

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)

ABSTRACT

243

The purpose of this article will be putting some aspects of the literary form of *The Passion According to G.H.* in relation to the question of the “thing”. I will start from the affinity between the problematic of metaphysics in Kant and that of the search for thing in the work of Clarice Lispector. I will suggest that the characterization of Lispector’s writing as having a metaphysical concern presupposes this affinity. However, it also departs from it decisively, as we shall see. In the novel *The Passion According to G.H.* a central point of interest is the connection made there between the question of the “thing” with that of the metamorphosis. Finally, we will propose an alternative perspective for an observation that is frequent in the secondary literature on Clarice Lispector: that her novels would be “disjointed.”

Keywords: *The Passion According to G.H.*; metamorphosis; metaphysics.

“----- 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 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)

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 aceito 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.

Referências

- ALLISON, Henry. *Kant's Transcendental Idealism. Rev. and Enl. Ed.* Yale University Press: New Haven 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos.* 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977, p. 123-131.
- CIXOUS, Hélène. *L'heure de Clarice Lispector/A hora de Clarice Lispector.* Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus Editora, 1999.
- CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector.* Edited, translated, and introduced by Verona A. Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- COCCIA, Emanuele; *Teoria da metamorfose.* Tradução: Vinícius Alves, revisão: Clarissa Comin. Disponível em: <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/19/teoria-da-metamorfose-emanuele-coccia/> Acesso em: 12 dez. 2018.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil. Vol. 5: Modernismo* 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana S.A., 1970.
- LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica.* Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LEBRUN, G. *O subsolo da Crítica.* Discurso, 46 (2), p. 53-84. 2016.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica coordenada por Benedito Nunes. Paris, Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaines du XXe. Siècle; Brasília: CNPQ, 1988.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura.* Trad. Alexandre Fradique Morujão e Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *Exercícios de leitura.* São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- NODARI, Alexandre. "A vida oblíqua": o hetairismo ontológico segundo G.H; In: O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira v. 24, n. 1 (2015).
- PENNA, João Camillo. *Clarice Lispector's Things: The Question of Difference.* Tese de doutorado. Orientação: Philippe Lacoue-Labarthe e Avital Ronell. University of California, Berkeley, 1993.
- PESSANHA, José Américo. *Clarice Lispector: o itinerário da paixão.* In: Remate de Males, 1989, pp. 181-198.

GONÇALVES, M. T. *Metafísica e metamorfose n'A paixão segundo G.H.* SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

WALDMAN, Berta. *A paixão segundo C.L.* São Paulo: Brasiliense (Col. Encanto Radical) 1982.

WALDMAN, Berta. *O estrangeiro em Clarice Lispector*. Revista de Crítica Literária Latinoamericana, v. 24, n. 47, p. 95-104, 1998.

Recebido em: 16/09/2018

Aceito em: 24/03/2019