contra a propriedade* é um tema, ou lema, do *direito antropofágico* em Oswald de Andrade, recorrente na *Revista de Antropofagia* e dando nome ao primeiro capítulo de *Marco zero I - A revolução melancólica*, São Paulo, Globo, 2008. Ver, a propósito, Alexandre Nodari, “A única lei do mundo”, em Jorge Rufinelli e João César de Castro Rocha, *Antropofagia hoje? – Oswald de Andrade em cena*, São Paulo, É Realizações Editora, 2011, p.455-483.

35 Idem, ibidem, p.46.

36 Antonio Risério anota o fato de que, no Brasil, os dormitórios de empregada doméstica em apartamentos, em razão de sua área incompatível com as exigências legais mínimas, costumavam constar falsamente nos processos oficiais de aprovação de plantas como “despensas, depósitos ou rouparias”. A informação amplia o entendimento do alcance do ato de Janair, quando se diz que *espolia seu quarto da função de depósito, com ousadia de proprietária. A casa no Brasil*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2019, p.369.

37 Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p.42.

38 A passagem retoma, de maneira ligeiramente alterada, formulação contida em José Miguel Wisnik, *op. cit.*, p.144.

A propósito desse ponto, é preciso assinalar o impacto, na cena cultural brasileira, do livro *Quarto de despejo*, lançado em 1960 por Carolina Maria de Jesus, catadora de papel, lavadeira e moradora da favela do Canindé, em São Paulo. Ao escrever o testemunho literário de sua condição de vida, Carolina também *espoliava*, à sua maneira, *o quarto de despejo da sua função de depósito*, fomentando um deslocamento de perspectiva correspondente, em algum sentido, àquele que levaria Clarice, de maneira simétrica e em época próxima, a enveredar pelo real social do quarto de empregada, convertendo a etnografia da pigmeia distante no império de Janair. Uma foto sintomática, de 1961, as mostra juntas por ocasião de um evento em que Clarice autografava *A maçã no escuro* e Carolina autografava *Quarto de despejo*.³⁹ A polaridade social implícita nesse encontro é exponenciada e magnificada, pode-se dizer, por Clarice: o quarto de empregada em *A paixão segundo G.H.*, envolvendo a madame e a serviçal, aciona um contraponto sintomático, não importa se intencionado, com esse acontecimento que anunciava àquela época uma questão literária, social e micropolítica que se tornou candente hoje.

No diagrama, sugerimos que a figura de *Janair* ecoa, embora de maneira muito mais flagrante, a presença das *empregadas domésticas* do “Fundo de gaveta” de *A legião estrangeira*. Por outro lado, atua nesse mesmo ponto a marca do dilaceramento social que se deixa ver em “Mineirinho”. Nessa crônica, Clarice faz a leitura implacável de cada um dos treze tiros da caçada ao bandido, sem esconder as precariedades e os privilégios de sua própria posição social, obliquando o seu lugar de classe no lugar radical do outro. Tiro a tiro, passa do alívio de segurança (pela suposta eliminação do mal) ao estado de alerta, ao desassossego, à vergonha, ao horror, ao tremor, ao espanto prostrado ante o silêncio divino, ao apelo ao irmão ausente e, finalmente, à identificação com o sujeito-objeto da caçada: “O décimo-terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro”.⁴⁰ Ou ainda, em palavras dela: porque “o outro do outro sou eu”.

O mal estar e a revolta pelo justicamento do criminoso (álibi para a execução do crime “particular” e “longamente guardado” dos justicadores, como já foi dito) é inseparável do mal estar em que se baseia a casa privada: “Para que minha casa funcione, exijo de mim (...) que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida”. É partindo desse abalo, e da pergunta pelo território em que se funda a própria casa, que ela vai ao encontro da materialidade áspera e difícil do “terreno”. Este, sem os eflúvios do “sublime” nem as concessões a uma “caridade vaga”, diz respeito aos fundamentos litigiosos da posse e da propriedade, assim como à destinação social da habitação, lugar onde assenta a possibilidade de justiça. É isso que entra em jogo na discussão do assassinato social de Mineirinho.

39 Ver Nádia Battella Gotlib, *Clarice fotobiografia*, São Paulo, Edusp / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p.345.

40 Clarice Lispector, “Mineirinho”, *Todos os contos*, p.387.

Mas é essa mesma questão que está em jogo, de outro modo, no abalo sofrido por G.H. dentro do quarto de Janair: “forcei-me a me lembrar que também aquele quarto era posse minha, e dentro de minha casa: pois, [afinal] sem sair desta, sem descer nem subir, eu havia caminhado para o quarto”. O esforço para recuperar em si mesma o sentimento da posse perdida está associado à repulsa pela “maior repulsão de que (...) já fora vítima”: a sensação de *não caber* no quarto que supostamente lhe pertence, e de, tendo entrado nele, parecer “ter entrado em nada”, num lugar sem “um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim”.⁴¹ Em outras palavras: um quarto *sem um ponto para chamar de seu* – igualado e “indelimitado” como um deserto onde tudo poderá acontecer. Ao empreender a luta pela reintegração da posse ultrajada daquele rincão de seu apartamento (“procurando apossar-me um pouco mais daquele enorme vazio”) – ela se propõe a faxiná-lo, banhá-lo e encerá-lo, mesmo que “sem nenhuma intimidade” com a tarefa braçal, numa purga expiatória que tem como alvo primeiro o guarda-roupa.⁴² Mas é justamente ao tentar abri-lo (com dificuldade, pois na estreiteza do cubículo a porta se emperra contra o pé da cama), que G.H. se defronta cara a cara com a “barata grossa” que se move lentamente dentro dele, “na meia escuridão”.⁴³

A *barata* adentra o romance, assim, pela fenda da “coisa social” – lembrando que essa expressão é usada por Clarice em “Literatura e justiça”, texto em que ela se acusa impiedosamente “de não saber como [se] aproximar de um modo ‘literário’ (isto é, transformado na veemência da arte) da ‘coisa social’”.⁴⁴ A “coisa social”, no caso, seria a temática da injustiça, objeto da literatura engajada, que ela diz, ali, não saber converter em literatura, pois o sentimento da justiça social sempre lhe pareceu óbvio, enquanto que escrever é procurar pelo não óbvio, pelo não dado (“sem me surpreender, não consigo escrever”). Não obstante, a escolha da palavra “coisa”, para designar o “fato social” e “a beleza profunda da luta”, já é sub-repticiamente sintomática, de algum modo, do encaminhamento que Clarice Lispector dá ao problema. Em *A paixão segundo G. H.* a barata aparece, com todas as letras, como a irrupção da *coisa* (por motivos que já sabemos), sem deixar de ser, de maneira nada óbvia, “coisa social” investida da “veemência da arte”. Dito de outro modo, *espoliar o quarto de despejo da sua função de depósito* corresponde a *eleva o objeto à dignidade da Coisa*. Justamente por isso, impõe-se a G.H. reconhecer que “(...) a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto”.⁴⁵

Essa constatação não tem volta nem saída: a *mulher* não tem como não cair para dentro do quarto “nu e esturricado”, em direção vertiginosa à barata, “mulata à morte” prensada por ela mesma na porta do armário e, ao mesmo tempo, entidade imatável em suas infinitas mutações – “gota virulenta” de matéria viva, pura atenção inextrincável de um corpo, obsoleta e atual, imemorial e indestrutível, em bloco

41 *A paixão segundo G.H.*, p.44.

42 *Idem*, *ibidem*, p.45.

43 *Idem*, *ibidem*, p.46.

44 Clarice Lispector, “Literatura e justiça”, seção “Fundo de gaveta” de *A legião estrangeira – contos e crônicas*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964, p.149-150.

45 *A paixão segundo G.H.*, p.48.

(“quando o mundo era quase nu elas já o cobriam, vagarosas”); cariátide esmagada pela cintura, mônada fractal (cada olho da barata uma barata incrustada na barata, incrustando na barata uma nova barata inteira), suas cascas infinitas e finas “como as de uma cebola”, sem direito nem avesso, esquadrinháveis até o núcleo impossível; matéria prima irreduzível, “milímetro grosso de matéria branca”, plasma seco “não transcendente”, festa profana da imanência, lama viva e originária; pus, sêmen, leite materno, matéria insossa do que somos; hieróglifo, escaravelho, peixe fossilizado, salamandra, quimera, grifo, leviatã, lenda, crosta seca de um vulcão, máscara solene de seu próprio corpo, miniatura de um animal enorme, todos esses seus avatares juntos e ainda assim *sempre iguais a si mesmas* (“há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repet[em] sem se transformarem”).

Impossível perseguir a nuvem semântica dessa voragem ontológica. Ela acompanha um estado verdadeiramente alterado de instauração da identidade na diferença e de participação exaustiva no existente, onde tudo *se me olha* (a barata morta vê com o corpo, pela força incoercível da presença, pois “no mundo primário onde eu entrara, os seres existem para os outros como modos de se verem”).⁴⁶ Instaura-se aí um insólito romance sem acontecimentos que não sejam a captação do que está acontecendo no “vertiginoso relance”:⁴⁷ tocar o *imundo*, sondar os extremos do *neutro*, para além do *utilitário* e do *sentimentário*, tomar de assalto o “império do presente” (no qual “o presente abr[e] gigantescas perspectivas para um novo presente”),⁴⁸ até a prova da provação máxima – provar da matéria da barata, levá-la à boca, comungá-la num sacramento profanatório da plena imanência (se usarmos imagens invertidas da paixão de Cristo), ou devorá-la num rito em última instância autofágico. Essa condição extrema bate no limite: o desmaio, a suspensão do discurso, o lapso do intangível. O real não se dobra, a mãe não se come.⁴⁹ A extrema imanência bate, por ironia, na transcendência: “ao comer 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”.⁵⁰

Com o que o arco do livro começa seu movimento de volta: depois do seu preâmbulo inicial (a visitação do apartamento), do seu umbral (o deparar do quarto da empregada), da obliquação na barata e do mergulho para dentro do coração selvagem, a aceitação ou redução da *coisa* à sua expressão mais simples – o objeto qualquer feito de matéria qualquer, escrínio miraculoso revelador daquilo que não é mais do que *isso* e é só *isso*. G.H. reconhece modestamente a sua desmedida: não mais uma mulher que ambiciona (con)fundir-se com o inacessível e inapreensível real da barata, comendo-a, mas uma *mulher que é uma mulher* assim como *uma*

46 Idem, p.75.

47 Utilizo a expressão que dá nome ao ensaio de Gilda de Mello e Souza, “O vertiginoso relance”, em *Exercícios de leitura*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1980, p.79-91.

48 *A paixão segundo G.H.*, p.107.

49 “O que encontramos na lei do incesto situa-se como tal no nível da relação inconsciente com *das Ding*, a Coisa. O desejo pela mãe não poderia ser satisfeito pois ele é o fim, o término, a abolição do mundo inteiro da demanda, que é o que estrutura mais profundamente o inconsciente” humano. Jacques Lacan, op. cit., p.87.

50 *A paixão segundo G.H.*, p.166.

WISNIK, J. M.
*Diagramas para uma
trilogia de Clarice.*

barata é uma barata (“a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata; e que uma mulher, na hora do amor por um homem, essa mulher está vivendo a sua própria espécie”).⁵¹

Raras vezes uma obra de arte (refiro-me agora à trilogia inteira) se arma tão íntima e totalmente para reconhecer em si mesma o desígnio de perseguir o real nas situações mais cotidianas, de atravessá-lo, mirá-lo, para buscar exaustivamente o confronto, levá-lo às últimas consequências (ao preço da solidão radical) e devolvê-lo à vida comum, com a alma “já formada” e uma promessa lenta e difícil de alegria (“pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria”).⁵²

Tudo isso, havemos de convir, está bem além daquilo que os diagramas podem oferecer – já passamos dos seus limites. Vamos ficar por aqui e com eles. Mas, se formos fiéis à trilogia, quando os diagramas estiverem nos levando a “explicar” demais, enquadrar demais e reduzir demais, como esquemas que são, é melhor, antes de apagá-los, olhá-los simplesmente como ícones – vestígios mudos de uma narrativa extraordinária.

São Paulo, 11 de outubro de 2019

José Miguel Wisnik

51 Idem, p.169.

52 “A possíveis leitores”, *A paixão segundo G.H.*, p.5.