

ÀS VEZES A VIDA VOLTA

NÁDIA BATTELLA GOTLIB *

RESUMO

Quando G. H. recorda o seu caso de paixão, isto é, de amor e ódio, ou de vida e morte, ocorrido no passado, desencadeia um processo em que este e outros casos transfiguram-se em invenção de uma atualidade presente. Este movimento paradoxal, entre o lembrar e o esquecer, o pensar e o adorar, o real e o inventado, o humano e o animal, é o que fundamenta a estrutura narrativa de *A Paixão segundo G. H.*, centrada também no cotejo entre o *eu* e o *outro* a metaforizar instâncias desta devoração e conquista de uma identidade, em que afloram as marcas da tradição de uma condição cultural do *ser mulher*.

Todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. As vezes a vida volta.

(Clarice Lispector, *A Paixão segundo G. H.*)

* Professora Assistente-Doutora de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Professora Visitante da Faculdade de Letras da UFMG.

O retrospecto que a personagem-narradora G. H. promove, em ato de linguagem, ao contar o que lhe acontecera no dia anterior, coincide com o modo pelo qual a personagem se apodera do real — “Vou criar o que me sucedeu”,¹ numa aventura de paixão, em que se atinge o ponto extremo do pior e do melhor, de prazer e martírio, para desta experiência-limite extrair os limites de sua própria condição: de sua condição de *ser mulher*.

Pois é a marca desta condição feminina a que chega rememorando um passado ou desconfiando do que viveu, o que *anima* a narrativa de G. H., neste diário do ontem, que por isso mesmo se redescobre — ou é a paixão, louca, que volta, — num diário do agora, flagrando-se no ser ou estar apaixonada, ao submeter-se ao movimento deste devir. Para poder, a certa altura do seu percurso, apoiando-se num leitor imaginário, o seu amado, a quem se dirige para recolher forças de modo a suportar as dificuldades do trajeto, para poder, finalmente, a ele dirigir a sua palavra, socializando-se em par amoroso: e lhe declarar a sua paixão.

Paralelamente a esta história de amor, a narradora afigura-se como o detetive de si mesma, numa novela policial de que também é o criminoso: o assassino de uma barata, ou do seu *outro*, em ritual estigmatizado pela fatalidade da iniciação no não-saber: “nunca mais compreenderei o que eu disser” (217). De fato, este é o destino de quem se aventurou a viver a paixão, esta experiência louca dos não-limites em que se processa esta fantasia do estar sendo, em pleno não-entendimento: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro.” (217)

Neste romance de desaprendizagem do pensar em direção ao adorar, em história de amor e de crime, de vida e de morte, o trabalho da lembrança estimula a tomada de consciência, por cadeia de associações várias, responsáveis pelas várias camadas metafóricas do texto. Este eu lúcido que se enxerga em processo de paixão é o que assegura a intensidade do seu caráter metalingüístico, atento às várias instâncias e injunções da experiência da representação estética. Atento, sobretudo, ao seu caráter de representação insuficiente. Porque se recorre ao passado, *como se fosse repetir o fato*, é porque sabe que o passado não é repetível, assim como "viver não é narrável. Viver não é vivível. Terei de criar a vida." (20) Este simulacro do que houve, de um mesmo, no diferente, insere a cadeia narrativa aparentemente reiterativa como elemento típico do ritual: ritual da cerimônia de invenção de uma louca paixão.

E que se faz pela *ida* ao encontro do sentido mas, simultaneamente, pela forma, retomada, do seu contrário, na *volta* do sentido que se perdeu e que se desmancha no nada: no não sentido. Isto é: pela recorrência à lembrança para aí se atingir a graça do esquecimento.

Determinar alguns destes estágios da seqüência narrativa de *A Paixão segundo G. H.* talvez permita avaliar o grau de considerável e progressiva tensão dos elementos constitutivos desta densa novela, que, justamente por isso, em pleno 1964, ocupa uma posição singular no conjunto da produção ficcional de Clarice Lispector.

a vida em decalque

Sou a vestal de um segredo que não sei mais qual foi. E sirvo ao perigo esquecido.

(Clarice Lispector, *A Paixão segundo G. H.*)

Este território intersticial que se situa entre o entender e não entender, entre o lembrar e o esquecer, entre a ida e a volta do sentido, se inicia por fortes apelos à memória: "Mas quero ao menos me lembrar: que estava eu fazendo?" (24). O esforço de transposição vai pontilhar a narrativa demarcando zonas de estímulos que suscitam interpretações ou invenções e que acabam se constituindo como a matéria fundamental do corpo narrativo, e que, desta forma, envolvem e às vezes até abafam os tais motivos geradores. E tão

intensamente que fica difícil distinguir o fio da trama, emaranhada nestas espirais de sucessivos fluxos narrativos em sucessivas camadas de significação metafórica.

Um destes pontos ou motivos consiste na proposta inicial da personagem: a escultora decide arrumar a casa começando pela parte que deveria lhe dar mais trabalho, o quarto da empregada que se despedira. Desloca-se, pois, do seu último andar de apartamento de cobertura às profundezas, desconhecidas, do quarto antes habitado por Janair. Por isso este espaço é, ao mesmo tempo, o *locus amoenus* e *locus horrendus* do “minarete” (42), de uma “ruína egípcia” (40), ou, surpreendentemente, apresenta-se “todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram objetos perigosos” (42).

A figura deste adentramento nas entranhas de um outro universo temporal, que é também espacial e social, faz-se ainda pelo descentramento de foco, desde que a personagem passa a se enxergar como “essa mulher” (36), em múltiplas projeções: “ali entrará um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela” (70).

Um destes contornos decalcados de sua própria imagem de mulher — ou o contrário? — projeta-se na parede do quarto da empregada, em que Janair desenhara o perfil dos três: o homem, a mulher, o cachorro, o que, segundo afirma a narradora, “não era um ornamento, era uma escrita” (44). Tal inscrição objetiva este perfil de um eu oco, que conduz a escultora até o vazio da própria Janair — e de si mesma: “Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (45). Daí a reconstituição da imagem: “foi quando inesperadamente consegui lembrar seu rosto, mas é claro, como pudera esquecer?” (46). E tenta recompor um retrato.

Rememorar este passado próximo é reconquistar, também, um passado arcaico e ultrapassar os limites da própria memória. Na realidade, a trama é simples: ao chegar ao quarto de empregada e entreabrir a porta do guarda-roupa, G. H. defronta-se com uma barata, que ela mata, e cuja massa branca, que lhe sai de dentro, aos poucos, G. H., custosamente, após titubeios e rejeições fortes, acaba comendo. O jogo do par de personagens, que alimenta toda a cadeia narrativa, continua a desdobrar-se em correspondentes analógicos: G. H. em relação a Janair, à barata e a si mesma. Mas, agora, tratava-se de “uma barata tão velha que era imemorial” (54). Tal como o passado de sua infância: “A lembrança de

minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da terra” (55).

Desta escavação do tempo, pela investigação escatológica e arqueológica de um eu-ela que resiste, pacificamente, ao desabamento da civilização inócua, aflora, ainda, uma nova figuração decalcada: a imagem da *escariátide*, escultura de mulher a sustentar as cornijas desde tempos imemoriais, demarcando assim, por estas ruínas da memória, a antigüidade deste patrimônio cultural histórico de tradição feminina.

Tal viagem no tempo traz, pois, a mulher-primitiva, identificada com todas as mulheres de sua espécie, tão arcaica quanto a *barata*, que há trezentos e cinqüenta milhões de anos subsiste e que, por esse motivo, serve de guia à personagem G. H., nesta descida aos infernais caminhos de um tempo mítico: “E terminara, também eu, toda imunda, por desembocar através dela para o meu passado que era o meu contínuo presente e o meu futuro contínuo — e que hoje e sempre está na parede e meus quinze milhões de filhas, desde então até eu, também lá estavam” (76).

A mobilidade de um eu narrador fluido e viajante garante o caráter experimental desta narrativa, em história que se desdobra em outras histórias possíveis: “Se eu ainda quiser poderei, dentro de nossa linguagem, me perguntar de outro modo o que me aconteceu” (79).

Como em tantas outras personagens de Clarice, a mulher que *foge*, quando a vida *volta*, surge metaforizada por estas camadas superpostas de tempos, imagens e histórias, numa desmontagem do sistema: “toneladas caíram sobre toneladas” (80), para recuperar o recôndito território primário, reencontrando-se “abaixo do que fora uma grande cidade. As coisas haviam voltado a ser o que eram” (81).

Um eu lúcido e crítico, instalado como observador desta via-crucis, entre o lá e o cá, paira, irônico, na amarração analógica das camadas de significação. De fato, é pela via irônica que se identifica o que há de mais precioso, como o que há de mais desprezível: a *barata* ou o *nada*. E identificadas como espécies igualmente arcaicas e fortes, que sobrevivem aos abalos cósmicos, G. H. e *barata*, matéria pura, aparecem como fêmeas surpreendidas no seu cotidiano doméstico e raptadas para uma vida tão natural quanto grotescamente incongruente: “Como se uma mulher tranqüila tivesse simplesmente sido chamada e tranqüilamente largasse o bordado

na cadeira, se erguesse, e sem uma palavra — abandonando sua vida, renegando bordado, amor e alma já feita — sem uma palavra essa mulher se pusesse calmamente de quatro, começasse a enganar e a se arrastar com olhos brilhantes e tranqüilos: é que a vida anterior a reclamara e ela fora” (82).

no ajuste dos tempos

São onze horas da manhã no Brasil. É agora.
(Clarice Lispector, *A Paixão segundo G. H.*)

A gradativa tensão entre G. H. e a barata, cada uma no seu *de dentro* e no seu *de fora*, processa-se pelo transbordamento de cada um destes pólos, de modo que, a certa altura, “de novo, mais um milímetro grosso de matéria branca espremeu-se para fora” (88-89). Mais uma etapa do jogo dialético, bem resumido nesta construção sintética em dois *versos* que se incrustam na prosa poética: “o que nela é exposto é o que em mim escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado” (90).

O ajuste de contas com o relógio depende, pois, da atitude corajosa do deixar transbordar o mal e, assim, vender a alma, consumida em prazer, remanejada para um presente: “entre a atualidade e eu não há intervalo: é agora, em mim” (92).

Neste ponto, intensifica-se ainda mais o diabólico despir-se de nomes, expressões, cascas, máscaras, dissimulações, lembranças. “Também do que eu pensava sobre o amor, também disso estou me despedindo, já quase não sei mais o que é, já não me lembro” (102). Em sensação de *mal-estar feliz*, chega até quase ao silêncio, sem linguagem, no nada, “como sempre em que eram tocadas as raízes de minha identidade desconhecida” (102).

É neste momento de não-identidade pessoal e humana e de identidade de vida animal, que a mulher, nos olhos da barata, reconhece os seus próprios “dois ovários neutros e férteis” (111), e aí reconhece também no seu gênero mutilado: “Sua única diferenciação de vida é que ela devia ser macho ou fêmea. Eu só a pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea” (111).

É neste momento que o amor lhe é dado: “ao meu beijo tua vida mais profundamente insípida me era dada, e beijar teu rosto era inosso e ocupado trabalho paciente de amor, era mulher tecendo um homem, assim como me havias tecido, neutro artesanato de vida” (105).

A recorrência às imagens da mãe, parto, renascimento e pecado original, o pecado renovadamente original de não se cumprir a ignorância — reforçam a ascendência mítica, em que os tempos se fundem: “Eu estava vivendo a pré-história de um futuro” (128). E diluem-se os limites entre a reminiscência e a experiência, entre o real e o inventado, entre a história e a ficção. “Não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu — quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem?” (116)

Mesclam-se, pois, as diferentes construções de imagens e de tempos: a profanamente divina — “Do alto deste edifício, o presente contempla o presente. O mesmo que no segundo milênio antes de Cristo” (126), que é a da sua própria cidade: “Uma cidade de ouro e pedra, o Rio de Janeiro, cujos habitantes ao sol eram seiscentos mil mendigos” (128).

Nesta atualidade, diviniza-se, pois “Deus é, e nunca pára de ser” (76). No entanto, “ficar dentro da coisa é a loucura” (172). Entre tais momentos de plenitude, seguem-se, pois, os da ausência. Ao contar esta história, que lhe traz à lembrança outra história de amor — “Ah, lembrei-me de ti que é o mais antigo na minha memória” (185), e mais outras, faz também o balanço final do que lhe falta contar. E o olhar crítico de análise do próprio desempenho, distante aí do não entendimento, só pode experimentar o desejo de recompensa, “se chegar ao fim deste relato”. Terá, então, direito, como todo mundo, a não se lembrar de nada.

Aquilo que pretende fazer como recompensa constitui mais um escape irônico, extraído da trivialidade *kitsch*: comer e dançar no Top-Bambino, usando vestido azul “que me emagrece e me dá cores”, após telefonar para o Carlos, Antônio e Josefina, e comer crevettes. A graça acaba residindo nestas coisas simples, pelo desvencilhamento também da sofisticação que sufoca.

Por isso, a força deste texto de Clarice Lispector está, também, neste pouco que é muito: “Quando se realiza o viver, pergunta-se: mas era só isto? E a resposta é: não é só isto, é exatamente isto” (209). Num exato instante raptado da continuidade, pois “a continuidade tem interstícios que não a descontinuum”, “o milagre é a nota que fica entre duas notas de música, é o número que fica entre o número um e o número dois” (203).

Força de texto que reside também numa sua razão social, que se viabiliza pela recepção do leitor, quando o texto se propõe *como se*

fosse à revelia da própria narradora. Mas não é. Se a mulher só é mulher na sua vivência de espécie, no entanto, “só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem” (210). É o que este e outros textos de Clarice Lispector suscitam. Promovendo esta viagem pelo tempo e dilacerando a continuidade em momentos especiais de experiência de atualidade, têm aquela rara capacidade de, “Pela simples presença da existência deles, revelarem a nossa” (210), em louca e apaixonada perda dos limites: “e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era” (216).

No céu, aprender é ver;
Na terra, é lembrar-se.
(Píndaro)

Esta citação de Píndaro, que Clarice Lispector usa como epígrafe no seu segundo romance. *A Cidade Sitiada*, publicado em 1946,² anuncia os dois planos em torno dos quais a sua narrativa se desenvolve, mas em movimento de mudança transfiguradora, de um a outro, em sucessivas reversões, que submetem a escrita, ou a vida ao prazeroso martírio do recontar.

Também neste segundo romance “contar a sua ‘história’ era ainda mais difícil do que vivê-la”.³ E também, como em *A Paixão segundo G. H.*, o romance de aprendizagem desfaz-se em desaprendizagem, quando a meta é o lembrar, mas acaba sendo o adorar e ver, isto é, ver desaprendendo e esquecendo. E podendo, assim, reverter terra em céu. E céu em terra.

Clarice situa-se entre os que, pelo demonismo orgíaco da paixão do ver, atinge o neutro esquecer que volta. Reverso a ela, o que ela, a outros, anunciou: “bem aventurados os pobres de espírito porque deles é o dilacerante reino da vida” (182-3).

NOTAS:

1. LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G. H.* (1964). 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio ed., 1974. p. 20. Todas as citações são extraídas desta edição e, por esse motivo, faço constar apenas o número da página, após cada citação.
2. LISPECTOR, Clarice. *A Cidade Sitiada* (1946). 2ª ed. rev. Rio de Janeiro, José Alvaro ed., 1964.
3. *Idem*, p. 217.