

## 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).

ABSTRACT

261

This essay discusses the way the novel *A paixão segundo G.H.* by Clarice Lispector fashions a fictional narrative into a singular and untellable experience. The task at hand is to explain the way this linguistic body was manufactured from language and from a form turned literary which does not find a perfect support in lexis or syntax. In other words, starting from Jacques Derrida's concept of language and literature, as well as from Michel Foucault's spatial notion of *heterotopia*, this essay proposes that the writing in question takes advantage of the deconstruction of language, of the narrative structure and of the fixity that separates fiction from reality in order to delimit them, that is, in order to turn itself into the body of a formless and discontinuous event, whose porous skin is given to exchanges between immanent stances, and to swaps between fiction and the so-called reality.

Keywords: body; edge; literature.

### 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

**G**osto 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”<sup>1</sup>, 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 judia<sup>2</sup>.

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 coletivo<sup>3</sup> 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 estrangeira<sup>4</sup> 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*<sup>5</sup>), 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”<sup>6</sup>, 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 su-portar, ao invés da comunhão com o nada, o cinismo requeentado 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*<sup>7</sup> 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.

## Referências

- ABDALA, Benjamin. Biografia de Clarice por Benjamin Moser: coincidências e equívocos. *Estudos Avançados*. vol. 24, n. 70, São Paulo, 2010.
- ANDRADE, Welington. Em boa companhia crítica. *Revista Cult*. n. 229, ano 20, p. 19-23, nov., 2017.
- BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, p. 49-73, 2011.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Trad. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- DERRIDA, Jacques. La literatura segredada: una filiación imposible. *Dar la muerte*. Trad. Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Barcelona, p. 111-147, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *O monolinguismo do outro*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.
- DUQUE-ESTRADA, ELIZABETH MUYLAERT. *Nas entrelinhas do talvez*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Ed. Via Verita, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- GOTLIB, Nádia Battella. Três cartas de Clarice Lispector: o imprevisto. *Revista Cult*. ano 20. n. 229, São Paulo, p. 29-36, nov. 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LACAN, Jacques. *Televisão*. Trad. Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*: Benjamin Moser. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Portugal, Lisboa: Veja, Limitada, 2000.
- NODARI, Alexandre. A vida oblíqua: o hetairismo ontológico segundo G.H.. *O Eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 139-154, 2015.
- PENNA, João Camillo. O nu em Clarice Lispector. *Alea*. v. 12. n. 1, janeiro-junho, p. 68-96, 2010.
- PIZARNIK, Alejandra. *Diarios – Alejandra Pizarnik*. Argentina, Buenos Aires: Lumen, 2012.

- MARRA, F. *A paixão segundo G.H. – uma forma de tecer o impossível.* ROSENBAUM, Yudith. As metamorfoses do mal em Clarice Lispector. *Revista USP*, São Paulo, n. 41, p. 198-206, março/maio de 1999.
- STIGGER, Verônica. O útero do mundo. *Catálogo MAM*. 5 de setembro a 18 de dezembro, p. 7-21, 2016.
- TROCOLI, Flávia. *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno.* Campinas: Mercado das Letras, 2015.

Recebido em: 19/06/2018

Aceito em: 17/09/2018