DIAGRAMAS PARA UMA TRILOGIA DE CLARICE

DIAGRAMS FOR A CLARICE TRILOGY

José Miguel Wisnik

RESUMO

Laços de família, *A legião estrangeira* e *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, são abordados como três livros articulados ao modo de uma trilogia não assumida enquanto tal. Com base em diagramas correspondentes a cada um deles, o ensaio busca analisar as conexões internas entre os livros e o modo como atravessam o universo familiar em direção à experiência da solidão radical e à sondagem da coisa.

Palavras-chave: Clarice Lispector; trilogia; diagramas; família; solidão radical; coisa.

ABSTRACT

Clarice Lispector's books *Laços de família* [Family Ties], *A legião estrangeira* [The Foreign Legion] and *A paixão segundo G.H* [The Passion According to G.H.] are approached as three books articulated as a trilogy but not assumed as such. With diagrams corresponding to each of the books, this essay seeks to analyze the internal connections between them and the way they traverse the universe of family towards the experience of radical solitude and probing of the thing.

Keywords: Clarice Lispector; trilogy; diagrams; family; radical solitude; thing.

Revista Letras,
Curitiba, UFPR,
n. 98, pp. 282-307,
jul./dez. 2018.
ISSN 2236-0999
(versão eletrônica)

Laços de família (1960), *A legião estrangeira* (1964) e *A paixão segundo G.H.* (1964) podem ser lidos como uma trilogia implícita, destacável e reconhecível no conjunto da obra de Clarice Lispector, mesmo que não escrita com essa intenção. Algumas circunstâncias biográficas ajudam a situar essa proposta de leitura, ainda que não sirvam sozinhas para sustentá-la. Os dois livros de contos e o romance insólito – o primeiro livro escrito ao longo dos anos 1950 e encadeado com os outros dois no começo dos anos 1960 – foram publicados quase juntos num curto espaço de tempo. Surgindo em cascata, marcam o ponto de virada ao fim de um ciclo de vida que se iniciara pelo casamento de Clarice com o diplomata Maury Gurgel Valente, em 1943, que se estendera por quinze anos de residência fora do Brasil, durante os quais Clarice e Maury tiveram dois filhos, e que se consumou com a separação do casal, em 1959. Matrimônio e desquite, pertinência aos laços familiares e abandono à estranheza do mundo e, mais que isso, arraigamento profundo e desarraigamento radical são forças que se debatem nela na conclusão do período, se não nesse tempo todo. A vida de relação social implicada na função diplomática do marido constituía-se em lenta e prolongada tortura, que a esmagava e a derrubava numa sensação de apatia, de descolamento de si e de perda de contato com a própria potência ("espero um dia poder sair deste círculo vicioso em que minha 'alma caiu'", diz ela em carta a uma de suas irmãs).[1]

1 Carta de 6 de julho de 1948, transcrita por Olga Borelli em *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p.135.

A constituição de um lar não decorreu, no entanto, de um movimento insincero: a família correspondera, ainda que "perplexamente", à necessidade de "sentir a raiz firme das coisas" (pode-se reconhecer, com a devida precaução contra o biografismo, certo valor confessional nessas palavras do conto "Amor", central em *Laços de família*).[2] Assim também a maternidade, como Clarice diz expressamente, foi o mais autêntico desejo de sua vida. Mas há algo que não cabe nos contornos da família nem na fixidez de seus papéis, muito menos nos protocolos de salão impostos pela conveniência diplomática, exigindo dela "a coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo" (estou usando, agora, palavras do conto final de *A legião estrangeira*).[3] Em suma, os dois livros – como sugerem, de resto, seus títulos – são nucleados primeiramente pelo mandamento de inclusão na ordem familiar, que preside a todas as relações em *Laços de família*, e depois pela franca abertura sem rede de proteção à estranheza da alteridade, que rege *A legião estrangeira*. A passagem da vida familiar ao assumido desarraigamento é um passo decisivo, por sua vez, na direção dessa experiência mais-que-iniciática de solidão radical que é *A paixão segundo G.H.*

Dito isso, não é na biografia nem na sucessão linear dos fatos que se encontram as bases da trilogia, mas na literatura (sabendo que "literatura", tal como Clarice a entende, é apenas um nome, isto é, "o modo como os outros chamam o que nós, escritores, fazemos").[4] É no *fazer sem nome* que se configura, pela escrita, a articulação íntima entre os livros, levando-nos a lê-los como uma tríade. Clarice já publicara, em 1952, *Alguns contos*, contendo textos que viriam a fazer parte de *Laços de família*, mas avulsamente, como o próprio título assume, e sem a coesão cerrada que o livro ganharia depois. No intervalo, escreveu e publicou seguidamente alguns dos contos de *Laços* e da *Legião*, antecipando-os na revista Senhor. Mas, ao recolhê-los nos livros de 1960 e de 1964, desponta em cada volume o perfil inconfundível que nos permite ver cada um como uma espécie de reverso tácito do outro. Se os contos de *Laços de família* obedecem a um princípio concêntrico, nucleados por figuras que giram recorrentemente em torno do compromisso conjugal, os contos de *A legião estrangeira* retomam os mesmos elementos em movimento centrífugo, atirados em estilhaços díspares para o mundo da estranheza e da falta, ao qual se abrem e no qual se movem. *A paixão segundo G.H.*, por sua vez, precipitará tudo isso no sorvedouro de uma nudez existencial sem precedentes, embora anunciada e já pulsante nos livros anteriores.

No conjunto, o mergulho íntimo percorrido ao longo dos três livros prefigura também aquela mudança de costumes que envolve a quebra do laço matrimonial indissolúvel num país que não admitia sequer o estatuto do divórcio, e um abalo relativo na posição tradicional da mulher na ordem familiar, índices de um significativo deslocamento nos valores de classe média a partir dos anos 1960. Tudo isso mora nos meandros de uma escrita que, conhecida pela feição de visceralidade

2 Clarice Lispector, *Todos os contos*, Rio de Janeiro, Rocco, 2016, p.146.
3 Idem, ibidem, p.361.
4 Olga Borelli, *op. cit.*, p.71.

Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 282-307, jul./dez. 2018. ISSN 2236-0999 (versão eletrônica)

de sua fluidez espontânea e espantosa, guarda uma consciência crítica que lhe é inerente, e que trabalha rente à linguagem com um programa implacável de nudez e de desarmamento.

"No sertão, se Deus vier, que venha armado", proclama a frase de Riobaldo em *Grande sertão - veredas*. Já *A hora da estrela*, é como se dissesse num sussurro: "se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande. O silêncio é tal que nem o pensamento pensa". O horizonte messiânico da escrita clariceana aponta, vale dizer, para a desativação dos mecanismos reativos engatilhados na consciência, mirando o ponto vazio do pensamento. No caso dela, se Deus vier, virá para desarmar, pois o "silêncio grande" não será outra coisa que a coincidência do pensamento com o impensável ("o silêncio é tal que nem o pensamento pensa": a frase remete não a um estado de anulação do pensamento, mas a um estado do pensamento capaz de pensar não pensando, de *pensar não*). Em outras palavras, trata-se do advento da potência do pensamento como pensamento em potência.[5]

Podemos dizer também que o modo como cada um dos dois escritores figura a hipótese extemporânea da vinda de Deus é sintomático do modo como engajam o leitor. Na frase de Riobaldo, Rosa põe a lei sem lei do sertão acima de Deus e Deus, dentro do sertão, confrontado com a bala, que é "um pedacinhozinho assim de metal". O seu leitor mais crítico precisará vir armado para a leitura, pois, ao adentrar esse sertão de letras, acabará se confrontando com os infinitos planos simbólicos e linguísticos, com o tiroteio de alusões tramado e disfarçado em cada linha (como atesta, aliás, a fortuna crítica rosiana, com todas as suas revelações linguísticas e mitológicas, suas referências literárias embutidas, seus aportes geográficos, topográficos, onomásticos, antropológicos, sociológicos etc.). O crítico de Clarice, ao contrário, será submetido a um programa de despiste em que se busca destituir todo o pré-sabido numa escrita que apaga as pegadas de suas fontes porque quer desativar a grande convenção do literário.[6] Para ela, se o leitor vier, que venha desarmado – pois, se não vier, o será. (É claro que a complexidade do contraponto fascinante entre os dois escritores é maior que a da mera contraposição: o leitor de Rosa é desarmado, afinal, pela potência e pelo feitiço da escrita, e a leitura de Clarice é secretamente armada para o desarme.)[7]

Voltando à trilogia, acompanhemos a configuração dos livros em três diagramas comparativos. Sumariamente, propomos aqui um jogo relacional de leitura que não pretende mais do que evidenciar que esses livros de contos não são meras coletâneas mas conjuntos internamente conectados, travando entre si uma conversa que se desdobra e derrama, por sua vez, no terceiro livro, onde o caminho

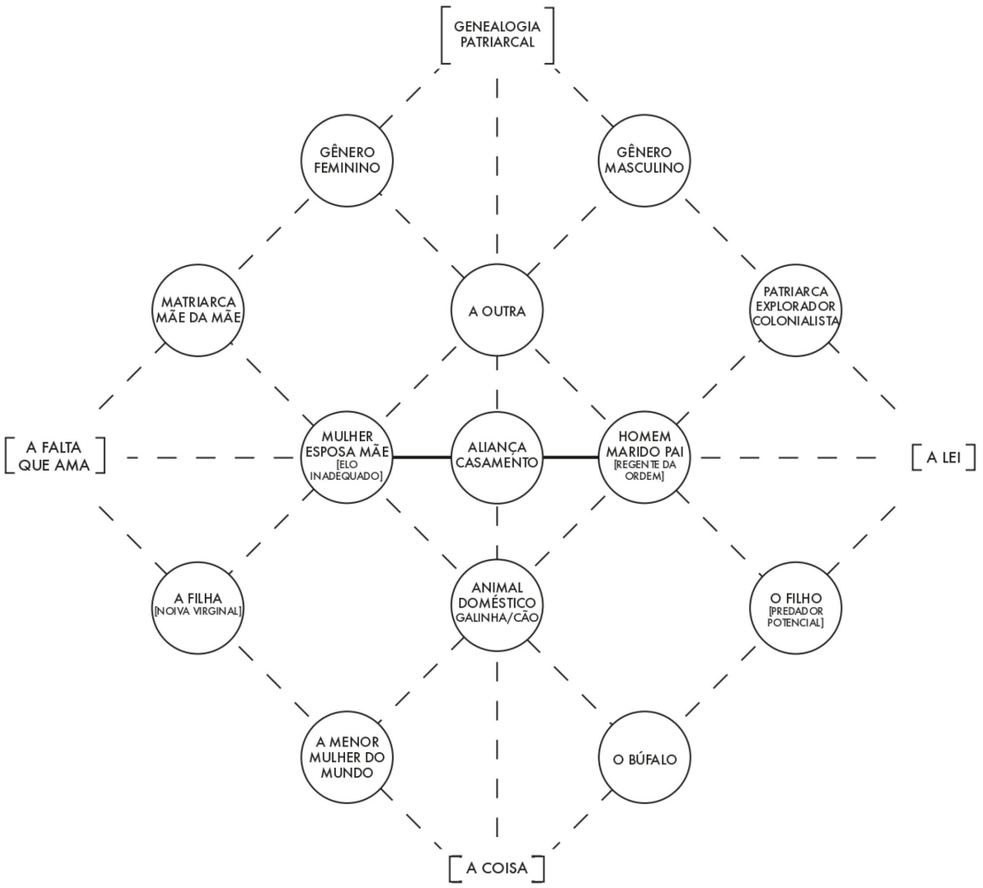
5 Remeto às sugestões de Alexandre Nodari sobre afinidades entre o papel do pensamento na escrita de Clarice e reflexões de Giorgio Agamben sobre "a potência do pensamento", feitas a partir de *De anima* e da *Metafísica* de Aristóteles. Ver Nodari, "O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na 'dura escritura' de Clarice Lispector". Ver também Agamben (2005).

6 João Camillo Penna desenvolve a ideia de que em Clarice se inaugura "um programa especificamente literário e artístico de apagamento do trabalho específico da literatura e da arte, em uma escrita que se tece ocultando-se como tal, construindo uma experiência nua, desficcionalizada, que não só não se nomeia arte, como explicitamente nega este nome". "O nu de Clarice", *Alea,* Volume 12, Número 1, janeiro-junho 2010, p.74-75.

7 Vr João Camillo Penna, op. cit., p.75.

de redução essencial que percorriam ganha uma dimensão exponencial. A possível geometria resultante disso não vem certamente de um plano prévio de construção, mas de um instinto escritural dotado de clarividência intrínseca, que é uma forma singular da inteligência crítica.

Laços de família



O traçado de *Laços de família* nos remete a uma espécie de toalha de mesa cujo centro fosse o contrato matrimonial monogâmico e indissolúvel, marcado na imagem acima como *aliança casamento*. O casamento patriarcal é o núcleo da célula produtiva e reprodutiva que se desdobra numa rede de papéis assinalados no esquema, apontando todos para as figuras do *homem marido pai* e da *mulher esposa mãe*, que ocupam a linha central e horizontal do diagrama.

Por isso mesmo, o paradigma que impera sobre a aliança conjugal é a *genealogia patriarcal* que encima tudo e que demarca os gêneros – *gênero masculino* e *gênero feminino* – que distribuímos, dada a sua simetria no livro, em hemisférios opostos, à direita e à esquerda do gráfico, como numa balança. A esses territórios correspondem os representantes das respectivas ancestralidades – o *patriarca* de "O jantar", por exemplo, e a *matriarca* de "Feliz aniversário". No hemisfério esquerdo do esquema, olhando-o de alto a baixo, alinham-se em ziguezague as entidades

Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 282-307, jul./dez. 2018. ISSN 2236-0999 (versão eletrônica)

que compõem o arpejo feminino, num arco que vem da *matriarca* já citada, passa por Severina, *mãe da mãe* e sogra ("Laços de família"), pela *mulher esposa* e *mãe* presente em grande parte dos contos, chega à *filha* menina-moça virgem ("Uma galinha", "Preciosidade", "Mistério em São Cristóvão") e se consuma na pigmeia grávida, vida nua exposta em vertiginosa miniatura ao gozo e à morte ("A menor mulher do mundo"). Em torno de "Pequena Flor", aliás, gira o coro de mulheres e famílias que reagem à sua aparição em tamanho natural no suplemento do jornal de domingo, como se ali se condensasse o livro todo. No hemisfério direito alinham-se, também em ziguezague, as manifestações do paradigma masculino: o *patriarca* de "O jantar" e o etnógrafo *explorador colonialista* de "A menor mulher do mundo"; o *homem* casado e *pai* de família de tantos dos contos; o *filho* aderido ao modelo do pai ("Começos de uma fortuna"); e, finalmente, o *búfalo* – potência fálica contida na jaula do zoológico, sobre o qual a mulher projeta a relação conflitiva com o homem que a rejeita ("O búfalo").

Em seu movimento de descida, o diagrama tenta captar a aproximação ao real que passa das *maioridades* patriarcais (hemisfério superior do diagrama) às *minoridades* (hemisfério inferior do diagrama) – dos antepassados aos descendentes, do ancestral burguês ao selvagem, transitando pelas crianças e pelos bichos domésticos, e apontando virtualmente para a emergência da *coisa* inapreensível e inominável, que se anuncia no Jardim Botânico (em "Amor") e que se manifestará ostensivamente nos dois livros seguintes, quando o *ovo* e a *barata* assumirão esse lugar.[8]

O nervo da questão consiste numa desigualdade essencial. Se o papel do marido se afigura como o de *regente da ordem* produtiva e reprodutiva da célula familiar patriarcal, conectada ao mundo social externo, o da esposa-mãe seria, a princípio, o da manutenção reprodutiva da célula familiar dentro dela mesma. Em *Laços de família,* no entanto, a mulher emerge como o *elo inadequado* da cadeia: se o marido assume o lugar de tácito agente efetuador da *lei* (isto é, o de representante do corte que diferencia os sujeitos em papéis sociais e funcionais, fazendo a triagem tácita entre o cabível e o incabível), fala nela, a esposa-mãe, uma obscura e poderosa *falta que ama*, que irrompe e interrompe a cadeia do funcionamento familiar.

O conto "Amor" é, certamente, a realização mais cabal dessa relação a um tempo nucleada e inadequada da mulher com o matrimônio e com a domesticidade. Ana volta para casa, de bonde, vinda de pequenas compras, quando vê um cego mascando chiclete, parado na rua, e passa a um estado alterado que a faz abandonar a rota de provedora do lar para se refugiar no recesso do Jardim Botânico. Entra, ali, numa espécie de "iluminação profana"[9] que a faz saltar violentamente fora dos trilhos da rotina, transportada para um nauseado *estado de graça*[10] em que o mundo

8 Importou mais, para a construção do diagrama, a relação sincrônica entre as figuras que desfilam nos contos do que sua ordem de aparição no livro.

9 A conhecida expressão é de Walter Benjamin em "O surrealismo – O mais recente instantâneo da inteligência europeia", em Benjamin *et alii*, *Os pensadores*, vol. XLVIII, São Paulo, Abril Cultural, 1975, p.83-93. Refere-se a um tipo de olhar que sonda o *impenetrável no cotidiano* e o *cotidiano no impenetrável*.

10 A caracterização desse estado aparece em Clarice Lispector, "O estado de graça – trecho", em *A*

se apresenta em sua "crueza [...] tranquila", conectado ao "assassinato [...] profundo" que subjaz a tudo, e exposto à revelação tremendamente serena de que "a morte não era o que pensávamos". A difícil volta para casa, depois de tudo, implica ficar suspensa por um fio entre o dentro e o fora da cena familiar, sociabilizando-se amavelmente com parentes em visita noturna enquanto consome em si mesma a chama indomesticável do dia – guardiã que é da travessia do "amor e o seu inferno". Ao final, está sujeita à proteção de um homem amoroso que a afasta, no entanto, do "perigo de viver". "Amor" concentra todas as ambivalências de *Laços de família*, anunciando *A legião estrangeira* que mora dentro dele, e contendo no episódio do Jardim Botânico o mesmo campo de intensidades minadas que se encontrará no quarto da empregada em *A paixão segundo G.H.* – essa zona radioativa capaz de tornar-se "minarete", "mina de urânio", "sarcófago", "câmara ardente" e caverna pré-histórica.

A experiência do descarrilamento existencial, da parte das mulheres, é recorrente no livro, colocando-as no limiar da difícil volta à norma. Encontram-se nesse lugar, cada qual a seu modo, a rapariga portuguesa do delicioso conto inicial ("Devaneio e embriaguez de uma rapariga"), vivendo a ressaca ainda inebriada da bebedeira em jantar numa tasca com o marido e um próspero comerciante, ressaca que a faz reavaliar de maneira muito concreta a sua vida cotidiana e se descobrir, num rompante, tão "cadela" quanto a lua; uma das mães de família que leem o jornal de domingo em "A menor mulher do mundo", vendo, no espelho, os "milênios perdidos" que a distanciam da "cara crua de Pequena Flor"; a mãe em "Uma galinha", dura e desencantada ante os arroubos virginais e ingênuos da filha; Catarina em "Laços de família", que arrasta o filho, talvez autista, para sua própria órbita, abismando-se nele e subtraindo-o ao poder controlador do marido, com quem o disputa; Laura em "A imitação da rosa", no limite entre voltar ou não voltar nunca mais de um estado de alienação e loucura, que a diviniza.

Essas personagens-mulheres, várias vezes curtidas e desiludidas, situam-se entre a dureza corrosiva e implacável da matriarca que despreza solenemente a prole fraca que pariu, no dia de seu aniversário em família, e as filhas, noivinhas potenciais "na sagração da primavera", que idealizam ingenuamente o papel de esposa e mãe em "êxtase de piedade", ou guardam o aflitivo segredo de uma "preciosidade" íntima assombrada pela ameaça do assédio, da defloração e do estupro. Ainda entre as figuras femininas ancestrais, Severina, a já citada mãe de Catarina, mantém com a filha uma relação que é a de um elo rompido e reduzido a meras funções fáticas, indicando uma espécie de ressecamento progressivo das relações afetivas suportadas pelas mulheres, conforme o andar das gerações.

Entre todas, há ainda no livro uma figura de mulher mais difícil de situar no próprio diagrama: aquela *outra* que a subjetividade feminina elege como rival, perguntando-se, espelhada nela, pelo enigma de sua própria identidade. É o caso da

descoberta do mundo, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, pp. 91-93. João Camillo Penna dá a ele um papel crucial na sua proposta de correção do uso, corrente na crítica clariceana, do termo "epifania". Penna, "O nu de Clarice", *Alea,* Volume 12, Número 1, janeiro-junho 2010, p.74-75., p.80-83.

mulher loura no restaurante, em "Devaneio e embriaguez de uma rapariga", com quem a portuguesinha disputa imaginariamente o primado da sedução sobre os homens. E de Carlota, em "A imitação da rosa", para quem Laura, a esposa infecunda e esquizoide, não resiste a entregar as rosas sexuadas que, num arroubo, havia desejado para si mesma. Não se trata de nenhum triângulo amoroso envolvendo adultério. Mais propriamente, diz respeito à figura de uma terceira por meio da qual a identidade feminina pendula na alteridade – espelho oblíquo em que a mulher se olha para se conferir como mulher por meio de outra, e para se ver como outra aos olhos do homem.[11]

A gama de maridos em *Laços de família* vai do pobre homem perplexo de "A imitação da rosa" ao protetor afetuoso de "Amor", tendo entre eles os vários efetuadores medianos da ordem, cumprindo fielmente, em conjunto, o papel que lhes é designado, do qual nunca saem. Em "O jantar", um narrador masculino, mas com sensibilidade feminina, pode-se dizer, adivinha à distância, num restaurante, a "construção", a "potência" e a "ruína" que entrevê no modo como um homem de poder e de negócios – "um desses velhos que ainda estão no centro do mundo e da força" – trincha na carne sangrenta as feridas de morte que esconde na alma. Em "A menor mulher do mundo", um etnógrafo belga em exploração na África, cientista-colonizador eurocêntrico e cartesiano, examina e classifica, não sem desconforto e algum escândalo, o ser vivo, feminino e desejante, cuja nudez está exposta aos seus olhos. Pertence ao mesmo paradigma o menino no qual a mãe reconhece amorosa e angustiadamente o "perigoso estranho", o predador potencial com seus dentes novos ("A menor mulher do mundo") e o adolescente precocemente modelizado para a ordem capitalista, introduzido pelo pai ao conceito de "promissórias" ("Começos de uma fortuna"). Se este é afeito à órbita paterna, o outro menino, enigmaticamente alheio à comunicação e à ação, que aparece em "Laços de família", é absorvido pela esfera angustiada da mãe como alguém no limite de escapar não só aos laços familiares, mas a todo laço social.

Mais gente que a gente, os bichos são, na trilogia clariceana, a própria existência nua exposta na sua nudez. Ao *animal doméstico* é dado o acesso direto à graça gratuita de existir, dotado da "esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto" (embora não o saiba, e por isso mesmo).[12] No ponto extremo, aquilo que G.H. dirá depois do "único sentimento de uma barata": "a atenção de viver, inextricável de seu corpo". A *galinha* é a concretização desajeitada e pungente dessa condição, posta na esfera da domesticidade, e sua relação com a destinação feminina é inequívoca. Em "Uma galinha", a poedeira é convertida em animal de estimação quando salta da condição de "almoço de domingo" ao estado de "jovem parturiente", e daí ao estatuto de "rainha do lar", graças à dádiva assustada e milagrosa do ovo que pôs, ao ser pega em fuga. "Mamãe, mamãe [...] ela quer o nosso bem", exclama a filha;

11 A propósito da rivalidade investida na relação da mulher com as suas semelhantes, ver Piera Aulagnier-Spairani, "Observações sobre a feminidade e suas transformações", em Vários Autores, *O desejo e a perversão,* tradução Marina Appenzeller, Campinas, Papirus, 1990, em especial o item "A mulher e a feminidade", p.83-93.

12 Clarice Lispector, "O estado de graça", p.92.

"nunca mais comerei galinha", declara o pai, ante o silêncio cético da mãe. Pois o arroubo amoroso que toma a família tem, de fato, o alcance de um voo de galinha: mais adiante, numa só frase fulminante, matam-na, comem-na, e passam-se anos.

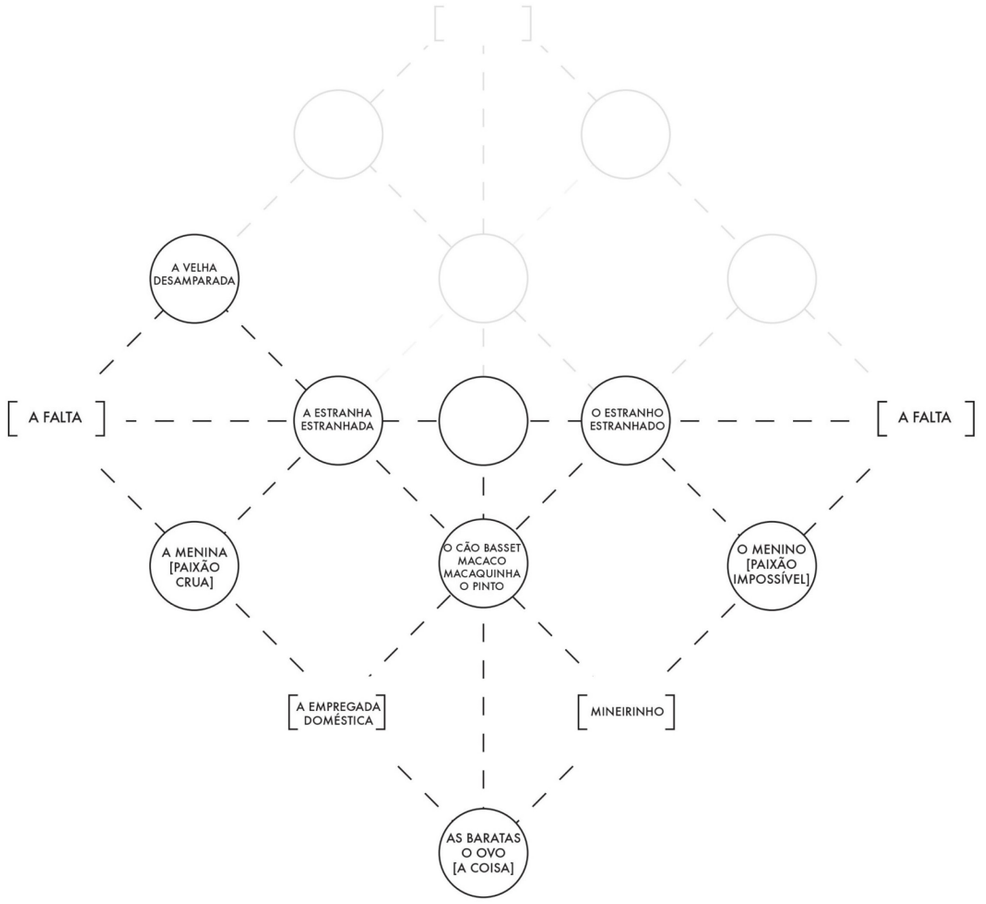
Já o *cão* enterrado e desenterrado em "O crime do professor de matemática" toma parte num solitário rito expiatório masculino: o crime do professor é o de ter abandonado um cachorro de estimação à sua própria sorte, em outra cidade; a expiação auto-imposta consiste em enterrá-lo vicariamente (enterrando outro cão morto) para expiar a culpa do abandono, e em seguida desenterrá-lo exemplarmente para assinalar a artificialidade do rito, antes de "descer as escarpas em direção ao seio de sua família", onde o segredo estará guardado e enterrado. Por uma operação concreta, mas de alcance – digamos – algébrico, a família reverencia, imola e esquece, na galinha e no cachorro, a sua própria condição de gente. Mais abaixo no esquema, e mais próximos do real inominável, temos esses dois seres de exceção confinados à jaula do jornal e à jaula do zoológico: a *menor mulher do mundo* e o *búfalo*.

Ela é pura *minoridade*, no sentido figurado e no sentido literal: mulher, negra, periférica, vista sob o prisma do exotismo, radicalmente despossuída, exposta à lei da selva, dotada apenas da graça luxuosa e também radical de estar (ainda) viva; além disso, modelo reduzido da espécie humana, o menor ser adulto que existe, e tocada pelo privilégio da gravidez. O confronto cruzado de "Pequena flor" com o explorador Marcel Pretre, marcado por uma das transversais que ligam os dois hemisférios do diagrama , tem algo de arquetípico e alegórico: é o ponto extremo, no livro, do desacerto de contas do feminino com o masculino, da *falta que ama* com o *regente da ordem* – não somente da ordem do lar, mas do mundo. O colonizador imperialista, sujeito privilegiado num mundo feito de objetos que ele classifica segundo sua visão de sobrevoo, está no ápice do poder e do saber patriarcal, do qual é emblema, com seu "capacete simbólico"; a menor das pigmeias encarna a condição nua da vivente, a miniaturização do humano posta em abismo, tendo ainda outro humano contido dentro de si até a vertigem. É como se ela, vivendo ali no feroz jardim botânico da vida – perto do coração selvagem – e participando cruamente do "estado de graça" dos bichos, fosse aprisionada no jardim zoológico da mídia impressa e exposta à curiosidade intrusiva e ansiosa dos apartamentos da classe média do Rio de Janeiro, em alguns dos quais algumas mulheres se reconhecem e se estranham nela (quando não a fantasiam como a empregada doméstica acrescida do sortilégio do exótico).

No último conto do livro, uma mulher amante encontra finalmente, *olhos nos olhos* com a massa escura do búfalo, o amor e o ódio, cruzados, que sente pelo homem que a rejeitou. Rompe-se, aqui, o acordo conjugal que se sustentava durante o livro todo. É o conto em que o livro se fecha, mas também o lugar em que ele se abre – para *A legião estrangeira*.

Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 282-307, jul./dez. 2018. ISSN 2236-0999 (versão eletrônica)

A legião estrangeira



A rigor, o desenho geral de *A legião estrangeira* é homólogo ao de *Laços de família*, mas fortemente afetado por uma espécie de corrosão dos laços familiares normativos. De imediato, o hemisfério superior do esquema, no qual dominava o paradigma patriarcal e seus representantes ancestrais, aparece esvaziado. Apenas uma figura correspondente – *a velha desamparada* de "Viagem a Petrópolis" – pode ser identificada na mesma posição da *matriarca* irascível de "Feliz aniversário", mas, em vez de cercada de parentes, sintomaticamente destituída de família e lançada a um não-lugar sem amparo.

O círculo que continha a *aliança casamento* está agora marcado como vazio, pois o matrimônio regido pela lei patriarcal perde, em *A legião estrangeira*, a centralidade. Pode-se ver nele algo do vazio a que se alude em "A imitação da rosa", quando se tira de uma mesa limpa um vaso "e pela marca mais limpa que ficou então se vê que ao redor havia poeira". É nesse "lugar claro" que a personagem Laura reconhecerá, no caso daquele conto, "um lugar sem poeira e sem sono dentro dela" – o lugar da falta, "uma falta maior". Sem os laços formais do casamento atando todas as relações, e sem a regência da lei patriarcal, tornam-se mais evidentes, em *A legião estrangeira*, as vicissitudes da troca de dons entre os sujeitos da falta, consistindo nisso a oscilante condição do amor.

Os papeis conjugais são substituídos pelos papeis dos *estranhos estranhados*, envolvidos em relações expostas às defasagens e às diferenças desniveladas entre os pares. *Marido* e *esposa* aparecerão pontualmente, mas numa relação alterada e deslocada. A mulher enquanto *esposa-mãe* subordinada ao marido é quase desativada; quando aparece, está ligada à atividade da escrita, e essa diferença implica um substancial empoderamento tácito (é o caso explícito de "A legião estrangeira", mas também, a seu modo, de "A quinta estória" e "O ovo e a galinha"). O anterior lugar da *Lei*, no vértice lateral do *marido* enquanto *regente da ordem*, dá lugar à *falta*, em correspondência igualada com o lado feminino. Os bichos continuarão lá, numa relação recrudescida com o humano, permeada pela força crua do amor: o cão *basset* pelo qual a menina ruiva é tomada de paixão à primeira vista ("Tentação"); o *macaco* homenzinho ("mico", "macacão-pequeno", "homem alegre" e "gorila" – metamorfose saltitante que infernliza a vida da dona de casa) e a *macaquinha* Lisette que, fantasiada de baiana, com sua pungência enfermiça e encantatória, aparece ao menino como um sucedâneo da mãe, na visão desta ("Macacos"); o *pintinho* estrangulado pela menina ("A legião estrangeira"). A *menina* não é mais a noivinha virginal na sua inocente primavera de ilusões, mas a mulher em efígie – não a filha, mas a vizinha petulante e pretendida adultinha, capaz de assassinar o bicho indefeso na cegueira de uma *paixão crua*, ainda não cônscia de seus poderes e de seus perigos (Ofélia, em "A legião estrangeira"). Uma menina pré-adolescente, aliás, é a protagonista do conto fundamental que abre o livro, no qual ela vislumbra de um só golpe, pela reação inesperada do professor à sua redação escolar, aquilo que virá a ser, ao longo de sua vida inteira, a potência da escrita, a feminidade e a natureza precária e indomável do amor ("Os desastres de Sofia" é um desses textos capitais em que um escritor desvela a fantasia originária de sua relação com o escrever, ao descobrir de repente o poder da ficção). Todos, adultos ou crianças, fazem parte da legião estrangeira do mundo. O *menino* míope observa, num microscópio interior suscetível às menores refrações interpessoais, os meandros tortuosos da *paixão impossível* de que é feito objeto pela prima adulta que não pode ser mãe ("A evolução de uma miopia"). E a comunhão dos viventes, quando se dá, desborda do território familiar e se oferece pela mão quase invisível da graça ("A repartição dos pães").

No cômputo geral, os pares relacionais fogem, assim, aos esquadros comuns, atraídos ou condenados a uma relação defasada e desigual. A aluninha irrequieta fantasia ser a ardorosa amante, freira monstruosa e prostituta sagrada capaz de arrebatar um homem, seu professor primário, na esperança de que ele assuma sua própria potência e desvende o enigma de que ela é feita. Para a menina de "Os desastres de Sofia", aliás, o professor, que não é mais o pai nem é ainda o amante, é um ser intervalar sem lugar que a projeta na descoberta de que o amor será a troca de dons entre os que nada têm, que o saber a que finalmente se chega é o saber da falta, e que escrever será lançar essa falta à trama das histórias multiplicadas ao infinito. Os dois adolescentes de "A mensagem" compartilham, cúmplices, um sentimento comum do mundo que converge difusamente na palavra "angústia", cujo significado eles intuem e lhes escapa – até a hora em que se deparam com

a angústia real e se percebem radicalmente distintos, cada um em fuga para um lado da encruzilhada e do abismo dos gêneros (o machinho se agarrando por um breve momento ao privilégio fálico e ilusório de ser homem, a menina vendo-se exposta a uma espécie de vulnerabilidade constitutiva). A história da gorda e possessiva Almira e sua delicada amiga Alice termina em garfada ("A solução"). A menina ruiva se apaixona pelo *cão basset*, e é correspondida, mas ambos *já estão comprometidos*, no mínimo, com suas respectivas espécies. O crepúsculo interior de uma amizade que não encontra mais o fio da própria meada é o assunto de "Uma amizade sincera". E no lugar tradicional dos casados encontram-se, num dos contos menos fortes de *A legião estrangeira*, embora indicador do desenho geral do livro, os cônjuges "obedientes" à lei matrimonial, que não conseguem sustentar as agruras e as fantasias da normalidade nem a ficção de viver juntos – a mulher se suicidando e o homem sobrevivendo como um espectro sonâmbulo ("Os obedientes").

O último conto – "A legião estrangeira" –, que replica o nome do livro, reconstitui a seu modo a cena familiar constante em *Laços de família*, trazendo de volta o conjunto formado por esposa, marido, prole e animal doméstico. Se o primeiro livro da trilogia encerrava-se com "O búfalo", abrindo-se às rupturas e disparidades de *A legião estrangeira*, é como se *A legião estrangeira* se encerrasse recompondo o universo de *Laços de família,* embora substancialmente alterado. O conto sugere de início a circunstância de um julgamento virtual. A personagem-narradora, esposa-mãe que concilia as tarefas domésticas com o ofício de escrever,[13] sustenta perante um júri imaginário seu testemunho sobre a menina Ofélia, sua ex-vizinha, que cometera o crime solitário de matar um pintinho comprado na Páscoa para entretenimento dos filhos. Diante desse júri fantasmático ela afirma, com a limpidez de quem já "se hipnotizou para a obediência" mas conhece igualmente "o delicado abismo da desordem", que todo julgamento se dá entre estranhos – "mal vos conheço", "mal me conheço", "mal os conheci" (a Ofélia e seus pais). A lembrança dos fatos que culminam no "crime" infantil é disparada por uma situação recente, quando os meninos da casa parecem interpelar pai e mãe sobre a fragilidade e o desamparo de outro pintinho em sofrimento, recebido como presente de alguém na véspera de Natal, e tomado pelo "susto profundo" de existir: "nos meninos havia uma indignação silenciosa, e a acusação deles é que nada fazíamos pelo pinto ou pela humanidade". Vendo-se convocada, sob pressão filial, a salvar o vivente desprotegido (avatar da criança divina e, insisto, mais gente que a gente), a mãe estende a mão no gesto da redenção inatingível – é nesse momento de amor compulsório, e ao mesmo tempo instintivo, que ela se lembra de Ofélia, a menina que matara por impulso, num ato gratuito, aquele outro pintinho pascal, e fugira, perdendo-se depois na legião estrangeira do mundo. No seu fórum íntimo, a mãe-escritora pedirá pela absolvição daquela que, querendo-se adulta mas desvelando-se criança num ato de

13 A personagem-narradora bate à máquina, copiando um não especificado "arquivo do escritório". Pode-se dizer que a escritora se disfarça sob a figura da escrevente. Mas, a certo momento, a tarefa mecânica se funde significativamente com a voz da personagem Ofélia, parecendo se entretecer com o texto escrito: "A voz igual da menina, voz de quem fala de cor, me entontecia um pouco, entrava por entre as palavras escritas; ela dizia, ela dizia".

inveja e de posse desastrada, terá matado por todos os motivos que certa passagem de "A menor mulher do mundo" também ilumina com luz crua: "a malignidade do nosso desejo de ser feliz", "a ferocidade com que queremos brincar", e o "número de vezes em que mataremos por amor".

Um detalhe significativo: diante da presença do pintinho natalino no lar ("coisa piando por si própria" e despertando "a suavíssima curiosidade que junto de uma manjedoura é adoração"), o marido dá de ombros, "grande demais" e emocionalmente inapto, pelo que se sugere, perante a criatura diminuta e aflitivamente frágil. Essa reação defensiva, de uma secura pragmática, define o padrão masculino reconhecível em geral entre os maridos, nesses dois livros de contos. Mas em "A legião estrangeira" ele ocupa um lugar diferente, por efeito de uma inversão operada pelo livro todo: não é mais a *esposa* que aparece como o *elo inadequado* de uma célula produtiva, mas é o *marido* que soa agora como o *elo inadequado* na cadeia dos afetos.

Mais abaixo no esquema, no lugar antes ocupado pelas figuras selvagens e alienígenas da *menor mulher do mundo* e do *búfalo*, insinuam-se sutilmente as presenças sociais urbanas do outro de classe: a *empregada doméstica* e o *bandido*. A figura da empregada, que já tinha sido projetada, como vimos, sobre "Pequena Flor", e que faz uma aparição obscura e meramente funcional em "Mistério em São Cristóvão" (*Laços de família*), é entronizada, com todas as honras, num pequeno texto marginal de *A legião estrangeira*, intitulado "O chá".[14] E *Mineirinho*, alcunha verídica de José Miranda Rosa, bandido caçado e morto com treze tiros, como amplamente noticiado na época, em maio de 1962, é o sujeito da crônica "Mineirinho".[15] Clarice Lispector foi provavelmente a primeira pessoa pública, diga-se, a acusar de maneira fulminante os justiçamentos policiais e parapoliciais que se tornariam norma na montante da violência brasileira, desmascarando sua lógica interna: "na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, *ele está cometendo o seu crime particular, um longamente guardado*" (o destaque é meu).

A legião estrangeira dá sinais, assim, de rachaduras na ordem social que *Laços de família* mantinha incólume, assombrada somente por fantasmas internos ao próprio mundo da classe média, no qual o perigo do outro é vivido num registro meramente imaginário (como se vê de maneira exemplar em "Mistérios em São Cristóvão"). Incorporando a emergência da tensão social no período, "Mineirinho" sinaliza a violência surda sobre a qual está fundada a ordem social e familiar,

14 Uma mulher imagina uma cerimônia de reencontro com todas as empregadas que teve na vida. "As que esqueci marcariam a ausência com uma cadeira vazia, assim como estão dentro de mim. As outras sentadas, de mãos cruzadas no colo. Mudas – até o momento em que cada uma abrisse a boca e, rediviva, morta-viva, recitasse o que eu me lembro. Quase um chá de senhoras, só que nesse não se falaria de criadas". Clarice Lispector, *A legião estrangeira – contos e crônicas,* Rio de Janeiro, Editora do Autor, [1964], p.203-206.

15 "O chá" e "Mineirinho" (p.252-257) aparecem na seção suplementar "Fundo de gaveta", miscelânea de textos breves de natureza vária, incluída na edição original de *A legião estrangeira* lançada pela Editora do Autor em 1964. "Mineirinho" fora escrito originalmente, no calor da hora, por encomenda da revista Senhor, e publicado ali em junho de 1962. A seção "Fundo de gaveta" foi publicada posteriormente em separado no volume *Para não esquecer*, São Paulo, Ática, 1978.

Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 282-307, jul./dez. 2018. ISSN 2236-0999 (versão eletrônica)

em termos que, lidos hoje, nos atingem em cheio como um verdadeiro bólido de atualidade.

Em última e decisiva instância, temos os textos francamente voltados para a vertigem da *coisa* inominável: as *baratas*, em "A quinta história" (conto que preludia *A paixão segundo G.H.*), e, mais que tudo, o *ovo*, em "O ovo e a galinha". O móvel secreto do livro (na verdade, da trilogia inteira), seu tropismo de fundo, pode-se dizer, é o movimento de descida em direção àquele objeto irredutível que não se confina nem se submete à sua condição de objeto; que interpela o sujeito sem se deixar nomear; que se volta enigmaticamente sobre quem se volta para ele; que resiste a ser apreendido, designado, significado; que se furta radicalmente deixando um rastro rasante de real; em outras palavras, que não é objeto e sim outra *coisa* ("não se pode estar vendo um ovo"; "se eu disser apenas 'o ovo', esgota-se o assunto, e o mundo fica nu"; "o ovo é esquivo", "o ovo me vê"; "a veracidade do ovo não é verossímil"; "o ovo desnuda a cozinha", "faz da mesa um plano inclinado"; "chamar de branco aquilo que é branco pode destruir a humanidade").[16] Cabe perfeitamente aqui a formulação lacaniana: *o objeto é elevado à dignidade da Coisa*.[17]

É de se notar, para efeito do roteiro geral, que o salto quântico e a sondagem ontológica que se opera nesses contos só acontece com base em duas experiências eminentemente domésticas: matar baratas ("queixei-me de baratas") e preparar o café da manhã ("de manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo"). Se matar baratas é reduzir o vivente à condição de objeto a ser exterminado, a narrativa faz com que esse ente resiliente em absoluto, refratário à sua eliminação, opaco e rebelde a toda redução, arraste a mulher que lança suas armadilhas letais contra ele para uma relação de *obliquação* em que o eu se faz o "outro do outro" e compartilha com esse outro o substrato da vida.[18] Pode-se dizer que "A quinta história" é "uma fábula implacável sobre a impossibilidade de manter o outro no lugar de puro objeto – lugar de dominação e de extermínio em potencial – , e uma vingança atroz – com as armas da ficção – contra aqueles que pensam fazê-lo".[19] Depreende-se disso, ainda, uma conexão secreta entre "A quinta história" e o pronunciamento contido em "Mineirinho": é porque baratas não se matam como se matam bandidos que bandidos não se matam como se matam baratas.

Para incorporar a *coisa* indominável é preciso elevar a escrita a outro expoente de potência, de modo a que uma história (matar baratas) só se conte por meio de incontáveis histórias, no duplo sentido da palavra *incontável*: o inenarrável

16 Além de rastrear a questão da *inapreensibilidade da coisa* em Clarice, Alexandre Nodari avança no entendimento de uma escritura que, tendo a impossibilidade como condição de sua emergência, faz com que a inapreensibilidade da própria palavra vibre reciprocamente com a da intocabilidade da coisa. Ver "O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na 'dura escritura' de Clarice Lispector".

17 Jacques Lacan, *O seminário – livro 7, A ética da psicanálise [1959-1960]*, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, versão brasileira de Antonio Quinet, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995, p.140-141.

18 Para a ideia de *obliquação* como procedimento ficcional baseio-me em Alexandre Nodari, "A literatura como antropologia especulativa", Revista da ANPOLL, n. 38, p.75-85. Retomo o assunto em José Miguel Wisnik, "Ficção ou não" (*Revera – escritos de criação literária do Instituto Vera Cruz*, ano 3, n. 3, 2018, p.132-135).

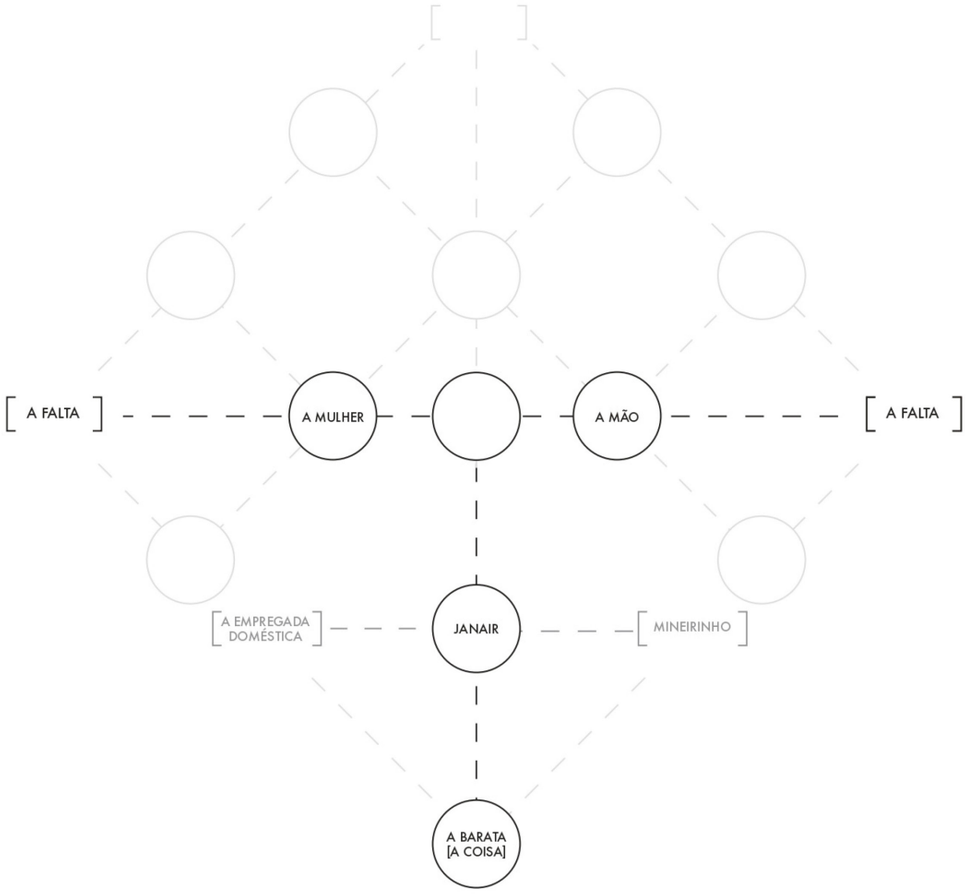
19 Ver José Miguel Wisnik, *op. cit*., p.135.

que se multiplicará em inumeráveis narrativas nascidas da mesma narrativa, "se mil e uma noites me [derem]". O ato de matar baratas será tecido, assim, com fios de Sheherazade, com referências à catástrofe de Pompeia ("sei como foi esta última noite; sei da orgia no escuro"), com ecos do canto do galo da paixão de Cristo ("no morro um galo cantou", "da história anterior canta o galo"). A receita prática, enganando as baratas por um expediente engenhoso que as leva a ingerir uma mistura paralisadora de açúcar com farinha e gesso (primeira história), conduz ao sentimento íntimo de "assassinato", dado pelo vínculo concreto e ardente, cheio de ódio e amor, da mãe de família com as vítimas (segunda história), sobrevindo daí o repasto orgiástico das baratas refestelando-se na mistura mortífera e convertidas, ao cabo do "alvorecer em Pompéia", em estátuas engessadas por dentro, suscetíveis mesmo assim às ilusões demasiado humanas e à sofreguidão de viver (terceira história), sobrando disso a vida dupla da feiticeira-dona-de-casa condenada, ante o eterno retorno dos insetos rastejantes, a aviar eternamente "o elixir da longa morte" (quarta história) e a deparar com a questão insolúvel em sua formulação mais opaca: "Leibniz e a transcendência do amor na Polinésia" (a quinta história, que não elimina o mote com que todas começam: "queixei-me de baratas"). Assim também o *ovo* só pode ser sondado por uma profusão de definições, associações e insights que anulam pelo excesso a possibilidade de defini-lo, cavando com palavras um entrelugar de vislumbre em que se divisa algo de real na sua impossibilidade de apreensão.[20]

A legião estrangeira abre, na verdade, perspectivas inéditas à escritura clariceana, atraída por dentro para a intensidade máxima na estrangeirização e no estranhamento do doméstico. Clarice engendrou essa vertente – ou a pariu por partenogênese – a partir da própria imanência existencial e ontológica investida na condição de mãe de família. As radiações do Jardim Botânico, que apareciam antes como rota de fuga para o exterior do lar, vêm para o âmago da própria escrita na medida em que vêm para o interior da casa. É indo ao cerne desse lugar que ela o ultrapassa. Por isso mesmo, *A paixão segundo G.H.* será algo assim como a quinta estória de "A quinta história", multiplicada pela quintessência do *ovo* e elevada à sua enésima potência.

20 Ver Alexandre Nodari, "O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na 'dura escritura' de Clarice Lispector".

Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 282-307, jul./dez. 2018. ISSN 2236-0999 (versão eletrônica)



O diagrama ostenta agora uma redução radical, despovoando ainda mais o vazio no meio dos dois polos da *falta* em direção a uma experiência da solidão em estado puro. Além disso, a imagem sugere no seu formato, por obra de um acaso pregnante e sem dúvida surpreendente, o aparelho reprodutor feminino. Não se trata, é claro, do reflexo de algum plano consciente investido na obra; nem é o resultado de uma operação crítica que pretendesse chegar a essa relação de forma conclusiva. Não se trata nem mesmo de uma conclusão: foram outras pessoas que me chamaram a atenção para a semelhança, que me escapava.[21] Se considerarmos, no entanto, com Henry James, que real é "aquilo que não se pode *não* saber", não dá para *não ver* que o andamento dos diagramas, no esforço de captar algo do movimento interno à trilogia clariceana, acabou por conduzir a esse ícone enigmático, indecidível entre o que tem de arbitrário e de objetivamente motivado.[22] No esquema, vemos em marca d´água duas figuras latentes do outro social (a *empregada* e o bandido *Mineirinho*,

21 Agradeço em especial a Luiz Fernando Carvalho a observação da coincidência, por ocasião de seminário preparatório para a sua filmagem de *A paixão segundo G.H.*.

22 A frase de Henry James é citada por Arthur Nestrovski num ensaio em que examina as linhas de continuidade entre o Romantismo e a atualidade. Na mesma passagem, ao prosseguir o argumento, Nestrovski poderia perfeitamente estar falando de Clarice Lispector: "Aquilo que não se pode não saber é o real, mas aquilo que não se pode não saber só é acessível na sua inacessibilidade. Aquilo que não se pode não saber só é possível saber não sabendo. Só é possível sabê-lo como algo inacessível". "Trauma e memória em Schumann", *Tudo tem a ver – literatura e música*, São Paulo, Todavia, 2019, p.135.

numa alusão ainda ao livro anterior); a *falta* que envolve os sujeitos pelos dois lados do gráfico; a *mulher* G.H. e seu par (dessa vez a *mão* sem rosto em que se constitui sua única companhia); a empregada-soberana em seu quarto (*Janair*); a *barata* esfingética. Mas, por uma lógica mais obscura que se impõe pelo efeito da analogia, podemos reconhecer na mesma imagem, sem compromisso demonstrativo ou causal, a conjunção de ovários, trompas, útero, colo do útero e vagina.

Um acaso assim eloquente não merece ser desprezado, também, pelo fato de que estamos tratando de um livro em que uma mulher proclama o "contínuo presente" em que vivem "[suas] quinze milhões de filhas",[23] e no qual fará uma declaração que contradiz com veemência, podemos dizer, as palavras finais de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: "pela primeira vez eu sentia com sofreguidão infernal a vontade de ter tido os filhos que eu nunca tivera: eu queria que se tivesse reproduzido, não em três ou quatro filhos, mas em vinte mil a minha orgânica infernalidade cheia de prazer".[24] Ao longo do romance, G.H. busca tenazmente uma impossível coincidência com a *coisa* que tem como correspondente o corpo da mãe, a ser reconhecido em si mesma.[25] Trata-se, como na frase que já citamos, de "nascer do próprio parto", numa circularidade quase impensável.

O ponto de partida, no entanto, é o de uma identidade social muito distante disso: a *mulher* branca de classe média alta, financeiramente independente, morando num apartamento de cobertura em Copacabana, apresenta-se destituída de qualquer *laço de família*, como se os zerasse expressamente – nem marido nem amante estável, nem filho ou filha (embora tendo passado pela experiência do aborto), sem pai nem mãe à vista, sem nome que não seja uma cifra, sem animal doméstico que não seja *a barata*. Desfrutadora mundana e artista plástica de aparência, ela vem de passar por uma experiência radical que subverte seu mundo, sua autoimagem, e que a arroja num abismo narrativo em que tenta dar conta da experiência inenarrável. A seu modo, vive *o devaneio e embriaguez de uma mulher* depois do acontecimento da *Coisa* (muitas oitavas acima ou abaixo do primeiro conto de *Laços de família*). Não há mais lugar, aqui, para o ziguezague parental: o movimento ruma para o alvo de maneira inexorável.

G.H tem como interlocutor figurado apenas *a mão* "decepada" que ela imagina estar segurando a sua ("enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão").[26] Esse *tu* de apoio, pronome pessoal sem pessoa física, gesto sem rosto, encontra-se no lugar esvaziado mas virtual do parceiro. É a figuração do outro em quem G. H. se escora nos momentos-chave da travessia para abandoná-la nas passagens extremas, quando o mandamento da solidão iniciática, da dessubjetivação sem contemplação e o enfrentamento do "neutro" assim o exigem. Trata-se, de início, de uma ajuda crucial mas provisória ("logo que puder

23 Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Rocco, 2009, p.64.
24 Idem, ibidem, p.120.
25 "(...) da mãe na medida em que ela ocupa o lugar dessa coisa, de *das Ding*". Ver Jacques Lacan, *op. cit*., p.86.
26 Clarice Lispector, op. cit., p.16.

dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror"),[27] que retornará, no entanto, em outros momentos, como parceria na escrita, como *a mão* na mão que escreve, como elo subentendido com quem lê e como o lugar vago do amor.

A fantasia da *mão* imaginária ("dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria"),[28] contrapõe-se ao encontro com *Janair* – um encontro inesperado que se dá justamente na ausência da *empregada doméstica*, que acabara de deixar o emprego após trabalhar e morar no apartamento por seis meses. Se a presença da criada reduzia-se à irrelevância de uma "mulher invisível" no dia a dia do apartamento, sua aparição insólita se dará por meio dos índices mudos e gritantes que esplendem no quarto vazio, desencadeando na patroa uma mistura inextrincável de sublimidade e mal-estar. No início da narrativa, G.H. se reconhece senhorialmente nas dependências de sua habitação, percorre a sala, atravessa a cozinha, a área de serviço e aproxima-se do inesperado umbral – a porta do quarto de fundos no qual pretende fazer uma arrumação, como se brincasse de empregada por um dia, e por desfastio, numa manhã de sábado. Ali onde pensara reencontrar o "*bas-fond* de [sua] casa" – pardieiro habitacional convivendo com "o amontoado de jornais" e "as escuridões da sujeira e dos guardados" – ,[29] depara na verdade com um "minarete" caiado e impecável, voltado contra ela na forma de um desenho cru na parede, uma inscrição em que se podem ler os contornos a carvão de um homem nu em tamanho natural, de uma mulher nua e de um cão "mais nu do que um cão".[30]

A nudez não consiste, aqui, na exposição da genitália, mas no vazio dos corpos circundados pelo traço grosso, que imprime nas figuras o tremor sísmico, rudimentar e pétreo da "ponta quebrada de carvão".[31] G.H. acusa o golpe, isto é, o forte impacto do mural, como um recado vazado em "mensagem bruta" e como um retrato críptico de sua própria existência: um julgamento talvez de sua vida de relacionamentos livres, passada pelo crivo corrosivo inscrito no traçado implacável e falto de misericórdia de sua *outra*. Emana dele um ódio silencioso e acintosamente neutro que a faz estranhar-se e reconhecer-se de uma perspectiva inaudita: "Janair era a primeira pessoa realmente exterior" – fora de seus pares e de sua classe – "de cujo olhar [ela] tomava consciência".[32] O abalo do habitat e dos hábitos, que sobrevém à visão, deve-se, para G.H., à intervenção enigmática dessa "rainha africana, representante de um país estrangeiro", "achatada como um baixo relevo preso a uma tábua" – entidade egípcia, ícone bizantino, deusa negra cuja alteridade abre as comportas ao sublime ("eu era o petróleo que só hoje jorrou, quando uma negra africana me desenhou na minha casa, fazendo-me brotar de uma parede").[33]

27 Idem, ibidem, p.17.
28 Idem, ibidem, p.16.
29 Idem, ibidem, p.36.
30 Idem, ibidem, p.38.
31 Trata-se também, pode-se dizer, da redução gráfica de um núcleo familiar originário – o casal e o animal doméstico. A propósito, o conto "Os obedientes" esboça algo parecido: "um homem e uma mulher estavam casados. (...) Já em constatar esse fato, meu pé afundou dentro. (...) Já seria como se eu tivesse visto, risco negro sobre fundo branco, um homem e uma mulher". *Todos os contos*, p.342-343.
32 Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, p.40
33 Idem, ibidem, p.114.

O quarto, do qual Janair se apossou com "ousadia de proprietária", espoliando-o "de sua função de depósito" e convertendo-o numa clara zona de poder, cava dentro da habitação um avesso que faz da empregada doméstica a senhora de um império: o império da posse contra o da propriedade.[34] Sem ser a detentora legal do apartamento, ela mostra-se a *dona de fato* de seu próprio quarto. É assim que *A paixão segundo G. H.* instaura um olhar contundente, a contrapelo, sobre esse fenômeno arquitetônico e social brasileiro, o apartamento de moradia com cubículo para a criada – quadrilátero levemente irregular, de uma geometria anômala e quase imperceptível, no qual ressaltam o colchão crispado, o guarda-roupa empenado e imprensado contra a cama, exalando um bafo de galinha, do qual emergirá a barata numa casa de resto "minuciosamente desinfetada",[35] tudo manifestando ainda a segregação escravista e a senzala enquistada no prédio de luxo.[36]

De trabalhadora invisível, Janair converte-se para G.H. no olho que vê desde um lugar mais interno e ao mesmo tempo radicalmente exterior – cifra incômoda, irritante e conflituosa de um real estranho ao universo da proprietária ("ali dentro de minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente"). A "cólera inexplicável" de que é tomada, ante a ocupação soberana do recesso mais remoto e restrito do apartamento, localiza-se numa zona difusa e pessoalmente indeterminada: "perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado – ou se fora eu, que sem sequer a ter olhado, a odiara".[37] Trata-se de fato, mais do que de um ódio personalizado, do mal estar projetivo contido no rebatimento de classe e na luta intestina pela posse do território, luta desigual em que G.H. se renderá, afinal, à potência metafísica desse quarto de despejo constituído em templo suspenso ("minarete"), jazida radioativa ("mina de urânio"), umbral da vida e da morte ("sarcófago" e "câmara ardente"), caverna originária. Resumindo, G.H. continuaria girando indefinidamente na mesmice inautêntica de seu lugar de classe e de fala (tal como ela mesma os descreve) se não adentrasse o quarto da empregada e não recebesse ali o impacto dessa presença ausente – a mulher negra e pobre cujo muquifo de explorada, desvelando-se como um campo energético poderoso, contém um desenho seco e cru que parece radiografar a alma e o corpo da patroa, abalando as estruturas mentais, existenciais e discursivas sobre as quais esta se move.[38]

34 Idem, ibidem, p. 36. A *posse contra a propriedade* é um tema, ou lema, do *direito antropof*ágico em Oswald de Andrade, recorrente na *Revista de Antropofagia* e dando nome ao primeiro capítulo de *Marco zero I - A revolução melancólica*, São Paulo, Globo, 2008. Ver, a propósito, Alexandre Nodari, "A única lei do mundo", em Jorge Rufinelli e João Cézar de Castro Rocha, *Antropofagia hoje? – Oswald de Andrade em cena*, São Paulo, É Realizações Editora, 2011, p.455-483.

35 Idem, ibidem, p.46.

36 Antonio Risério anota o fato de que, no Brasil, os dormitórios de empregada doméstica em apartamentos, em razão de sua área incompatível com as exigências legais mínimas, costumavam constar falsamente nos processos oficiais de aprovação de plantas como "despensas, depósitos ou rouparias". A informação amplia o entendimento do alcance do ato de Janair, quando se diz que *espolia seu quarto da função de depósito, com ousadia de proprietária*. *A casa no Brasil*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2019, p.369.

37 Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.,* p.42.

38 A passagem retoma, de maneira ligeiramente alterada, formulação contida em José Miguel Wisnik, *op. cit*., p.144.

A propósito desse ponto, é preciso assinalar o impacto, na cena cultural brasileira, do livro *Quarto de despejo*, lançado em 1960 por Carolina Maria de Jesus, catadora de papel, lavadeira e moradora da favela do Canindé, em São Paulo. Ao escrever o testemunho literário de sua condição de vida, Carolina também *espoliava*, à sua maneira, *o quarto de despejo da sua função de depósito*, fomentando um deslocamento de perspectiva correspondente, em algum sentido, àquele que levaria Clarice, de maneira simétrica e em época próxima, a enveredar pelo real social do quarto de empregada, convertendo a etnografia da pigmeia distante no império de Janair. Uma foto sintomática, de 1961, as mostra juntas por ocasião de um evento em que Clarice autografava *A maçã no escuro* e Carolina autografava *Quarto de despejo*.[39] A polaridade social implícita nesse encontro é exponenciada e magnificada, pode-se dizer, por Clarice: o quarto de empregada em *A paixão segundo G.H.*, envolvendo a madame e a serviçal, aciona um contraponto sintomático, não importa se intencionado, com esse acontecimento que anunciava àquela época uma questão literária, social e micropolítica que se tornou candente hoje.

No diagrama, sugerimos que a figura de *Janair* ecoa, embora de maneira muito mais flagrante, a presença das *empregadas domésticas* do "Fundo de gaveta" de *A legião estrangeira*. Por outro lado, atua nesse mesmo ponto a marca do dilaceramento social que se deixa ver em "Mineirinho". Nessa crônica, Clarice faz a leitura implacável de cada um dos treze tiros da caçada ao bandido, sem esconder as precariedades e os privilégios de sua própria posição social, obliquando o seu lugar de classe no lugar radical do outro. Tiro a tiro, passa do alívio de segurança (pela suposta eliminação do mal) ao estado de alerta, ao desassossego, à vergonha, ao horror, ao tremor, ao espanto prostrado ante o silêncio divino, ao apelo ao irmão ausente e, finalmente, à identificação com o sujeito-objeto da caçada: "O décimo-terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro".[40] Ou ainda, em palavras dela: porque "o outro do outro sou eu".

O mal estar e a revolta pelo justiçamento do criminoso (álibi para a execução do crime "particular" e "longamente guardado" dos justiçadores, como já foi dito) é inseparável do mal estar em que se baseia a casa privada: "Para que minha casa funcione, exijo de mim (...) que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida". É partindo desse abalo, e da pergunta pelo território em que se funda a própria casa, que ela vai ao encontro da materialidade áspera e difícil do "terreno". Este, sem os eflúvios do "sublime" nem as concessões a uma "caridade vaga", diz respeito aos fundamentos litigiosos da posse e da propriedade, assim como à destinação social da habitação, lugar onde assenta a possibilidade de justiça. É isso que entra em jogo na discussão do assassinato social de Mineirinho.

---

39 Ver Nádia Battella Gotlib, *Clarice fotobiografia*, São Paulo, Edusp / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p.345.

40 Clarice Lispector, "Mineirinho", *Todos os contos*, p.387.

Mas é essa mesma questão que está em jogo, de outro modo, no abalo sofrido por G.H. dentro do quarto de Janair: "forcei-me a me lembrar que também aquele quarto era posse minha, e dentro de minha casa: pois, [afinal] sem sair desta, sem descer nem subir, eu havia caminhado para o quarto". O esforço para recuperar em si mesma o sentimento da posse perdida está associado à repulsa pela "maior repulsão de que (...) já fora vítima": a sensação de *não caber* no quarto que supostamente lhe pertence, e de, tendo entrado nele, parecer "ter entrado em nada", num lugar sem "um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim".[41] Em outras palavras: um quarto *sem um ponto para chamar de seu* – igualado e "indelimitado" como um deserto onde tudo poderá acontecer. Ao empreender a luta pela reintegração da posse ultrajada daquele rincão de seu apartamento ("procurando apossar-me um pouco mais daquele enorme vazio") – ela se propõe a faxiná-lo, banhá-lo e encerá-lo, mesmo que "sem nenhuma intimidade" com a tarefa braçal, numa purga expiatória que tem como alvo primeiro o guarda-roupa.[42] Mas é justamente ao tentar abri-lo (com dificuldade, pois na estreiteza do cubículo a porta se emperra contra o pé da cama), que G.H. se defronta cara a cara com a "barata grossa" que se move lentamente dentro dele, "na meia escuridão".[43]

A *barata* adentra o romance, assim, pela fenda da "coisa social" – lembrando que essa expressão é usada por Clarice em "Literatura e justiça", texto em que ela se acusa impiedosamente "de não saber como [se] aproximar de um modo 'literário' (isto é, transformado na veemência da arte) da 'coisa social'".[44] A "coisa social", no caso, seria a temática da injustiça, objeto da literatura engajada, que ela diz, ali, não saber converter em literatura, pois o sentimento da justiça social sempre lhe pareceu óbvio, enquanto que escrever é procurar pelo não óbvio, pelo não dado ("sem me surpreender, não consigo escrever"). Não obstante, a escolha da palavra "coisa", para designar o "fato social" e "a beleza profunda da luta", já é sub-repticiamente sintomática, de algum modo, do encaminhamento que Clarice Lispector dá ao problema. Em *A paixão segundo G. H.* a barata aparece, com todas as letras, como a irrupção da *coisa* (por motivos que já sabemos), sem deixar de ser, de maneira nada óbvia, "coisa social" investida da "veemência da arte". Dito de outro modo, e*spoliar o quarto de despejo da sua função de depósito* corresponde a *elevar o objeto à dignidade da Coisa*. Justamente por isso, impõe-se a G.H. reconhecer que "(...) a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto".[45]

Essa constatação não tem volta nem saída: a *mulher* não tem como não cair para dentro do quarto "nu e esturricado", em direção vertiginosa à barata, "mulata à morte" prensada por ela mesma na porta do armário e, ao mesmo tempo, entidade imatável em suas infinitas mutações – "gota virulenta" de matéria viva, pura atenção inextrincável de um corpo, obsoleta e atual, imemorial e indestrutível, em bloco

41 *A paixão segundo G.H.*, p.44.
42 Idem, ibidem, p.45.
43 Idem, ibidem, p.46.
44 Clarice Lispector, "Literatura e justiça", seção "Fundo de gaveta" de *A legião estrangeira – contos e crônicas*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964, p.149-150.
45 *A paixão segundo G.H.*, p.48.

Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 282-307, jul./dez. 2018. ISSN 2236-0999 (versão eletrônica)

("quando o mundo era quase nu elas já o cobriam, vagarosas"); cariátide esmagada pela cintura, mônada fractal (cada olho da barata uma barata incrustada na barata, incrustando na barata uma nova barata inteira), suas cascas infinitas e finas "como as de uma cebola", sem direito nem avesso, esquadrinháveis até o núcleo impossível; matéria prima irredutível, "milímetro grosso de matéria branca", plasma seco "não transcendentável", festa profana da imanência, lama viva e originária; pus, sêmen, leite materno, matéria insossa do que somos; hieróglifo, escaravelho, peixe fossilizado, salamandra, quimera, grifo, leviatã, lenda, crosta seca de um vulcão, máscara solene de seu próprio corpo, miniatura de um animal enorme, todos esses seus avatares juntos e ainda assim *sempre iguais a si mesmas* ("há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repet[em] sem se transformarem").

Impossível perseguir a nuvem semântica dessa voragem ontológica. Ela acompanha um estado verdadeiramente alterado de instauração da identidade na diferença e de participação exaustiva no existente, onde tudo *se me olha* (a barata morta vê com o corpo, pela força incoercível da presença, pois "no mundo primário onde eu entrara, os seres existem para os outros como modos de se verem").[46] Instaura-se aí um insólito romance sem acontecimentos que não sejam a captação do que está acontecendo no "vertiginoso relance":[47] tocar o *imundo*, sondar os extremos do *neutro*, para além do *utilitário* e do *sentimentário*, tomar de assalto o "império do presente" (no qual "o presente abr[e] gigantescas perspectivas para um novo presente"),[48] até a prova da provação máxima – provar da matéria da barata, levá-la à boca, comungá-la num sacramento profanatório da plena imanência (se usarmos imagens invertidas da paixão de Cristo), ou devorá-la num rito em última instância autofágico. Essa condição extrema bate no limite: o desmaio, a suspensão do discurso, o lapso do intangível. O real não se dobra, a mãe não se come.[49] A extrema imanência bate, por ironia, na transcendência: "ao comer da barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la. E agora só me restava a vaga lembrança de um horror, só me ficara a ideia".[50]

Com o que o arco do livro começa seu movimento de volta: depois do seu preâmbulo inicial (a visitação do apartamento), do seu umbral (o deparar do quarto da empregada), da obliquação na barata e do mergulho para dentro do coração selvagem, a aceitação ou redução da *coisa* à sua expressão mais simples – o objeto qualquer feito de matéria qualquer, escrínio miraculoso revelador daquilo que não é mais do que *isso* e é só isso. G.H. reconhece modestamente a sua desmedida: não mais uma mulher que ambiciona (con)fundir-se com o inacessível e inapreensível real da barata, comendo-a, mas uma *mulher que é uma mulher* assim como *uma*

46 Idem, p.75.

47 Utilizo a expressão que dá nome ao ensaio de Gilda de Mello e Souza, "O vertiginoso relance", em *Exercícios de leitura*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1980, p.79-91.

48 *A paixão segundo G.H.*, p.107.

49 "O que encontramos na lei do incesto situa-se como tal no nível da relação inconsciente com *das Ding*, a Coisa. O desejo pela mãe não poderia ser satisfeito pois ele é o fim, o término, a abolição do mundo inteiro da demanda, que é o que estrutura mais profundamente o inconsciente" humano. Jacques Lacan, op. cit., p.87.

50 *A paixão segundo G.H.*, p.166.

barata é uma barata ("a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata; e que uma mulher, na hora do amor por um homem, essa mulher está vivendo a sua própria espécie").[51]

Raras vezes uma obra de arte (refiro-me agora à trilogia inteira) se arma tão íntima e totalmente para reconhecer em si mesma o desígnio de perseguir o real nas situações mais cotidianas, de atravessá-lo, mirá-lo, para buscar exaustivamente o confronto, levá-lo às últimas consequências (ao preço da solidão radical) e devolvê-lo à vida comum, com a alma "já formada" e uma promessa lenta e difícil de alegria ("pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria").[52]

Tudo isso, havemos de convir, está bem além daquilo que os diagramas podem oferecer – já passamos dos seus limites. Vamos ficar por aqui e com eles. Mas, se formos fiéis à trilogia, quando os diagramas estiverem nos levando a "explicar" demais, enquadrar demais e reduzir demais, como esquemas que são, é melhor, antes de apagá-los, olhá-los simplesmente como ícones – vestígios mudos de uma narrativa extraordinária.

São Paulo, 11 de outubro de 2019
José Miguel Wisnik

51 Idem, p.169.
52 "A possíveis leitores", *A paixão segundo G.H.,* p.5.

Revista Letras, Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 282-307, jul./dez. 2018. ISSN 2236-0999 (versão eletrônica)

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. (2005). "La potenza del pensiero". Em: *La potenza del pensiero – saggi e conferenzi.* Vicenza: Neri Pozza, pp. 273-287.

ANDRADE, Oswald de. (2008). *Marco zero I – A revolução melancólica*. São Paulo, Globo.

AULAGNIER-SPAIRANI, Piera. (1990). "Observações sobre a feminidade e suas transformações". Em: Vários Autores, *O desejo e a perversão*, tradução de Marina Appenzeller, Campinas, Papirus, p. 67-96.

BENJAMIN, Walter. (1975). "O surrealismo – O mais recente instantâneo da inteligência europeia". Em: Benjamin *et alii*, *Os pensadores*, vol. XLVIII, São Paulo, Abril Cultural, p. 83-93.

BORELLI, Olga. (1981). *Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

CAMILLO PENNA, João. (2010). "O nu de Clarice Lispector". *Alea*, v. 12, n.1, p. 68-96.

GOTLIB, Nádia Battella. (2008). *Clarice fotobiografia*. São Paulo, Edusp / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

LACAN, Jacques. (1995). *O seminário – livro 7, A ética da psicanálise[1959-1960]*, texto estabelecido por Jacques-Alain Miller, versão brasileira de Antonio Quinet, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

LISPECTOR, Clarice. (2016). *Todos os contos.* Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro, Rocco.

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

LISPECTOR, Clarice. (1999). *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Rocco.

LISPECTOR, Clarice. (1978). *Para não esquecer.* São Paulo, Ática.

LISPECTOR, Clarice. (1964). *A legião estrangeira – contos e crônicas*, Rio de Janeiro, Editora do Autor.

NESTROVSKI, Arthur. (2019). "Trauma e memória em Schumann". Em: *Tudo tem a ver – literatura e música*, São Paulo, Todavia, 2019.

NODARI, Alexandre. (2019). "O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na 'dura escritura' de Clarice Lispector".

NODARI, Alexandre. (2015). "A literatura como antropologia especulativa". Em: Revista da ANPOLL, n. 38, p. 75-85.

NODARI, Alexandre. "Única lei do mundo". (2011). Em: Jorge Rufinelli e João Cézar de Castro Rocha (org.), *Antropofagia hoje? – Oswald de Andrade em cena*. São Paulo, É Realizações Editora, p. 455-483.

RISÉRIO, Antonio. (2019). *A casa no Brasil*. Rio de Janeiro, Topbooks.

SOUZA, Gilda de Mello e. (1980). "O vertiginoso relance". Em: *Exercícios de leitura*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, p. 79-91.

WISNIK, José Miguel. (2018). "Ficção ou não". Em: *Revera – escritos de criação literária do Instituto Vera Cruz*, ano 3, n. 3, p. 126-150.

Recebido em: 13/10/2019

Aceito em: 13/10/2019

Revista Letras,
Curitiba, UFPR,
n. 98, pp. 282-307,
jul./dez. 2018.
ISSN 2236-0999
(versão eletrônica)