UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

CAIO AUGUSTO LEITE

Da moral à ética:
O percurso filosófico em *A paixão segundo G.H.*

São Paulo

2018

CAIO AUGUSTO LEITE

Da moral à ética:

O percurso filosófico em *A paixão segundo G.H.*

Dissertação apresentada à área de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L533m Leite, Caio Augusto
Da moral à ética: O percurso filosófico em "A
paixão segundo G.H." / Caio Augusto Leite ;
orientadora Yudith Rosenbaum. - São Paulo, 2018.
102 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Brasileira.

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. 3.
Clarice Lispector. 4. Filosofia. I. Rosenbaum,
Yudith , orient. II. Título.

LEITE, C. A. **Da moral à ética: O percurso filosófico em *A paixão segundo G.H.***
Dissertação apresentada à área de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de
Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

o que hoje é feio será daqui a séculos visto como
beleza, porque terá completado um de seus movimentos

Clarice Lispector

Agradeço aos meus pais, aos meus amigos e a todos que me apoiaram em algum momento.

Agradeço ao Professor Doutor Ivan Marques, que orientou minha Iniciação Científica e me incentivou a fazer o Mestrado.

Agradeço, por fim, à Professora Doutora Yudith Rosenbaum pela orientação, pela disposição em ouvir minhas ideias e pela confiança depositada em mim.

RESUMO

LEITE, C. A. **Da moral à ética: O percurso filosófico em *A paixão segundo G.H.*** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

A proposta dessa dissertação é ler o romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, à luz das filosofias de Leibniz (via Deleuze) e Espinosa, atentando para os momentos em que cada uma delas predomina na obra.

A primeira parte foca na existência de um sistema barroco, que faz da vida de G.H. uma construção harmônica mediada por uma moral e que faz do mundo um lugar marcado pela presença de uma sociedade hierarquizada, simbolizada pelo edifício da personagem.

A segunda parte apresenta o processo de perda desse sistema a partir do encontro de G.H. com a barata no quarto de Janair.

Já a terceira parte mostra o resultado da transição. O mundo moral torna-se ético, a hierarquia deixa de vigorar e o contato entre as coisas se dá por meio de uma comunhão pautada pela igualdade dos seres.

Por fim, assinala-se que essa transformação não é perene, dada a forma espiral do romance. Logo, o mundo moral que se tornou ético pode reaparecer em algum momento futuro e, caso isso aconteça, o mundo ético também pode retornar e assim sucessivamente.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Gilles Deleuze; Leibniz; Espinosa; Literatura Brasileira, Filosofia

ABSTRACT

LEITE, C. A. **From moral to ethics: the philosophical path in the *Passion According to G.H.*** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

The present dissertation proposes to read Clarice Lispector's novel *The Passion According to G.H.* in the light of the philosophies of Leibniz (via Deleuze) and Spinoza, closely noting the points where each of them predominates in the book.

The first part focuses on the existence of a baroque system which makes G.H.'s life a harmonious construction mediated by a particular moral as much as it makes the world a place marked by the presence of a hierarchical society, symbolized by the building the character lives in.

The second part presents the process of losing this system as G.H. encounters the cockroach in Janair's room.

In turn, the third part shows the result of that transition. The moral world becomes ethical, hierarchy is no longer valid, and the contact between things takes place through a communion based on the equality of beings.

Finally, we argue that this transformation is not perennial, given the novel's spiral form. Thus, the moral world that preceded the ethical world may reappear at some future time, and if it does, then the ethical world, too, may return, and so on.

Keywords: Clarice Lispector; Gilles Deleuze; Leibniz; Spinoza; Brazilian literature; Philosophy

SUMÁRIO

FICHA CATALOGRÁFICA	4
AGRADECIMENTOS	7
RESUMO	8
ABSTRACT	9
SUMÁRIO	10
INTRODUÇÃO	12
1 HISTÓRIA DA HISTÓRIA	14
1.1 Relato dos fatos antecedentes	14
1.2 Recepção imediata, crítica constante	18
2 O MUNDO BARROCO E MORAL	25
2.1 A sexta história	25
2.2 A necessidade da ordem	27
2.3 A casa barroca	30
2.4 Um mundo pressuposto	32
2.5 O império do meu	34
2.6 Um mundo moral	38
3 A DOBRA	40
3.1 A bifurcação	40
3.2 O baixo que se eleva	42
3.3 Díficeis dobras	46
3.4 A barata bipartida	48
3.5 O puro neutro	51
3.6 A linguagem diante do espelho	54
3.7 A queda no atonal	59
4 RETORNO E NOVA ORGANIZAÇÃO	61
4.1 Um mundo de muitas vozes	61
4.2 A vida inesperada	62
4.3 A ausência de um destino	65
4.4 A grande indiferença	69
4.5 A nova moral é moral?	73

4.6 Visão de fragmentos	75
4.7 Apesar de tudo, a ordem	80
5 UM MUNDO TODO ÉTICO	90
5.1 Sobre Deus	90
5.2 Sobre os afetos	93
5.2.1 Afetos tristes	93
5.2.2 Afetos alegres	95
5.2.3 Sobre o Desejo	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

INTRODUÇÃO

Não é de hoje que textos da Filosofia são utilizados para interpretar obras de Clarice Lispector. Já nos anos 1970, Benedito Nunes escreveu diversos ensaios sob esse viés e que depois seriam reunidos no livro *O drama da linguagem* (1989). Logo, a utilização de três filósofos para a análise de *A paixão segundo G.H.* está dentro do ramo de possibilidades que as obras de Clarice nos permitem perseguir, além da filosofia temos a psicanálise, a sociologia, a literatura comparada, entre outros. Dividida em cinco capítulos, essa dissertação busca acompanhar a mudança de paradigma filosófico que se produz no romance a partir de um momento-chave, quais as implicações dessa mudança no modo de ser da personagem G.H. e como tal mudança pode estar associada não apenas ao seu espaço íntimo, mas também a um espaço mais geral: a estrutura local (micro) representando a estrutura universal (macro).

O primeiro capítulo faz um tour pelo caminho que o romance trilhou até chegar aos dias de hoje, observando posicionamentos da crítica quando de seu lançamento, bem como atentando para momentos importantes da crítica literária que contribuíram, nas décadas seguintes, para o enriquecimento de sua fortuna crítica. Pretende-se, também, traçar um panorama das obras que precederam o romance em estudo, seus pontos em comum e em que medida *A paixão segundo G.H.* apresenta aspectos peculiares em relação ao que já havia sido produzido pela autora.

O segundo capítulo, a partir de *A dobra* de Gilles Deleuze e do *Discurso da metafísica* de Leibniz, apresenta conceitos como “casa barroca”, “mônada”, “mônada dominante”, “mundos possíveis e impossíveis”, “mundo moral” para dar conta de interpretar o status da personagem, antes do clímax, como um status movido por um mundo barroco segundo a máxima de Leibniz que diz que o mundo em que vivemos é o melhor dos mundos.

No capítulo três, são apresentados os conceitos de “dobra” e “bifurcação” bem como o início do processo de transição do mundo barroco (primeiro paradigma) em direção ao paradigma seguinte. Tal transição é perceptível quando atentamos para certos momentos da narrativa como a elevação do que antes se mantinha no baixo, a queda no atonal da antiga harmonia, o encontro com o neutro na massa

branca da barata em contraposição ao mundo matematicamente organizado por G.H.

Já o capítulo quatro traz os novos elementos desse mundo após a transição, a saber: o surgimento de uma polifonia em contraponto ao mundo monocórdico de antes, a visão de fragmentação do mundo em relação ao mundo visto como completo, a grande indiferença do Deus em contraponto com o Deus imbuído de vontade de Leibniz, disso decorrendo a ausência de um destino perceptível pelo humano, bem como a perda da moral, que engessava o mundo em conceitos bem demarcados.

Por fim, o capítulo cinco faz uma associação entre o novo mundo que surge com a *Ética* de Espinosa, mostrando como o sistema que se organiza depois da ingestão da massa da barata se relaciona com uma ética que busca por meio do desejo – passando pelos afetos tristes e alegres – uma existência cada vez mais perfeita. Quanto mais age, mais alegre e menos intolerante G.H. torna-se, aprendendo a conviver com aquilo que antes era para ela abjeto e, portanto, digno de ser destruído.

Nas considerações finais, retoma-se que o caráter espiral do romance sugere que a transformação desse mundo moral em mundo ético não é perene. Traça-se, também, um paralelo entre o apartamento de G.H. e a história da civilização humana.

1 HISTÓRIA DA HISTÓRIA

1.1 Relato dos fatos antecedentes

Perto do coração selvagem (1943), obra de estreia de Clarice Lispector, desde seu lançamento, causou estranhamento e choque na crítica literária¹. Sobre a história de Joana, Benedito Nunes observa como traços estilísticos fundamentais “o aprofundamento introspectivo, a alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa” (NUNES, 1989, p. 19). Nessa espécie de romance de formação aos moldes joyceano (o título e a epígrafe retirados de uma passagem de *Retrato de um artista quando jovem*) e woolfiano², um narrador em terceira pessoa acompanha cenas da vida de Joana em diversos momentos desta, desde sua iniciação enquanto artista ao inventar uma poesia³ passando pelo casamento, pela separação, pelo caso com o professor, até o final inconcluso como as ondas do mar que a levam em direção a um destino desconhecido.

Já o segundo romance, *O lustre*, lançado no ano de 1946, não trouxe à autora o reconhecimento esperado, embora textos importantes sejam escritos à época de seu aparecimento, como a resenha de Gilda de Mello e Sousa, na qual a crítica levanta com acuidade os temas e procedimentos estilísticos utilizados na obra, a saber, “Linguagem anímica, violentação do sentido lógico da frase, anotação do excepcional” (SOUSA, 1989, p. 172). Tais características, por serem típicas do fazer poético, segundo a crítica, prejudicariam o andamento narrativo, próprio do gênero romance. Tal posição está atrelada ao modelo de crítica vigente nos anos 1940, logo, a separação de gêneros e o as

¹ Ao resenhar a obra nos diz Antonio Candido (1970, p. 128) que a autora “colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas.”

² Diz-nos Benedito Nunes (1989, p. 13) “o que liga o romance de Clarice Lispector a esses autores é menos uma técnica ou um procedimento particular do que os processos comuns – o monólogo interior, a digressão, a fragmentação dos episódios”.

³ “– Papai, inventei uma poesia. – Como é o nome? – Eu e o sol. – Sem esperar muito recitou: – ‘As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi’. – Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia? Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera... – O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas... – Pausa. — Posso inventar outra agora mesmo: ‘Ó sol, vem brincar comigo’. Outra maior: ‘Vi uma nuvem pequena coitada da minhoca acho que ela não viu’. – Lindas, pequena, lindas. Como é que se faz uma poesia tão bonita? – Não é difícil, é só ir dizendo.” (LISPECTOR, 2000, p. 14)

regras de construção deveriam ser respeitadas; talvez por isso o estranhamento causado por uma escritora que anos mais tarde escreveria que “gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Assim como o romance anterior, *O lustre* faz uso do narrador em terceira pessoa, mas também de uma linguagem que, vazada num estilo barroco⁴, busca acompanhar a vida interior da inquieta Virginia. Nascida numa localidade interiorana, a personagem passa parte da infância na companhia constante do irmão Daniel, espécie de mentor ao qual se submete apesar dos maus-tratos que este lhe inflige. Adulta, parte para a cidade onde tenta adequar-se à vida social. Sem êxito, retorna ao lar, mas este já se modificara. Incapaz de conciliar sua interioridade em constante busca de perfeição⁵ com o mundo que ameaça a todo instante essa busca, Virginia volta para a cidade e lá morre atropelada sem que se soubesse de que era feita a verdadeira matéria de sua vida.⁶

O enredo de *A cidade sitiada* (1949), romance seguinte da autora, assim como ocorre em outras obras de Clarice, é relativamente simples. Acompanhamos, principalmente, os acontecimentos da vida de Lucrécia Neves (solteira, casada, viúva, adúltera) no subúrbio de S. Geraldo (em franco processo de industrialização), fora dele e nele novamente. Nessa obra também um narrador em terceira pessoa é empregado para registrar os atos das personagens bem como para descrever o subúrbio de S. Geraldo. Diferentemente do caráter monocêntrico dos romances anteriores⁷, este romance tem como característica fundamental o fato de o narrador não se aproximar do pensamento das personagens e a partir disso compartilhar as impressões subjetivas deles. Como nos diz Pontieri (1999, p. 112), as personagens de *A cidade sitiada* “se destacam mais como corpos do que como consciências, como objetos do mundo visível, mais do que como sujeitos.” Apostando menos nas “impressões” do que no “olhar”, as personagens são concebidas não a partir do que sentem, mas a partir do que veem.⁸

⁴ Cf. Gilda de Mello e Souza. “O lustre”. In: *Remate de Males*. Campinas, 1989. v. 9.

⁵ “sim, meu Deus, mas sim, fora isso o que buscara, o corpo grande e tosco de criança, fora isso o que ela buscara com seriedade: a perfeição de si mesma” (LISPECTOR, 1999, p. 204).

⁶ “A morte inacabara para sempre o que se podia saber a seu respeito” (Idem, p. 270).

⁷ Cf. Benedito Nunes. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

⁸ “tudo o que Lucrécia Neves podia conhecer de si mesma estava fora dela: ela via” (LISPECTOR, 1998, p. 68).

Último romance antes da publicação de *A paixão segundo G.H.*⁹, *A maçã no escuro* é obra de transição dentro do itinerário clariciano. Escrito e reescrito pela autora diversas vezes, a obra encontrou dificuldades que constantemente adiaram a sua publicação, de modo que o romance que fora concluído em 1956 só fosse publicado em 1961 – impulsionado, sobretudo, devido ao sucesso obtido pela coletânea de contos *Laços de família*. A extensão do romance, o maior entre as obras da autora, pode estar relacionada ao tema desenvolvido por Clarice, que exigia uma construção detalhada e mais lenta dos processos narrativos ao penetrar no silêncio, por meio da própria palavra, para retornar a esta ao fim de tudo. Este é o mote central do romance, que narra a trajetória de Martim, desde a sua fuga ao ter cometido um crime (acreditava ter matado a mulher) e a partir desse ato exilando-se do mundo da lei (mundo social) e da palavra (mundo da linguagem) – dois paradigmas que juntos constituem e definem o sujeito como ser social – em uma fazenda no interior do Brasil, passando pelo processo de reconstrução da linguagem até o momento de sua prisão. E a partir dela a personagem vê-se novamente inserida no mundo social que tentara negar ao cometer o crime, que se revela infrutífero, pois a mulher sobrevivera.

Também nessa obra há um narrador em terceira pessoa que, segundo Benedito Nunes (1989, p. 48):

Acompanha-lhe [Martim] os movimentos, os gestos, as impressões e os pensamentos, inspeciona-o interior e exteriormente em atitude de máxima proximidade, mas sem chegar a uma identificação completa.

Além dos romances, dois volumes de contos publicados durante essa fase da obra clariciano são importantes para entender os processos estilísticos trabalhados pela autora.

O primeiro deles, *Laços de família* (1960), reúne contos inéditos bem como outros previamente lançados em antologias e revistas literárias. O tom geral do livro gira em torno das relações familiares – o casamento, a maternidade, a velhice etc. – focalizando, principalmente, a figura da mulher. Quanto à sua estrutura, pode-se dizer que esta, em parte, repete aquela utilizada nos romances: narrador em terceira pessoa, uso do discurso indireto livre e da metáfora insólita. Por outro lado, percebe-se que no conto a autora mantém maior proximidade com os aspectos do gênero narrativo, o que

⁹ A partir de agora *PSGH*.

pode explicar o menor grau de estranhamento na recepção da obra tanto pela crítica¹⁰ quanto pelo público em geral. Outro aspecto importante dessa coletânea, largamente apontado pelos estudiosos, é a presença da experiência epifânica, momento em que a personagem se vê diante de uma revelação súbita. Tais situações são geradas, quase sempre, pela visão de algo que altera o cotidiano dessas personagens (a visão do cego no conto “Amor”, por exemplo), cristalizando uma poética do olhar que se contrapõe a uma poética do corpo, que surge em livros dos 1970 como *A via crucis do corpo*.

O segundo, *A legião estrangeira*, publicado, assim como *PSGH*, no ano de 1964, apresenta maior diversificação temática em relação à coletânea anterior (solidão, sadismo infantil, reflexões metafísicas etc.) e um dado estrutural que será significativo para o êxito formal do romance de G.H.: o uso do narrador em primeira pessoa. Entre as peças do volume destacam-se “O ovo e a galinha” e “A quinta história” por utilizarem o narrador em primeira pessoa e por reproduzirem no gênero “prosa curta” recursos estilísticos comumente trabalhados nas “prosas longas” da autora. O primeiro, a partir da simples visão de um ovo, tece considerações que se multiplicam em variadas facetas temáticas (sociais, metafísicas, existenciais etc.). O segundo, como mostra Yudith Rosenbaum¹¹, se comparado com *PSGH*, guarda semelhanças (a presença da barata, do apartamento, de mulheres dispostas a exterminá-la) e oposições (no conto a morte das baratas a partir do endurecimento de seu núcleo, o que mantém em ordem a vida da personagem em contraposição com a comunhão de G.H. que come a pasta líquida da barata que desorganizará sua vida) que revelam a repetição e a reelaboração de motivos na obra clariciana, desmentindo a visão muitas vezes atribuída à autora de ser “uma escritora que só escreve por inspiração”.

Esses romances (e muitos dos contos) que precedem *PSGH*, este inclusive, compõem o que Vilma Arêas chamou de “ciclo dos ensinamentos”; neles percebe-se a presença de personagens vistas de forma privilegiada pelos narradores (seja pelos em terceira pessoa, seja pelos em primeira, como G.H., que focaliza a sua própria experiência no discurso). Se nos contos esse tipo de narração resulta em enredos mais bem delineados e identificáveis, talvez pela natureza sintética do gênero, que reclama

¹⁰ O livro recebeu o prêmio Jabuti daquele ano.

¹¹ Cf. ROSENBAUM, Y. O Pathos da criação – O elixir da morte. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 1999.

uma maior agilidade e compactação no trato do tema, nos romances tem-se a impressão da leitura de uma obra incompleta. Ou seja, o enredo desses romances – a ação e os fatos – ocupam um espaço muito pequeno em relação às ressonâncias desses fatos nas personagens; característica esta que alcança seu paroxismo justamente em *PSGH* uma vez que o resumo de seu enredo (“uma mulher entra no quarto da ex-empregada e mata uma barata”) se aproxima muito da totalidade deste, diferentemente de romances como *Robinson Crusoe* em que há mais narração de acontecimentos do que reflexões acerca destes.

1.2 Recepção imediata, crítica constante

Desde o momento em que foi lançado, *PSGH* chamou a atenção da crítica – em geral positiva, embora, como nenhuma obra é unânime, haja sempre pontos de vista que apontem para aspectos considerados falhos ou mal resolvidos. Tais críticas (favoráveis e desfavoráveis), se feitas e lidas sem a paixão cega dos que amam ou odeiam o estilo clariciano, são sempre bem-vindas, ainda mais se tratando desse romance em que é justamente o surgimento do outro escuso que cria o vórtice que arrasta o eu e a linguagem para o centro neutro da vida, o “coração selvagem” que as personagens claricianas ao mesmo tempo buscam e evitam.

Como prova dessa recepção imediata (e da permanência da obra no imaginário cultural brasileiro) podemos destacar a publicação online feita pelo IMS (Instituto Moreira Salles) que relembra os 50 anos do Golpe Militar no Brasil e as obras e acontecimentos mais relevantes para a cultura do país meio século atrás. Entre as publicações, uma das obras selecionadas foi o romance em questão; sob o título “*A paixão segundo G.H. – Impressões da crítica*”, o site reúne alguns artigos de jornal escritos entre 1964 e 1965. Vejamos brevemente os pontos principais que são levantados¹².

O primeiro deles, “De Clarice Lispector”, de Raul Lima, publicado no Suplemento Literário, crônica do suplemento do *Diário de Notícias* no dia 26 de novembro de 1964, logo de início levanta uma questão importante para a compreensão do romance: o seu enredo microscópico em relação ao número de páginas que ocupa:

¹² Todos os artigos citados nessa seção (à exceção o de Callado) estão disponíveis em: <<http://em1964.com.br/a-paixao-segundo-g-h-impressoes-da-critica/>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

Nos meus começos de atividade lítero-jornalística trabalhei algum tempo como condensador de romances e biografias. Não sei bem como me safaria para condensar *A paixão segundo G.H.*, que é um desafio àquele tipo de trabalho, mas estou certo de que não contaria apenas que a heroína foi arrumar um quarto e esmagou uma barata... Receio que algum leitor seja capaz de resumir assim a estória em si, num demasiado simplismo.

Como já foi dito, se alguém perguntasse: qual é o enredo de *PSGH*? A resposta dada não faria jus ao que o romance de fato é, o que poderia de imediato afastar leitores desprevenidos, ansiosos por fatos mais elaborados. Pelo contrário, é o que diz o articulista ao terminar seu texto: “Não é um livro fácil, a mensagem que contém não é simples e literal mas tem um sentido apaixonante. E, sobretudo, é um livro extraordinariamente bem escrito”.

A mensagem do romance de Clarice é mais complicada de se ler justamente por não trazer uma cadeia causal de acontecimentos grandiloquentes que culminem num final esplendoroso, mas sim numa “apoteose do neutro” como bem diz G.H. em dado momento.

Já Wilson Figueiredo, para o *Jornal do Brasil* em 08 de janeiro de 1965, em nota intitulada “Literatura de exportação”, cita um artigo de Antonio Callado publicado pela *The New York Times Book Review* em que este mostra o caráter de exportação de nossos autores naquele momento e lamenta o fato de *PSGH* e as obras em geral de Clarice não serem familiares ao público estadunidense.

Desse artigo de Callado (1964) pode-se também retirar a seguinte passagem que relembra o enredo fugidio da obra: “I risk misleading the reader by suppressing the swelling rhythm of G.H.’s meditation and giving instead a bare description of her frightening experience”.

O artigo seguinte, mais substancioso, de Marly de Oliveira, publicado no *Correio da Manhã* em 13 de março de 1965, busca uma leitura mais detalhada dos temas presentes no livro: o entender que não entende, a imanência em detrimento da transcendência, a busca da raiz e da identidade das coisas, o nojo como via da paixão, entre outros, para concluir que “Em *A paixão*, a personagem sabe o que atingiu, mas à maneira dos místicos, sem saber, com um ‘entender no entendimento’, uma incompreensão que ultrapassa a própria compreensão”.

Já o artigo de Leo G. Ribeiro, “Tentativa de explicação”, publicado no *Correio da Manhã* em 21 de março de 1965, faz uma retrospectiva da obra clariciana até aquele momento, apontando dados biográficos, trechos de outros críticos e de entrevistas de Clarice, temas recorrentes na obra e características da escrita como o fato de que:

Para ela, escrever é atingir um momento, embora passageiro, de realização, de plenitude. Através da áspera busca que significa a criação, essa lenta jornada “perto do coração selvagem”, escrever para ela é uma forma de totalidade.

Por fim, temos o artigo de Carlos J. Appel que critica negativamente o romance ao dizer que “*A paixão segundo G.H.* é um jogo de formas abstratas que não conseguem tangenciar a realidade constituída, basicamente duma relação dinâmica entre fenômeno e essência”.

O problema da crítica de Appel é se guiar por teóricos que pensam em um modelo específico de romance; se a escrita de Clarice, nessa obra, parece se desprender do real e do contexto é porque é preciso aproximar o olhar nos mínimos detalhes para ver a construção de uma sociedade brasileira estratificada em que só se dá ao luxo de pensar e viver a epifania de G.H. alguém como ela: burguesa, independente, culta, diferentemente de seus opostos – como Macabéia, que tem suas epifanias ao entrar em contato com aspectos do mundo de G.H. (a música, o minuto de cultura da rádio relógio, o futuro com um marido estrangeiro vaticinado por Carlota). É o risco que o crítico corre ao trazer o instrumento teórico antes da obra, pois é sabido que as narrativas longas de Clarice sempre pareceram alheias às classificações clássicas de romance. Se em dado momento o crítico diz que: “O romance não pode prescindir do tempo, porque sem ele não há noção de destino. O personagem só pode realizar-se num espaço-tempo que, dando-lhe contornos, se caracteriza também a partir de sua ação”, como então reagiria tal crítico ao deparar-se com *Água viva* em que tais noções são praticamente abolidas? Talvez por isso mesmo este longo poema em prosa publicado em 1973 prescinda do rótulo “Romance” e leve na capa apenas a indicação “Ficção”.

Quanto à fortuna crítica, é possível dizer que *PSGH* continua sendo contemplado com estudos das mais diversas linhas de pensamento e celebrado como a mais bem-acabada obra da autora e uma das mais importantes da América Latina do século XX, haja vista a inclusão do romance no acervo da Unesco em edição crítica sob a

coordenação de Benedito Nunes. Logo, computar a quantidade de artigos, teses e dissertações que analisam o romance é trabalho impossível, uma vez que a cada ano novos textos são escritos. Assim, foram selecionadas cinco referências para exemplificar alguns dos vieses que já foram utilizados para abordar o texto clariciano. São elas: “A mística ao revés” de Luiz Costa Lima, “O itinerário místico de G.H.” de Benedito Nunes, a edição número 9 da revista *Remate de Males*, “O pathos da criação” de Yudith Rosenbaum e *O leitor segundo G.H.* de Emília Amaral.

O ensaio de Costa Lima, presente no livro *Por que literatura* (1969), assinala importantes pontos do romance como o fato de que o conhecimento advindo da vivência da personagem ao encontrar-se com a barata “não anula a possibilidade de que ela depois volte a não saber viver por si mesma” (1969, p. 101) e, ainda, o caráter de transição do romance dentro da obra clariciano (mera hipótese naquele instante em que *PSGH* era ainda a última obra lançada pela autora):

[...] poderemos então acrescentar: a verificação do que queiram dizer os círculos da Paixão poderá ser indicação do início de uma nova rota da escritora, que se está próxima da anterior, com ela porém não se confunde. (COSTA LIMA, 1969, p. 102)

Há no tom fugidio da linguagem que adia o momento-chave, uma vez que a “própria experiência ainda não permite ideias diretas” (COSTA LIMA, 1969, p. 103), uma inovação quanto ao modo de encarar a experiência insólita, pois, se nas personagens anteriores vivia-se a epifania e o texto corria no momento presente acompanhando seus desdobramentos no ser, em *PSGH* isso não ocorre, G.H. “não espera o imprevisto. Luta contra seu medo de enfrentá-lo.” (COSTA LIMA, 1969, p. 104) e nega a transcendência calcada num Deus separado dos homens ao deslocar “o Criador do etéreo e O [conduzir] para a vida de que antes ela quisera se afastar” (COSTA LIMA, 1969, p. 116). Daí que o seu retorno não assinala uma modificação das coisas vistas, mas do modo de vê-las: “G.H. penetra num círculo de experiências e de constatações inéditas. E, a partir deste, volta ao cotidiano, *com outros olhos*.” (COSTA LIMA, 1969, p. 117) (grifo nosso).

O drama da linguagem (1989) de Benedito Nunes é um dos primeiros estudos de fôlego que tratam exclusivamente da obra clariciano. Nele o autor se debruça sobre a produção da autora até aquele momento sob um viés filosófico; o importante a destacar são as considerações feitas acerca de *PSGH* presente no subcapítulo “O itinerário

místico de G.H.”, no qual o estudioso assinala, num primeiro momento, a importância do encontro de G.H. com a barata e o dilema que se arma entre manter a máscara de indivíduo ou se aglutinar ao neutro informe:

Não é sem resistência que G.H. cede à atração dessa realidade impessoal de que tem, por contato físico de todo o seu corpo, um conhecimento participado. Até sucumbir ao êxtase que a integra à exterioridade da matéria viva. G.H. está dividida entre o desejo de seguir o apelo do mundo abismal e inumano onde vai perder-se, e a vontade de conservar a sua individualidade humana. (NUNES, 1989, p. 59)

Os opostos essenciais, ao invés de se chocarem, se coadunam nesse inferno em que adentra a personagem, “Alegria e dor se interpenetram; presente e futuro tornam-se momentos indivisíveis da existência em ato, idêntica, abolindo a separação e a divisão” (NUNES, 1989, p. 59). A perda torna-se ganho, e o caráter ancestral da barata encontrada no armário, seu mais oposto outro, permite o desnudamento gradual da “vida secreta que ela conhece apenas de relance” (NUNES, 1989, p. 60).

No segundo tópico do ensaio, Nunes se aprofundará em questões como o ascetismo, a negação da transcendência, a busca do contato imediato com o Deus e com o neutro vivo, a ingestão da barata e o retorno de G.H. ao mundo organizado que vinha tentando negar:

No entanto, a personagem que retorna ao mundo, é e não é mais a mesma que fora quando dele foi apartada. Sua experiência negativa terá sido um processo de transformação interior, consumada, como o dos ascetas, no segredo da consciência solitária, entre um momento de ruptura e um momento de retorno. (NUNES, 1989, p. 66)

O terceiro e último tópico trata da linguagem utilizada, da impossibilidade de narrar, com palavras, a experiência vivida, a tendência ao silêncio, o esvaziamento da alma da narrativa e o caráter cíclico do romance: “À medida que a sua experiência progride, mais aumenta, para G.H., que recua a um estado de silêncio, impedindo-se de dar nome àquilo que sente e vê, a distância entre a coisa e a palavra.” (NUNES, 1989, p. 71)

A edição número 9 da revista *Remate de Males*, da Universidade de Campinas, foi totalmente dedicada a Clarice Lispector; nela constam diversos artigos, sendo três deles dedicados ao romance em estudo. “A paixão depois de G.H.”, de Eduardo Prado Coelho, pensa nas consequências da escritura desse romance na obra posterior de Clarice e nos temas retomados e retrabalhados em comparação com a obra da francesa

Marguerite Duras. “O impronunciável – Notas sobre um fracasso sublime”, de Plínio Prado Jr., retoma temas caros à produção clariciana: o silêncio, o fracasso, a impossibilidade de dizer o já, o gosto pelo feio, a repulsão e atração pelo objeto. Já “Clarice Lispector – O itinerário da paixão” de José Américo Pessanha pensa na obra de Clarice como uma via, passando por figuras como a da maçã de *A maçã no escuro*, que assinala a formação de herói de Martim, e o falar ininterrupto de G.H., que anuncia o silêncio e a sua deseroização:

É por isso que G.H., no fogo da paixão, fala e fala. Ao contrário de Martim que descortina silencioso, descortina de fora da linguagem, deixando-nos também de fora de seu descortínio, G.H. fala, fala. Ininterruptamente, sem capitulação, sem desistência [...] Deixando sua marca, suas iniciais, apenas em seus instrumentos de viagem, em sua bagagem. É o humano capaz de retornar ao silêncio para reconquistar a linguagem radicalizada. Capaz de des-pensar o já-pensado por só querer o pensamento vivo. Capaz de se deseroizar. (1989, p. 196-198)

Outro estudo importante é *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*, de Yudith Rosenbaum, que aborda a obra clariciana sob o viés da teoria psicanalítica. Sobre *PSGH* presente no tópico “O pathos da criação”, a estudiosa assinala, utilizando a nomenclatura de Freud, a presença do *unheimliche* “o estrangeiro terrível dentro da própria casa” (ROSENBAUM, 1999, p. 147), estrangeiro este que é ao mesmo tempo Janair e seu duplo: a barata, como também de um viés voyeurístico que propicia ao leitor, além da *mimesis*, o prazer estético. Trabalha também os conceitos de Eros e Thanatos, a pulsão de morte e de vida, o risco da extinção e a tentativa de autopreservação do ser. Já ao analisar a experiência vivida por G.H., Rosenbaum propõe interessante paralelo com a viagem do herói grego de *A odisseia*, Ulisses:

Para além de deus e do diabo, é na potência da vida que G.H. penetra; é com a massa pastosa, figuração da assustadora latência da vida, que G.H. se identifica, reincorporando o que um dia lhe pertenceu e do qual foi expulsa para humanizar-se. Aqui a humanização se dá pelo desumano e não pela renúncia instintual (como a viagem odisséica de Ulisses); dá-se, ao contrário, pelo mergulho no que há de mais primevo e indiscriminado, emergindo dali uma subjetividade absolutamente *sui generis*. (ROSENBAUM, 1999, p. 168.)

Nesse sentido, como explica a estudiosa, a odisseia de G.H. se daria pelo oposto da viagem de Ulisses, este seguiria do mundo da desordem e da não civilização em busca do retorno ao civilizado simbolizado pelo reino de Ítaca; já G.H. partiria das superestrutura de uma civilização por séculos construída até o mundo não civilizado, o neutro seco, para só então retornar ao mesmo mundo do qual partira, mas já não a mesma de antes.

Por fim, o estudo de Emília Amaral, *O leitor segundo G.H.* (2005), é válido por pensar no modo como a obra é recepcionada. Para ela, a análise da figura do leitor pode ser fundamental, pois contribui para a

[...] possibilidade de ler a obra encarando-a como uma espécie de romance de formação, centrado não na aprendizagem do protagonista, mas, por meio dela, na travessia do próprio leitor, e, conseqüentemente, do próprio fazer-se da leitura, que o ato da escritura deflagra. (p. 20)

Como dito, são inumeráveis os estudos sobre esse romance; o que se pretendeu com esse brevíssimo olhar foi assinalar como a obra continua sendo estudada ao longo dessas mais de cinco décadas de existência e dos mais variados modos, atestando, através de sua presença marcante no imaginário de leitores e críticos, a sua indiscutível importância para a literatura brasileira.

2 O MUNDO BARROCO E MORAL

2.1 A sexta história

Há dois textos publicados por Clarice Lispector em 1964 que comungam da mesma temática: o matar baratas. Um é o romance *PSGH* e o outro o conto “A quinta história”. Porém o tratamento que a escritora dá ao material faz com que cada texto se oponha em relação ao outro e é essa oposição o nó vital que torna quase obrigatória a leitura de ambos quando se pretende analisar algum dos dois. Sendo o foco dessa dissertação o romance, preferimos iniciar com a interpretação do conto, que nos dará um tom; já o romance, visto a seguir, será o nosso contraponto.

O enredo de “A quinta história” é simples: uma mulher queixa-se de baratas, uma senhora ensina uma receita de como matá-las, as baratas são mortas. O diferencial nessa história é o fato de que ela se repete cinco vezes (por isso “quinta história”). Leituras desse conto tomam as histórias de 2 a 5 como continuções da primeira, ou seja, haveria um narrar que se adia deixando o melhor para a próxima história – daí a referência, logo no início do conto, ao clássico *As mil e uma noites*, bem como a inversão da tópica do “narrar para viver” em “narrar para matar”.

Porém, o conto também pode ser lido como uma pequena peça em que os elementos fundamentais do Barroco de Leibniz são construídos de forma exemplar. Se lembrarmos-nos do conceito de “série impossível”¹³ presente no livro *A dobra*, de Deleuze, podemos pensar cada história do conto como um mundo possível independente um do outro, ou seja, cada história é uma mônada que mantém uma relação de incomunicabilidade em relação às outras – por isso são “três histórias verdadeiras, porque nenhuma deles mente a outra” (p. 82) –, mas também possuem graus de semelhança (“Da história anterior canta o galo” (p. 84)), uma vez que o Universo que compartilham é o mesmo, sendo cada mônada, também a partir de Deleuze, a expressão subjetiva desse único Universo¹⁴. Isso sendo válido em relação à forma.

¹³ Diz Deleuze que “Serão chamadas impossíveis: 1) as séries que divergem e pertencem, portanto, a dois mundos possíveis; 2) as mônadas que expressam cada qual um mundo.” (1991, p. 94).

¹⁴ Diz Deleuze: “Acontece que o ponto de vista, em cada domínio de variação, é *potência de ordenar os casos*.” (1991, p. 39) (grifo do autor). Ou seja, cada mônada é responsável pela interpretação do Universo e a partir dessa interpretação forjar um mundo todo próprio que se isola dos outros mundos possíveis.

Quanto ao conteúdo, o crime eternamente retomado, podemos pensar na harmonia barroca pautada por suas oposições mais recorrentes (alto x baixo, claro x escuro, vida x morte) e a consequente ameaça dessa harmonia pela invasão das baratas, ou seja, um polo da oposição tenta se infiltrar no outro polo¹⁵ instaurando um desequilíbrio que, a cada noite, a narradora urge em reconquistar “como quem já não dorme sem a avidez de um rito” (p. 84). Nesse sentido, a transformação das baratas em estátua segue uma lógica barroca de manutenção do infinito a partir das constantes dobras que fazemos para não tocarmos o “molde interno” da vida¹⁶.

Logo, o que está em jogo em “A quinta história” é a constante repetição em séries diferenciadas do assassinato das baratas para manter a harmonia que a narradora (como uma representante de nós) tanto preza. Porém, sua tarefa, como ela mesma intui, é sem fim: “E todas as madrugadas me conduziria sonâmbula até o pavilhão? no vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia.” (p. 84). Mais do que ir em direção ao pavilhão, a narradora iria sempre ao encontro da próxima história que é, como dito, o próximo mundo possível, uma vez que as baratas toda noite se renovam em “uma população lenta e viva em fila indiana” (p. 84). Ao renovarem-se, migram novamente do térreo para o topo do edifício, que é o mesmo e também outro, pois essa renovação se opera tanto no plano ficcional do conto como no plano metaficcional, ou seja, as baratas se alastram pelos infinitos mundos possíveis, pelos infinitos parágrafos, pelas infinitas histórias e é por isso que – além de aviar a veneno da receita – a narradora precisará sempre aviar o veneno da palavra para, através do discurso, matar mais uma e mais uma e mais infinitas vezes as intrusas do nosso lar. “A quinta história” é, portanto, uma só história repartida por infinitos mundos; e por que não dizer que, em uma dessas caçadas pelas baratas, essa mulher acabe cedendo, empurrando a porta do

¹⁵ Como lembra a narradora “A verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar” (p. 82). Observe que as baratas pertencem a um baixo (térreo) e nós a um alto uma vez que elas escalavam os canos para chegar ao nosso lar.

¹⁶ Diz Deleuze: “Essa liberação das dobras que já não reproduzem simplesmente o corpo finito explica-se facilmente: um terceiro, terceiros introduzem-se entre a vestimenta e o corpo. São os Elementos. Nem sequer é necessário lembrar que a água e seus rios, o ar e suas nuvens, a terra e suas cavernas, a luz e seus fogos são em si dobras infinitas, como mostra a pintura de El Greco. Basta considerar sobretudo a maneira pela qual a relação da vestimenta com o corpo vai ser agora mediatizada, distendida, ampliada pelos elementos. *Talvez a pintura tenha necessidade de sair do quadro e tornar-se escultura para atingir plenamente esse efeito*”. (1991, p. 184).

armário sobre o inseto e comungando do núcleo neutro que dela escorre? A sexta história poderia chamar-se assim: “A paixão segundo G.H.

2.2 A necessidade da ordem

Como sabemos, a narrativa de *PSGH* parte de um ponto posterior a um evento (o encontro com a barata) para tentar, a partir do relato, reconstruir a experiência em busca de um entendimento do que se passara, bem como para realocar a personagem dentro de um sistema em que o mundo tivesse, ao menos, alguma ordem.

O primeiro parágrafo da obra já anuncia essa necessidade, uma vez que a personagem assume ter medo “dessa desorganização profunda” (p. 11)¹⁷, pois ter uma ordem era a garantia de poder chamar o que não fosse organização de desorganização e então conseguir retornar ao que fosse a ordem¹⁸. Porém, a experiência vivida é tão profundamente desorganizada que até a palavra “desordem” é pouca para designá-la, o que acaba por tirar da personagem a ilusão de que vivia em um mundo organizado: “É uma desilusão. Mas desilusão de quê? se, sem ao menos sentir, eu mal devia estar tolerando minha organização apenas construída? Talvez desilusão seja *o medo de não pertencer mais a um sistema*”. (p. 13) (grifo nosso)

Logo, a experiência vivida é mais do que o simples oposto de uma ordenação do mundo conhecido por G.H.; a experiência é como se fosse uma nova ordem que tentasse coexistir com a ordem anterior, como se dois mundos possíveis estivessem tentando existir num mesmo mundo. Porém, como dito anteriormente, em um sistema barroco – como parece ser o da protagonista antes da crise – é impossível tal configuração e é por isso que G.H. se desespera na busca de um sentido que agora insiste em lhe escapar.

Mas seria o sistema de G.H. um sistema barroco?¹⁹ Tal pergunta tentará ser

¹⁷ Neste trabalho as citações do romance virão apenas com o número da página entre parênteses; a edição utilizada foi: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

¹⁸ “A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior” (p. 11).

¹⁹ Importante lembrar que tal questão já foi feita por outros estudiosos, a saber, Solange Ribeiro de Oliveira que em seu *A barata e a crisálida* (1985) nos diz: “Também constitui um nítido traço barroco a tentativa de ultrapassar os limites da linguagem por meio de paralelos sugestivos de efeitos próprios da escultura, da pintura e da música. Esse recurso, explorado especialmente em *Água viva*, caracteriza cada vez mais o estilo de Clarice Lispector a partir de *A paixão segundo G.H.*” (p. 33)

respondida com mais propriedade nos tópicos a seguir; porém, por enquanto, é possível apontar algumas passagens que indicam uma resposta afirmativa dessa questão.

Uma delas é aquela em que G.H. relembra como era constituído o sistema em que vivia anteriormente: “O que era antes não me era bom. Mas era desse não-bom que eu havia organizado o melhor: a esperança. De meu próprio mal eu havia criado um bem futuro”. (p. 13)

Tal caracterização corresponde àquela feita por Leibniz em seu *Discurso da metafísica* (2004, p. 14-15) sobre a propriedade de Deus em organizar ações boas e más, que, embora extensa, julgo pertinente a reprodução integral:

Deus tudo faz segundo a sua vontade mais geral, conforme a mais perfeita ordem que escolheu; mas pode-se também dizer que tem vontades particulares, exceções dessas máximas subalternas sobreditas, porque a mais geral das leis de Deus, reguladora de toda a série do universo, não tem exceção. Pode-se dizer ainda, também, que Deus quer tudo o que é objeto de sua vontade particular; mas quanto aos objetos de sua vontade geral, tais como as ações das outras criaturas, particularmente das racionais, com as quais Deus quer concorrer, é preciso distinguir: se a ação é boa em si, pode-se dizer que Deus a quer e ordena algumas vezes, mesmo que não aconteça; porém, se é má em si e só por acidente se torna boa, porque a série das coisas e especialmente o castigo e a reparação corrigem sua malignidade e recompensam seu mal com juro, de sorte existir, finalmente, muito mais perfeição em toda a série do que se todo o mal não tivesse sucedido, deve-se dizer que *Deus a permite, e não que ele a quer, embora concorra para ela por causa das leis naturais que estabeleceu e porque sabe tirar daí um bem maior*. (grifo nosso)

Ou seja, assim como o Deus barroco de Leibniz, G.H. também organiza seu mundo a partir de uma lógica em que as ações más não são necessariamente as piores, pois mesmo que sejam más no detalhe, elas acabam por ser recompensadas com um bem posterior.

Também a questão da harmonia nesse mundo ordenado é importante, tanto no sistema vivido por G.H. quanto no sistema barroco pensado por Leibniz. Em GH:

Um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor. Um passo antes de minha vida – que, por uma espécie de forte ímã ao contrário, eu não transformava em vida; e também por uma vontade de ordem. Há um mau-gosto na desordem de viver. E mesmo eu nem saberia, se tivesse desejado, transformar esse passo latente em passo real. *Pelo prazer por uma coesão harmoniosa*, pelo prazer avaro e permanentemente promissor de ter – mas não gastar – eu não precisava do clímax ou da revolução ou de mais do que o pré-amor, que é tão mais feliz que amor. A promessa me bastava? Uma promessa me bastava. (p. 28) (grifo nosso)

E em Leibniz (2004, p. XIII):

Na *Monadologia* e nos *Princípios da natureza e da graça*, a ordem binária que caracterizava o Discurso dá lugar a uma construção progressiva que parte do simples, a mônada, examinando a hierarquia dos seres, para o complexo, e terminando pela consideração de Deus, como ser absolutamente perfeito, e da união entre o Criador e os espíritos na Cidade de Deus, *que representa a harmonia entre o mundo físico e moral ou o equilíbrio harmônico de um mundo hierarquizado*. (grifo nosso)

Como se pode perceber, para ambos é necessário, a fim de que se mantenha a coesão da existência, que tudo seja mantido sob a égide de uma harmonia que hierarquiza a vida e a torna possível. Pois o que quer que seja atual e imprevisível desestabilizaria a ordenação da vida previamente arquitetada.

Também na passagem do romance menciona-se a questão da esperança, porém não a esperança como tomamos no sentido mais corriqueiro, como um sentimento benéfico. A esperança em G.H. tem o sentido de espera, de promessa, daquilo que é – por força do próprio sujeito que não suporta a atualidade – relegado a um plano futuro propositalmente inatingível. O adiamento também está previsto no Barroco de Leibniz como nos mostra Deleuze (1991, p. 32):

A transformação da inflexão não admite simetria nem plano privilegiado de projeção. *Ela se torna turbulenta e ocorre mais por atraso, por adiamento, do que por prolongamento ou proliferação*: com efeito, a linha redobra-se em espiral para adiar a inflexão em um movimento suspenso entre o céu e a terra, movimento que se distancia ou se aproxima indefinidamente de um centro de curvatura e que a cada instante “levanta seu voo ou corre o risco de abater-se sobre nós”.

Essa inflexão de que fala Deleuze está presente tanto no plano narrativo do romance, que se arrasta através da fala ininterrupta da protagonista, quanto no plano formal no qual cada capítulo se inicia a partir do fecho do capítulo anterior. Esse recurso produz o efeito de adiamento tornando o avanço uma lenta espiral que começa e termina com seis travessões sem termos, porém, a possibilidade de afirmar, por enquanto, se isso aponta para um eterno retorno (com diferenças) ou se indica um aprofundamento contínuo na atualidade isenta de esperança promovida pela perda do sistema barroco. Inclino-me, apesar disso, a acreditar na primeira possibilidade, pois, por mais que se perca um sistema, nada impede de que ele retorne em algum momento futuro, pois como nos diz GH: “o que hoje é feio será daqui a séculos visto como beleza, porque terá completado um de seus movimentos.” (p. 159).

2.3 A casa barroca

Um dos aspectos trabalhados por Deleuze ao tratar do barroco em Leibniz é a alegoria da casa barroca. Para explicá-la o filósofo lança mão de aspectos já apontados por Wölfflin²⁰, bem como de um esquema em que caracteriza os andares superior e inferior dessa casa e que servirão de ponto de partida para entendermos a construção do apartamento onde habita G.H. como um exemplar de tal casa.

No andar de cima temos um “[c]ompartimento fechado, privativo, tapizado com uma ‘tela diversificada por dobras’” e no andar de baixo temos “[c]ompartimentos comuns com ‘algumas pequenas aberturas’: os cinco sentidos” (1991, p. 15). É possível traçar um paralelo entre a alegoria da casa barroca e a cobertura de G.H. se atentarmos para a descrição que esta faz do imóvel quando repassa o plano de limpeza que faria naquela manhã:

Começaria talvez por arrumar pelo fim do apartamento: o quarto da empregada devia estar imundo, na sua dupla função de dormida e depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho e barbantes inúteis. Eu o deixaria limpo e pronto para a nova empregada. Depois, da cauda do apartamento, *iria aos poucos “subindo” horizontalmente até o seu lado oposto que era o living, onde* – como se eu própria fosse o ponto final da arrumação e da manhã – leria o jornal, deitada no sofá, e provavelmente adormecendo. Se o telefone não tocasse. (p. 34) (grifo nosso)

A partir da passagem anterior, notamos como a arquitetura que G.H. atribui ao seu apartamento não segue um esquema lógico, uma vez que, para ela, o imóvel existe como se possuísse dois andares. Como um sobrado deitado, o apartamento de G.H. faz com que o avanço horizontal em direção aos fundos – onde Janair estava antes instalada – represente uma descida, ao passo em que o lugar onde a narradora habita seja um topo. Se relembremos da passagem anterior, de Deleuze, é fácil pensar nos cômodos de G.H. como análogos ao andar de cima da casa barroca, pois é também esse ambiente privativo²¹, fechado e tapizado por telas com dobras²². Do mesmo modo, pode-se pensar

²⁰ Nos diz Deleuze: “Wölfflin apontou certo número de traços materiais do Barroco: o alargamento horizontal da base, o abaixamento do frontão, os degraus baixos e curvos que avançam; o tratamento da matéria por massas ou agregados, o arredondamento do ângulo, evitando-se o ângulo reto.” (1991, p. 15).

²¹ “Eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo *meu apartamento não me pertencia tanto*” (p. 24, grifo nosso).

²² “No resto da casa o sol se filtrava de fora para dentro, raio ameno por raio ameno, resultado do jogo duplo de cortinas pesadas e leves” (p. 42).

no quarto de Janair – não o quarto encontrado por G.H. naquele dia, mas a imagem mental que G.H. tinha dele – como esse compartimento com aberturas, pois ali pensava a narradora ser o espaço de conexão entre o apartamento e o mundo exterior. Ali vivia a empregada que convivia entre duas classes sociais – a baixa e a alta, mas sem pertencer efetivamente a esta última –, ali estavam os jornais que davam notícias do mundo exterior, ali estavam as malas que permitiam a G.H. viajar e visitar outras paisagens. E, ao mesmo tempo, o quarto é o lugar do apartamento que G.H. isola, mesmo que dele todo o resto seja inseparável, como nos mostra Deleuze (1991, p. 17):

Segundo Leibniz, duas partes de matéria realmente distintas podem ser inseparáveis, como é mostrado não só pela ação dos circunvizinhos que determinam o movimento curvilíneo de um corpo mas também pela pressão dos circunvizinhos que determinam sua dureza (coerência, coesão) ou a inseparabilidade de suas partes. [Pois mesmo] um corpo flexível e elástico tem ainda partes coerentes que formam uma dobra, de modo que elas não se separam em partes de partes, mas dividem-se até o infinito em dobras cada vez menores que sempre guardam certa coesão.

Ou seja, mesmo que haja uma divisão entre partes aparentemente irreconciliáveis, ela nunca é total, pois sempre há um elemento que permanece unindo os elementos díspares. Esse elemento, segundo a lógica do Barroco de Leibniz, é a dobra: “A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, mas uma simples extremidade da linha”. (1991, p. 17)

No caso do apartamento de G.H. tal dobra está representada pelo corredor que liga o andar “de cima” ao andar “de baixo”²³, como um vinco que dobra ao meio o apartamento, é essa linha que conecta os dois andares da casa barroca que permite a manutenção da harmonia que, até o momento antes de entrar no quarto, G.H. julgara estar assegurada.

Nesse sentido, pode-se pensar nesse andar de cima da casa barroca de G.H. como uma mônada se tomarmos os seguintes aspectos que nos traz Deleuze (1991, p. 48): “O essencial da mônada é ter um fundo sombrio: dele ela tira tudo, e nada vem de fora ou vai pra fora. [...] a mônada só tem móveis e objetos em cenário”.

²³ Como está no romance: “Decidida a começar a arrumar pelo quarto da empregada, atravessasse a cozinha que dá para a área de serviço. No fim da área está o corredor onde se acha o quarto.” (p. 34)

Está claro que esse fundo sombrio é o quarto da empregada, já a questão dos móveis e objetos como cenário está dada na passagem: “Tudo aqui é réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística”. (p. 30)

Porém, não só por dentro o apartamento de G.H. se parece com uma construção barroca, também por fora o prédio toma aspectos que são trabalhados por Deleuze ao mostrar que há uma ruptura entre a fachada e o interior da construção²⁴ a qual pode ser vista na seguinte passagem do romance:

Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. O bojo de meu edifício era como uma usina. (p. 35)

Se por fora o prédio de G.H. exibe uma face bela, é por dentro que se encontra a face torturada nesse primeiro momento. É possível adiantar, apesar disso, que tal harmonia pautada nessa construção dividida em dois andares e em duas faces será revertida quando da entrada da personagem no quarto de Janair, uma vez que ali ela encontrará o neutro interior enquanto por fora se revelará a desordem das cidades que se expandem sem seguir a lógica de uma cartografia²⁵.

2.4 Um mundo pressuposto

Agora que já definimos o apartamento de G.H. como uma casa barroca a qual a parte “superior” representa uma mônada, é preciso que nos aprofundemos em outras características importantes desse conceito para entendermos como essa criação barroca do mundo de G.H. se relaciona com o modo de vida que a personagem levava.

Sobre as mônadas nos diz Deleuze (1991, p. 99) que:

²⁴ “O que pode definir a arquitetura barroca é essa cisão entre a fachada e o dentro, entre o interior e o exterior, a autonomia do interior e a independência do exterior em tais condições que cada um dos dois termos relança o outro.” (DELEUZE. Op. cit., p. 49)

²⁵ Como aparece no romance: “Uma cidade de ouro e pedra, o Rio de Janeiro, cujos habitantes ao sol era seiscentos mil mendigos. O tesouro da cidade poderia estar numa das brechas do cascalho. Mas qual delas? Aquela cidade estava precisando de um trabalho de cartografia.” (p. 107)

[n]o coração de cada [uma] há singularidades que são a cada vez os requisitos da noção individual. Que cada indivíduo só expresse claramente apenas uma parte do mundo real é algo que decorre da definição real: ele expressa claramente a região determinada pelas suas singularidades constituintes [...] de modo que cada indivíduo inclui o conjunto de um mundo possível e exclui apenas os outros mundos impossíveis com aquele.

Isso quer dizer que cada mônada é um sistema fechado que expressa, através de suas singularidades, o mundo real. Este mundo real em que as mônadas estão inseridas é a totalidade do que existe, portanto o que se altera não é o ambiente, mas o modo como cada mônada o expressa. Essa expressão é sempre particular e nunca expressa o mundo real em sua totalidade, uma vez que suas singularidades são finitas. Disso também decorre o fato de as mônadas serem consideradas também como uma espécie de sujeito e suas particularidades como um tipo de ponto de vista – uma vez que não criam o mundo possível, antes o “observam” de um ângulo específico que sempre difere de mônada pra mônada. Cada mônada é, assim, responsável por um só mundo possível que mantém uma relação de impossibilidade com os mundos pelos quais as outras mônadas são responsáveis. Ou seja, cada mundo possível possui uma série de acontecimentos que só podem ocorrer dentro do ambiente vigiado por determinada mônada a partir da limitação de suas singularidades. Logo, os diversos mundos possíveis, por estarem isolados entre si, são impossíveis.

Mas de que maneira podemos identificar essas conceituações no romance? A passagem a seguir, lida tendo em mente o dito acima, nos leva a considerar esse mundo de G.H. como um mundo possível expresso pelo olhar singular de uma mônada:

Vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa. Minha coragem foi a de um sonâmbulo que simplesmente vai. Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor nem organizar. E, sobretudo a de não prever. Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria. Não eram as antevisões da visão: já tinham o tamanho de meus cuidados. *Minhas previsões me fechavam o mundo.* (p. 17) (grifo nosso)

O que G.H. nos diz é que, antes da experiência com a barata, seu mundo sempre fora pautado pela organização e por uma existência que previa o que lhe iria ocorrer, de modo que toda sua vida era já sabida de antemão. O destino, nesse mundo possível, só pode ser pressuposto, uma vez que as singularidades (“meus cuidados”) são limitadas e não permitem que acontecimentos impossíveis a esse mundo ocorram. O final da citação retoma outra questão também explicitada por Deleuze (1991, p. 108) acerca do modo como Leibniz concebe o mundo:

Acontece que nem a própria liberdade do homem está salva, uma vez que deve exercer-se no mundo existente. Para o homem, não basta que Adão possa não pecar em um outro mundo se ele certamente peca neste mundo-aqui. Tem-se a impressão de que Leibniz nos condena com mais força que Espinosa, para o qual havia pelo menos um processo de libertação possível, *ao passo que para Leibniz tudo está fechado desde o início*. (grifo nosso)

Portanto, esse mundo em que G.H. vivia, no qual ela era “o que os outros sempre me haviam visto ser” (p. 23) e o “que eu vivia no presente já se condicionava para que eu pudesse posteriormente me entender” (p. 28) é um mundo possível nos moldes do Barroco de Leibniz e, mais do que isso, é um mundo privilegiado, por ser também o melhor dos mundos²⁶: “Mas era desse não-bom que eu havia organizado *o melhor*: a esperança” (p. 13) (grifo nosso).

Nesse mundo é que se tem o melhor, a esperança que, como dito, é o processo de alojar o presente no futuro sem nunca tê-lo, por isso o futuro de G.H. seria sempre conhecido, pois seria sempre a promessa de uma realização que, até o contato com a barata, teria que ser irrealizável para que não se perdesse o dia de hoje. Harmonizando um passado sem memória e um futuro que nunca chegaria, o presente de G.H. era puramente ficcional, o que lhe assegurava viver sem remorsos pelo já feito (como o aborto)²⁷ e nem se angustiar pelo imprevisto do que quer que viesse (posto que não viria)²⁸.

2.5 O império do meu

Se, como estabelecemos no tópico acima, o apartamento de G.H. é uma mônada, é preciso também saber a que tipo de mônada ele se refere. Deleuze (1991, p. 166) define dois tipos importantes de mônadas: as dominantes e as dominadas. Vejamos o que ele diz sobre as primeiras:

A pertença e a posse remetem à dominação. Um corpo específico pertence a minha mônada, mas à medida que minha mônada domina as mônadas que pertencem às partes do meu corpo. A expressão, como cifra das correspondências, ultrapassa-se rumo à dominação como cifra das pertenças;

²⁶ Como nos mostra Deleuze: “De acordo com uma aproximação cosmológica, o caos seria o conjunto dos possíveis, isto é, todas as essências individuais, visto que cada uma tende à existência por sua conta; mas o crivo só deixa passar *compossíveis e a melhor combinação de compossíveis*.” (1991, p. 118) (grifo nosso)

²⁷ “Quando chegara a noite, eu ficara resolvendo sobre o aborto resolvido” (p. 95)

²⁸ “eu não precisava do clímax ou da revolução ou de mais do que o pré-amor, que é tão mais feliz que amor. A promessa me bastava? Uma promessa me bastava.” (p. 28)

cada mônada expressa o mundo inteiro e, portanto, todas as outras mônadas, mas de um ponto de vista que liga cada uma mais estreitamente a determinadas outras, que elas dominam ou que as dominam. Se um corpo me pertence sempre, é porque as partes que se vão dele são substituídas por outras, cujas mônadas caem por sua vez sob a dominação da minha [...]

O que está dito é que toda mônada é ao mesmo tempo dominante e dominada, exceto uma, que seria a mais dominante. No homem essa mônada é a alma espiritual. Cada mônada expressa um corpo que possui em suas partes outras mônadas que por sua vez também expressam corpos que também possuem mônadas e assim sucessiva e infinitamente.

Pensando nessa relação de submissão das mônadas dominadas em relação a essa mônada dominante, podemos traçar um paralelo entre o apartamento de G.H. e o mundo circundante, o que gera, por analogia, outro paralelo no qual G.H. domina todos os outros que estão no mesmo plano ou abaixo dela na hierarquia social. Em dado momento do romance a narradora se depara com a estrutura de seu prédio e o compara com uma usina²⁹; essa estrutura organizada, em que o mínimo está contido no máximo e vice-versa (miniatura da grandeza), está relacionada com o que diz Tessa Lacerda³⁰ ao analisar a questão do infinito no corpo orgânico na obra do filósofo:

Leibniz inventa a noção de organismo: o corpo orgânico não é meramente uma máquina, é máquina em suas menores partes ao infinito e todo corpo orgânico é dotado de uma alma do todo que domina as demais. O corpo orgânico que é material e, por isso, da ordem do contínuo, é dividido atualmente ao infinito.

Cada parte do todo se refere sempre a esse todo e o retoma mesmo quando as dobras pelas quais passa o corpo em outras mônadas atingem espaços abismais. Assim é o apartamento de G.H. com seus treze andares caindo em camadas cada vez mais largas em direção ao infinito formando a imagem de uma pirâmide³¹.

Também tem a forma de pirâmide o Palácio dos Destinos descrito na *Teodiceia* de Leibniz:

²⁹ “Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. O bojo de meu edifício era como uma usina. *A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e canyons*” (p. 35) (grifo nosso)

³⁰ Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/espinosanos/article/download/89131/97358+&cd=1&hl=ptBR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 1^o jan. 2018.

³¹ “algo da natureza fatal saíra fatalmente das mãos da centena dos operários práticos que havia trabalhado canos de água e de esgoto, sem nenhum saber que estava erguendo aquela ruína egípcia” (p. 36)

As salas erguiam-se em uma pirâmide, tornando-se mais belas enquanto elevavam-se para o ápice e representando mundos mais belos. Finalmente, alcançaram o mais alto e mais belo de todos: pois a pirâmide possuía um início, mas, não se podia ver seu fim; possuía um ápice, mas, nenhuma base; prosseguia ao infinito. Isso, como a deusa explicou, porque entre um número infinito de mundos possíveis há o melhor de todos, senão Deus não determinaria criar nenhum; mas, não há qualquer um que não tenha, também, mundos menos perfeitos abaixo de si: por isso a pirâmide decresce ao infinito³².

Tal Palácio encerra cômodos que expressam, cada um deles, um diferente mundo possível. Se seguirmos a analogia, podemos tomar a entrada de G.H. no quarto de Janair como uma entrada num outro mundo possível, o que será analisado com mais detalhamento a seguir.

Se lembrarmos que, antes da crise com o inseto, o Eu inexistia, uma vez que G.H. constrói sua vida a partir do olhar que os outros tinham da superfície de sua vida – representado materialmente pelas valises com apenas as iniciais de seu nome, acusando uma falta de intimidade entre narradora e mundo – podemos concluir que este “ser” que habitava o apartamento era o oposto do que chamamos de Eu. Porém, como diz Gabriel Tarde (citado por Deleuze (1991, p. 165): “o oposto verdadeiro do eu não é o não eu, é o *meu*” (grifo do autor)); assim, a questão dessa primeira G.H. não é de “ser”, mas de “ter”, retomando a questão do mundo como posse do sujeito dominante³³.

São muitas as passagens em que fica explícita a relação de posse de G.H. sobre o mundo em que vivia. Três delas serão examinadas a seguir.

A primeira aparece logo na primeira página do romance, quando G.H. diz:

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 (p. 11)

Além de mostrar a posse que a narradora tinha daquele mundo que fora organizado a partir de suas singularidades, o trecho revela também a questão da incapacidade dessa narradora de forjar outro mundo por não ter capacidade. Nesse sentido “capacidade” pode ser tomada como as singularidades de que fala Deleuze. Ou seja, esse novo mundo que começa a abrir espaço no mundo antigo de G.H. não é um

³² Disponível em: <www.leibnizbrasil.pro.br/leibniz-traducoes/mito-de-sextus.htm>. Acesso em: 1º jan. 2018.

³³ “O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada ‘cobertura’. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade.” (p. 30). – Aqui se percebe a amálgama entre o espaço e G.H.; logo, se o apartamento no topo da estrutura é um símbolo do poder e se este poder se reflete em G.H., logo G.H. também domina essa cidade.

mundo que sua vida anterior possa dominar, uma vez que está fora do alcance daquelas singularidades que cada mônada possui e que lhe permitem expressar – a partir do mundo real – um mundo possível e harmônico.

A segunda se passa quando G.H. ainda está sentada à mesa planejando a limpeza que faria no quarto de Janair:

Da mesa onde me atardava porque tinha tempo, eu olhava em torno enquanto os dedos arredondavam o miolo de pão. O mundo era um lugar. Que me servia para viver: no mundo eu podia colar uma bolinha de miolo na outra, bastava justapô-las, e, sem mesmo forçar, bastava pressioná-las o suficiente para que uma superfície se unisse a outra superfície, e assim com prazer eu ia formando uma pirâmide curiosa que me satisfazia: um triângulo reto feito de formas redondas, uma forma que é feita de suas formas opostas. Se isso me tinha um sentido, o miolo de pão e meus dedos provavelmente sabiam. (p. 29-30)

Aqui aparece mais uma vez o mundo como domínio de G.H. e como ela é a responsável pela criação desse mundo, representada hermeneuticamente pela feitura da pirâmide de miolos de pão que replica em miniatura a pirâmide que é o próprio prédio da personagem; retomando a ideia de que o mundo expresso pela mônada repete infinitamente, nas mínimas estruturas, a regularidade das estruturas superiores. E apesar das formas opostas que formam essa estrutura mínima (sendo assim também o próprio prédio também constituído de formas opostas), ele permanece em harmonia graças ao toque de G.H. que lhe confere um sentido.

A terceira passagem se relaciona ao mundo possível de G.H. que se mantém isolado dos demais mundos:

Nenhuma figura tinha ligação com a outra, e as três não formavam um grupo: cada figura olhava para a frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém. (p. 39)

Aqui fica evidente a questão do isolamento em que vivia G.H. se tomarmos as três representações na parede como – e assim a própria narradora afirma – três variações da personagem. Estas nunca se tinham olhado, pois são três possibilidades de existência de G.H. para diferentes mundos possíveis e inacessíveis uns aos outros: uma mulher, um homem, um cão. Como se pode perceber, o quarto representa uma quebra na lógica barroca ao trazer as três possibilidades ao mesmo tempo diante da visão de G.H.; essa questão será analisada com mais detalhes nos tópicos a seguir.

2.6 Um mundo moral

Antes de finalizar este capítulo, é preciso falar da questão moral e o que ela representa na visão de Deleuze (1991, p. 114) sobre a obra de Leibniz. A passagem a seguir resume bem a questão:

[...] ninguém está mais preocupado com moral do que Leibniz, e com moral muito concreta. A amplitude de uma alma racional é a região que expressa claramente, seu presente vivo. Ora, essa amplitude é sobretudo estatística, sujeita a amplas variações: uma mesma alma não tem a mesma amplitude, quando criança, adulta ou velha, com boa saúde ou doente etc. A amplitude tem inclusive limites variáveis em dado instante. Para cada um, a moral consiste no seguinte: tentar estender a cada vez sua região de expressão clara, tentar aumentar sua amplitude, de modo que produza um ato livre que expresse o máximo possível em tais e tais condições. É o que se chama progresso, sendo toda a moral de Leibniz uma moral do progresso.

Assim, fica entendido que a expressão do mundo possível por esse indivíduo a partir de suas singularidades necessita de uma moral que a torne mais extensa e mais clara, aumentando assim sua área de influência. Quanto mais essa moralidade age, melhor é expresso esse mundo; sendo o mundo em que vivemos – segundo Leibniz – o melhor entre todos os mundos possíveis, então a moralidade necessária é, também, maior do que a das mônadas que expressam os mundos possíveis que são piores do que este. Vejamos, a seguir, como isto aparece na relação de G.H. com seu mundo-apartamento.

G.H., ao discorrer sobre como deveria ser o novo mundo que teria após a experiência com a barata, diz:

Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade. Não a claridade que nasce de um desejo de beleza e moralismo, como antes mesmo sem saber eu me propunha; mas a claridade natural do que existe, e é essa claridade natural o que me aterroriza. (p. 18) (grifo nosso)

É expresso textualmente que o novo mundo em que G.H. viveria não deveria ser forjado a partir de uma claridade sustentada pela beleza e pela moral (que é a moral de Leibniz, como visto acima), mas sim por uma “claridade natural do que existe”. Essa claridade natural do que existe se contrapõe à antiga claridade moral uma vez que esta é racional e aquela espontânea e movida pelo instinto³⁴.

³⁴ Sobre isso diz Rodrigo Andia, comentando e citando Leibniz: “Com respeito à luz natural dita por Leibniz acima, será necessário distinguir, então, a verdadeira moral que é conhecida puramente pela razão daquela que é despertada por sentimentos confusos na

Se antes G.H. vivia sob uma constante vigilância³⁵ que mantinha fixas as estruturas, bem representado esse tópico no próprio prédio sólido que de repente é visto como uma ruína, agora seu modo de vida deve ser guiado pela visão imediata do que existe, e nesse imediatismo tudo está sob suspeita, nenhuma ação futura está assegurada, o agora se torna interminável e o depois um eterno já. Mas nem mesmo esse estado de atualidade é desorganizado, pois como diz G.H. “agora sei que tenho de ter uma coragem muito maior: a de ter uma outra moral” (p. 155). O que é essa nova moral será visto em maiores detalhes mais adiante. Por enquanto pode-se dizer, seguindo G.H., que há uma moral em que “a beleza é de uma grande superficialidade medrosa” (p. 160), ou seja, que há uma moral (ou talvez nem moral seja, mas esse seja o nome provisório que é dado por não haver outro) – avessa àquela que vigiava G.H. – na qual a beleza é apenas uma casca sem utilidade, uma forma covarde de se manter no mundo, retraindo em camadas profundíssimas a matéria da vida.

E por mais que pareça que esse sistema barroco seja algo que venha apenas do olhar do crítico, é preciso atentar para o final do conto “A quinta história” (p. 85), o qual se conecta profundamente com esse romance, para percebermos que não é gratuita a escolha da filosofia de Leibniz para a análise desse primeiro momento de *PSGH*: “A quinta história chama-se ‘Leibniz e a Transcendência do Amor na Polinésia’. Começa assim: queixei-me de baratas”.

alma. Nesse sentido, afirmamos que Leibniz, também considera a existência de princípios da moral que não podem ser demonstrados. Esses últimos são o que ele considera uma espécie de *instinto*, e, em uma palavra, ‘é um princípio inato, mas não faz parte da luz natural, pois não o conhecemos de maneira clara’”. (LEIBNIZ, 1988, p. 39) (grifo nosso).

³⁵ Como está no romance: “Meu ciclo era completo: o que eu vivia no presente já se condicionava para que eu pudesse posteriormente me entender. Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens.” (p. 28)

3 A DOBRA

3.1 A bifurcação

Ao discorrer sobre a *Teodiceia* de Leibniz, Deleuze toca num tópico importante da obra: a questão das bifurcações. Lembrando que é na *Teodiceia* que o filósofo alemão descreve o Palácio dos Destinos (mencionado anteriormente), construção arquitetônica em forma de pirâmide que possui um vértice, mas não contém base; sendo o vértice o melhor dos mundos (a cobertura de G.H., no caso do romance em questão) e a base é indefinida, pois não há um mundo que se possa dizer que é o “pior de todos” (1991, p. 96). Tal edifício conteria em cada um de seus infinitos cômodos um mundo possível que se isola dos outros e, portanto, são impossíveis entre si. Nesse edifício labiríntico, as possibilidades se apresentam através de bifurcações em que um lado representa a manutenção do mundo possível em que se vive (convergência) e o outro representa a alteração da série indicando a entrada em um mundo possível diferente daquele no qual se viveu até ali (divergência). Como nos mostra Deleuze (1991, p. 97):

Chama-se bifurcação a um ponto, como a saída do templo, na vizinhança do qual as séries divergem. Um discípulo de Leibniz, Borges, invocava um filósofo-arquiteto-chinês, Ts’ui Pen, inventor do “jardim das veredas que se bifurcam”: labirinto barroco cujas séries infinitas convergem ou divergem e que forma uma trama de tempo abarcando todas as possibilidades.

Se Deleuze nos lembra do escritor argentino, podemos nós retomar o conto “A quinta história” trabalhado ao início deste trabalho ou até mesmo o enigmático “O ovo e a galinha” também presente no livro *A legião estrangeira*. No caso do primeiro, cada vez que a narradora começa uma de suas histórias da mesma forma “queixei-me de baratas” está ela se colocando no ponto de virada entre a continuação no mundo possível e a passagem para um mundo novo, nesse sentido cada parágrafo é um passo em direção ao diferente na tentativa vã de conseguir exterminar as baratas em todos os mundos possíveis que são – como dito – infinitos. Já no segundo, pode-se pensar no estilhaçamento que cada frase promove ao bifurcar-se na tentativa de simbolizar a coisa – no caso, o ovo – porém “ovo visto, ovo perdido” (1999, p. 51). Na realidade, tal mudança de status é uma constante na obra de Clarice, ou não seriam as chamadas “epifanias” um modo de atravessar a rotina do dia a dia e adentrar em um mundo novo como ocorre com Ana no conto “Amor” ou Laura em “A imitação da rosa”?

Partindo desse conceito, podemos pensar na entrada de G.H. no quarto de Janair

também como uma mudança de série, ou seja, a entrada dela representaria uma alteração do mundo possível (o melhor deles) em que vivera até então. Textualmente temos:

Depois dirigi-me ao corredor escuro que se segue à área.

No corredor, que finaliza o apartamento, duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto de empregada. O bas-fond de minha casa. Abri a porta para o amontoado de jornais e para as escuridões da sujeira e dos guardados. (p. 37)

Ao atravessar o corredor escuro, G.H. depara-se com duas portas (literalmente uma bifurcação) – uma é a da saída dos fundos e a outra, a do quarto de Janair; a primeira delas garantiria a convergência, ou seja, se a mulher tivesse subitamente mudado de ideia e saído pela porta dos fundos estaria a salvo e seu mundo possível permaneceria o mesmo e ela poderia voltar para a vida que sempre vivera. Porém a mulher mantém seu plano inicial e acaba entrando na porta que representa a divergência. Ao cruzar a porta, G.H. nem ao menos nota que algo estava sendo alterado, pois, como nos lembra Deleuze (1991, p. 125):

as bifurcações, as divergências de séries, são verdadeiras fronteiras entre mundos impossíveis entre si, de modo que as mônadas que existem incluem integralmente o mundo possível que passa à existência.

Logo, cada mundo possível está expresso totalmente por cada mônada, não há um limiar que anuncie a mudança entre uma série possível e outra. Somente quando já está dentro do quarto é que a narradora percebe que algo estranho se infiltrou no seu modo de existir:

Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico.

É que em vez da penumbra confusa que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se. (p. 37)

E quando G.H. – representante de um mundo possível – adentra e existe em um mundo possível em que ela não poderia adentrar nem existir, começa então a ruína do sistema harmônico que até então regera aquele Universo. Os mundos deixam de ser impossíveis e, nesse momento, a crise que fará com que G.H. perca sua montagem humana já está em marcha, sendo a experiência com a barata o ápice dessa destruição. Porém, como será visto a seguir, tal destruição implicará também uma reconstrução, não do sistema antigo, mas certamente haverá um sistema, apesar da dificuldade inicial da

protagonista em aceitar que houve uma perda maior do que uma simples desorganização, como ocorre no início do romance:

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. (p. 11)

3.2 O baixo que se eleva

Ao falarmos da casa barroca, ficou definido que o apartamento de G.H. estaria dividido em dois: a parte de cima seriam os cômodos em que a narradora vive; e a parte de baixo o quarto de Janair. Este, portanto, era o *status quo* desse mundo que fora organizado de modo que tudo existisse em harmonia: embaixo a escuridão, os sentidos abertos para o exterior; por cima a impenetrabilidade da mônada dominante. Mas o que ocorre quando G.H. adentra a porta do quarto, convergindo a série e ignorando a saída dos fundos que garantiria a manutenção de sua vida anterior, é justamente a desestabilização desse sistema. Porém, se prestarmos atenção ao momento imediatamente antes da entrada no quarto, perceberemos que essa desarmonia já está dada no texto, em forma de potência e que se realizaria efetivamente a partir do gesto inaugural de avançar para o quarto da empregada:

Joguei o cigarro aceso para baixo, e recuei um passo, esperando esperta que nenhum vizinho me associasse ao gesto proibido pela portaria do edifício. Depois, com cuidado, avancei apenas a cabeça, e olhei: não podia adivinhar sequer onde o cigarro caíra. O despenhadeiro engolira-o em silêncio. Estava eu ali pensando? Pelo menos pensava em nada. Ou talvez na hipótese de algum vizinho me ter visto fazer o gesto proibido, que sobretudo, não combinava com a mulher educada que sou, o que me fazia sorrir. (p. 36)

Ao jogar seu cigarro da cobertura do prédio em direção ao terraço, G.H. acaba por conectar as duas áreas, uma vez que um elemento que deveria se manter isolado no andar de cima se une ao andar de baixo. Também ela já intui – ou finge intuir, se lembrarmos que a narrativa é contada do ponto de vista de quem já viveu tudo e pode estar apenas dando elementos que justifiquem seus atos – que alguma coisa está de sobreaviso, pois reconhece que o que havia era um “gesto proibido” e que não combinava com a sua boa educação o que a faz sorrir. Este sorriso que dá expressão ao rosto inexpressivo de estátua que G.H. possuía já é um indício da inversão dos andares e da quebra da harmonia que se dará adiante.

Quando G.H. finalmente abre a porta e se decepçiona por não encontrar o cômodo sujo e malcuidado, a hegemonia da mônada dominante é posta em xeque:

Esperara encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa *ousadia de proprietária* o tivesse espoliado de sua função de depósito. (p. 37) (grifo nosso)

Janair, à revelia da dona do apartamento, dá ao quarto uma nova função, ameaçando a dominância que até então regera aquele mundo e mantinha a sua ordem. Ao fazê-lo, o quarto torna-se um corpo estranho dentro do edifício e por conta disso acaba por contaminar a ordem do sistema inteiro. Mesmo que o quarto represente um espaço pequeno em relação ao prédio todo (ao mundo todo), a alteração de sua forma, a perda de suas características faz com que um elemento impossível passe a habitar um mundo alheio, causando uma espécie de curto-circuito na ordem barroca até então instituída. Abre-se um precedente; agora que um elemento não possível existe neste mundo, qualquer outro elemento pode surgir, desagregando as certezas que faziam de G.H. uma pessoa localizável em um catálogo³⁶.

A entrada no quarto, apesar de importante para o andamento do romance, não é o ponto em que as mudanças se fazem; desde o início, as ações de G.H. estão indicando o que virá, como se cada ação trouxesse sua potência em uma ação passada e essa ação em outra também no passado e assim sucessiva e regressivamente até o ponto em que todas as ações cessam – este processo está indicado formal e ficcionalmente (como será trabalhado no capítulo seguinte) pela estrutura dos capítulos que deixam vestígios nos capítulos seguintes, bem como nos cômodos de G.H. que anunciam o próximo, fazendo daquele mundo uma harmonia em que nada era abrupto.

Porém ao adentrar o quarto, essa série de ações que prometem a próxima é rompida, o quarto que deveria ser o *bas-fond* do apartamento (o andar de baixo da casa barroca) revela uma nova arquitetura:

Ali, pelo oco criado, concentrava-se agora a reverberação das telhas, dos terraços de cimento, das antenas erectas de todos os edifícios vizinhos, e do reflexo de mil vidraças de prédios. O quarto *parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento*. (p. 38) (grifo nosso)

³⁶ Como aparece no romance: “Eu não me impunha um papel, mas me organizara para ser compreendida por mim, não suportaria não me encontrar no catálogo”. (p. 28)

Nesse novo esquema, o quarto já não é mais um “baixo escuro”, mas uma estrutura clara e elevada. A lógica toda se inverte e o apartamento de cobertura que era o topo da estrutura perde sua dominância em relação ao quarto, perdendo também a dominância que antes o seu olhar de mônada exercia sobre todo o mundo possível. A questão do olhar danificado se faz sentir desde o primeiro momento em que G.H. vê o interior do aposento:

O quarto não era um quadrilátero regular: dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos. E embora esta fosse a sua realidade material, ela me *vinha como se fosse minha visão que o deformasse*. Parecia a representação, num papel, do modo como eu poderia ver um quadrilátero: já deformado nas suas linhas de perspectivas. A solidificação de um erro de visão, a *concretização de uma ilusão de ótica*. (p. 38) (grifos nossos)

O quarto deixa de ser, portanto, uma visão que o olhar da narradora consegue classificar dentro de uma ordem, uma vez que sua estrutura irregular e elevada rompe com os paradigmas daquela harmonia barroca detalhadamente construída pelas singularidades de G.H. A concretização de uma ilusão de ótica é metáfora feliz que condensa a ideia de que algo fora da normalidade se tornou real e o que se considerava “real”, que antes era a base segura que mantinha a vida dentro de moldes construídos com precisão matemática, tornou-se erro. É sobre essas bases frágeis que terá que se reorganizar o sistema de vida de G.H. e é por isso que a questão da perda da segurança é tão cara ao romance³⁷.

Também importante notar o caráter estrangeiro que assume o quarto a partir do olhar de Janair que, como diz G.H.: “era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (p. 40) e que, conseqüentemente, via a narradora de uma forma diferente daquela que seus pares a viam. Tal olhar confere à personagem dimensões que até então sua vida organizada não lhe permitia ter. Se antes ela era apenas G.H. nas valises e isso bastava para que fosse reconhecida e respeitada, ao adentrar o quarto a mulher torna-se, além disso, cada uma das três múmias pintadas por Janair, sem que uma característica negue a outra: a mulher, o homem (pois só imitando “a vida de um homem” poderia viver nessa estrutura patriarcal) e o cão (epíteto que

³⁷ Como nos diz G.H. “Não ser inteiramente regular nos seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edifício”. (p. 38)

Janair, intui a narradora, usava para designar G.H.).

Além do olhar estrangeiro de Janair, há a própria reconfiguração do quarto que faz com que ele se torne paradoxal, pois uma vez que ele agora está ocupando o andar de cima da casa barroca (o que faria com que ele passasse a ocupar o lugar da mônada impenetrável), ele ao mesmo tempo continua recebendo as influências do que há fora: “Aquele Janair nunca, pois, havia fechado a janela?” (p. 42). Tal oposição incrustada no apartamento reforça a ideia de que o mundo barroco harmonizado criado por G.H. perdeu a razão de ser, suas regras já não vigoram mais: o baixo se elevou, mas trouxe consigo as características anteriores, o alto agora recebe influências de fora e o alto (que era o apartamento de cobertura de G.H.) tornou-se um baixo impenetrável.

Por fim cabe dizer que tal reversão da casa barroca percebe-se também na questão da luz/escuridão. Vejamos, a partir de Deleuze (1991, p. 55), como era a dinâmica desse par:

No Barroco, o claro não para de mergulhar no escuro. O claro-escuro preenche a mônada segundo uma série que se pode percorrer nos dois sentidos: em uma extremidade, o fundo sombrio; na outra, a luz selada. Esta, quando se acende, produz o branco na parte reservada, mas o branco vai ficando cada vez mais sombreado, dando lugar ao escuro, sombra cada vez mais espessa, à medida que se estende para o fundo sombrio em toda a mônada.

Se antes o claro se abismava sobre a escuridão ficando a cada momento mais escuro até perder-se no fundo da mônada, agora a lógica se altera. Ao entrar no quarto, G.H. não encontra as escuridões que imaginou que encontraria, mas um quarto branco “como num hospício de loucos” (p. 38) – inserindo aí outra dicotomia que se reverte, tornando o alto o lugar da irracionalidade e o baixo o da razão que não tem forças para emergir. Os papéis se invertem e agora é a luz que devora a escuridão que se derrama a partir do guarda-roupa fechado: “Abri um pouco a porta estreita do guarda-roupa, e o escuro de dentro escapou-se como um bafo.” (p. 45). Esse escuro que escapa para a claridade do quarto dilui-se na luz natural que, como dito anteriormente, é a luz do instinto, a luz antirracional. Nesse momento, todos os pensamentos e ações mergulham nesse branco que os absorve e os transforma também em pura luz, inclusive o escuro e racional coração de G.H. ao tentar abrir mais um pouco a porta do guarda-roupa: “*antes de entender*, meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem” (p. 46) (grifo nosso).

3.3 Díficeis dobras

Após apresentar os conceitos de baixo/cima, dentro/fora a partir da alegoria da casa barroca, resta observar um terceiro elemento fundamental para a constituição desse mundo barroco leibniziano: as dobras.

Ao dizer que “toda dobra vem de uma dobra” (1991, p. 24) Deleuze dá figura ao elemento serial mencionado anteriormente, em que uma estrutura macro repete-se (ou dobra-se) infinitamente nas estruturas menores e vice-versa, ou seja, a menor estrutura que acessamos dobra-se, também, infinitamente em estruturas que se tornam menores a cada dobra realizada. A partir disso temos que tal processo de dobra não começa e nem termina, pois haverá sempre um espaço mínimo (infinitesimal) e máximo (Universo) em que as dobras poderão se realizar.

Ainda sobre a dobra nos fala Deleuze (1991, p. 57), de maneira mais conceitual:

O Barroco inventa a obra infinita ou a operação infinita. O problema não é como findar uma dobra mas como continuá-la, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito. É que a dobra não afeta somente todas as matérias, que se tornam, assim, matérias de expressão, de acordo com escalas, velocidades e vetores diferentes (as montanhas e as águas, os papéis, os panos, os tecidos vivos, o cérebro), mas ela determina e faz aparecer a Forma, fazendo dela uma forma de expressão, *Gestaltung*, o elemento genético ou a linha infinita de inflexão, a curva de variável única.

Essa passagem é fundamental para entendermos o modo como se arquiteta o mundo barroco de G.H., uma vez que o que temos é, justamente, um processo (o dobrar) que resulta numa forma (a Forma). Ou seja, antes de encontrar-se com a barata o sistema em que a narradora vivia era este: um mundo feito de dobras que se dobravam sobre si mesmas elevando-se (daí o próprio prédio também um conjunto de apartamentos que se dobram criando novos andares) infinitamente. Como dito, essas dobras implicam todas as coisas que existem nesse mundo possível, logo tudo que existia formava uma série na qual, até o momento em que G.H. adentra o quarto, um elemento está conectado ao termo anterior do qual se desdobrou e ao próximo em que se desdobra.

Pensando nisso, e no fato de que as dobras representam sempre adiamentos³⁸, podemos relacionar essa estrutura espiral à forma do romance, que acaba por utilizar uma forma já conhecida enquanto busca no seio dessa antiga forma uma nova. Pois, se olharmos as divisões feitas no romance, perceberemos que os blocos de textos que começam a partir do fecho do bloco anterior são também um modo de adiar, a partir da turbulência, o contato último com a coisa que não se quer tocar/contar, no caso o instante em que se deglute a massa branca da barata. Porém essa tentativa de adiar o momento não se mostra eficaz, pois em dado instante a narradora é forçada (por conta da pobreza da forma) a dizer o que se passara. Nesse momento a espiral toca o que antes apenas ameaçava tocar e termina de inaugurar o novo sistema que até então G.H. tinha medo de receber e que nem nome tinha para dar-lhe.

Antes de vermos como tais dobras surgem textualmente no romance, é preciso ainda levar em consideração a seguinte característica da dobra (ou a falta dela):

Não seria nessa zona, nessa espessura ou nesse tecido entre os dois andares, que o alto dobra-se sobre o baixo, embora não possa saber onde acaba um e onde começa o outro, onde acaba o sensível e onde começa o inteligível? Serão dadas muitas respostas diferentes à questão por onde passa a dobra? Como vimos, ela não passa entre as essências e os existentes. Certamente, ela passa também entre a alma e o corpo, mas já passa entre o inorgânico e o orgânico do lado dos corpos, e passa ainda entre as "espécies" de mônadas, um zigzague, uma ligação primitiva não localizável. Nessa zona, há mesmo regiões em que o vínculo é substituído por um liame mais frouxo, instantâneo. (DELEUZE, 1991, p. 180)

Da passagem acima percebe-se, portanto, que o espaço – o vinco – que separa a dobra é indefinível. Por conta disso é que a passagem do que seria o alto (cômodos de G.H.) para o que seria o baixo (quarto de Janair) se daria de modo abrupto; porém, como visto, a travessia não ocorreu do alto para o baixo, uma vez que houve a reversão do alto em baixo e do baixo em alto. Tal travessia é diferente, portanto, daquela entre os cômodos de G.H. na qual cada um prometia o cômodo seguinte, uma vez que ali não havia vincos da dobra. Assim, pode-se dizer que a fronteira da dobra é intocável, representa um não espaço, pois ao chegar ao limite de um conceito (o alto, o claro, o bom etc.), este é atravessado, sem mediações, para o seu avesso (o baixo, o escuro, o mau etc.). A conquista (ou derrota) de G.H. é justamente ter visto e quase tocado esse

³⁸ Como aparece em Deleuze “Ela [a dobra] se torna turbulenta e ocorre mais por atraso, por adiamento, do que por prolongamento ou proliferação: com efeito, a linha redobra-se em espiral para adiar a inflexão em um movimento suspenso entre o céu e a terra, movimento que se distancia ou se aproxima indefinidamente de um centro de curvatura” (1991, p. 32).

liame frouxo que contém uma atualidade aterradora e impronunciável. A feitura do romance, nesse sentido, é a tentativa de reconquistar a existência e, ao mesmo tempo, narrar sobre esse espaço interdito em que a existência não existe, ou melhor, em que a existência só sabe existir, sem que possamos simbolizá-la. Se é nesse espaço intocado que G.H. viveu algumas horas no dia anterior, é por isso que ela dirá:

Como é luxuoso este silêncio. É acumulado de séculos. É um silêncio de barata que olha. O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas. (p. 66)

Pois é ali onde tudo enxerga tudo, uma vez que tudo é tudo. A dobra condensa as particularidades e as reduz ao mínimo possível, ou seja, o espaço entre o que se chamaria de Eu e o que se chamaria de Outro passa a ser um intervalo praticamente nulo, assim a experiência de ver é uma experiência ao mesmo tempo ativa e passiva, ao mesmo tempo de sujeito e objeto, ao mesmo tempo observação e autorreflexão. As coisas sabem as coisas, pois as coisas são as coisas. Ou melhor, já não existem coisas, mesmo “coisa” que é um dos modos mais neutros de se designar algo é também uma palavra e toda palavra diz mais do que deve, como nos lembra G.H.: “O nome é um acréscimo e impede o contato com a coisa” (p. 140).

Como visto, além de constituir a estrutura formal da obra, tais dobras surgem também textualmente. São imagens e figuras de linguagem (como o paradoxo) que recuperam o sentido de adiamento e a questão da repetição serial que parte do exterior (significante) em direção ao interior (significado) mantendo determinadas características. Ou seja, tanto a palavra enquanto disposição no papel como a palavra enquanto signo dotado de sentido fazem parte da mesma espiral. Dessa maneira, fica claro que forma e fundo, em Clarice, não se dissociam, como bem disse G.H.: “O desenho não era um ornamento: era uma escrita” (p. 40).

3.4 A barata bipartida

A partir do que foi dito acima, percebe-se que esse espaço da dobra é um espaço que não pode ser enunciado diretamente. Por isso a estratégia de G.H. é utilizar uma forma que avança e recua, como se contornasse a matéria inacessível ao contato imediato³⁹.

³⁹ Assim diz G.H.: “Pois a coisa nunca pode ser realmente tocada. O nó vital é um dedo apontando-o” (p. 138).

Agora que conhecemos algumas características do ponto de vinco da dobra, a pergunta é: onde, no romance, está localizado esse ponto último em que todas as referências humanas caducam? Refazendo o trajeto de G.H. notamos que ela passa por diversas estruturas que remetem a dobras, como se o romance já fosse prometendo o instante final em que ela se depararia com a dobra de que falamos. São cômodos que se anunciam, capítulos que se desdobram em outros, portas que se abrem com suas dobradiças sobre outras portas – a do quarto de Janair sobre a porta do armário e da porta do armário para o escuro e no escuro uma barata. Mas ainda não é a barata intacta o espaço da dobra, esta só se tornará aquilo que já é em potência quando G.H. dobrar a porta do armário sobre o inseto que tentava sair, ferindo-a na metade do corpo, que ficará entre a luz do quarto e a escuridão do armário⁴⁰. A barata bipartida, marrom com seu núcleo branco escorrendo, é uma representação do próprio prédio de G.H.⁴¹ e a própria barata também uma representação de si mesma retomando a questão do macro que se repete no micro infinitamente⁴².

É a barata bipartida ao meio, entre a luz do quarto e a escuridão do armário, entre o alto e o baixo, entre a vida e a morte, entre o humano e o inumano, entre ela e ela mesma na sua condição quase partida (também a barata vincada), o espaço em que a última dobra surge. Não é a barata em si, mas sua ferida que expõe uma massa branca e neutra, o local em que G.H. comungará com o interdito da existência e que sempre esteve fora de seu alcance, pois sempre que avançava para o espaço de uma dobra, passava-se por cima dele e atravessava para o outro lado sem nenhum sobressalto⁴³. É esse animal antigo como a vida e que representa uma remota ancestralidade o receptáculo do mistério, pois carrega dentro de si o enigma que tem como resolução o próprio enigma num ciclo sem fim de pergunta e resposta, pois pergunta e resposta já

⁴⁰ “Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era – só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe *fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata.*” (p. 53) (grifo nosso)

⁴¹ “Seria necessário uma horda de baratas para fazer um ponto ligeiramente sensível no mundo – no entanto uma única barata, apenas pela sua atenção-vida, essa única barata é o mundo.” (p. 131)

⁴² “O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira.” (p. 56)

⁴³ Como aparece no romance: “Só a delicadeza da inocência ou só a delicadeza dos iniciados é que sente o seu gosto quase nulo. Eu antes precisava de tempero para tudo, e era assim que eu pulava por cima da coisa e sentia o gosto do tempero” (p. 154).

não esgotam os sentidos que o núcleo do inseto encerra, essa esfinge em forma de barata⁴⁴.

O contato com a barata é tão desorganizador que de repente G.H., a que tentara assassinar, passa a ocupar a posição de vítima da barata:

Agora era com os olhos erguidos que eu a via. Agora, debruçada sobre a própria cintura, ela me olhava de cima para baixo. Eu havia prendido defronte de mim o imundo do mundo – e desencantara a coisa viva. Eu perdera as ideias. (p. 75)

Também aqui o baixo se eleva e o alto se rebaixa, marcando a posição de inferioridade de G.H. em relação ao inseto. Como se o fato de ter o poder fizesse com que G.H. o perdesse, ou melhor, como se a fraqueza da barata fosse, enfim, sua força que, nesse momento de maior vulnerabilidade, acaba por subjugar a mulher, colocando-a de joelhos em posição penitente⁴⁵.

Porém a barata, como dito, é apenas a porta de entrada para o espaço inominável da dobra, o que G.H. encontra ou nos faz acreditar que encontrou lá dentro é que irá desestabilizar de vez o mundo que, desde o início do romance, já anunciava sua ruína.

O que G.H. encontra, na realidade, não pode ser dito. O que existe é aquilo que G.H. formaliza em termos humanos para tentar dar conta do que viu, por isso logo nas primeiras páginas do relato ela nos diz:

Terá sido o amor o que vi? Mas que amor é esse tão cego como o de uma célula-ovo? foi isso? aquele horror, isso era amor? amor tão neutro que – não, não quero ainda me falar, falar agora seria precipitar um sentido como quem depressa se imobiliza na segurança paralisadora de uma terceira perna (p. 19-20)

Percebe-se que todo o romance é um grande preâmbulo em relação a um acontecimento que não se conta, as palavras de G.H. tateiam a experiência tentando dar o melhor tratamento ao assunto que, no limite, é assunto nenhum, uma vez que ela mal consegue conceber em pensamento – muito menos em palavras – aquilo que ocasionou a desarmonia daquele mundo matematicamente criado. A terceira perna de que se fala é

⁴⁴ Em dado momento ao descrever a barata G.H. diz “A barata não tem nariz” (p. 55), tal característica aparentemente banal pode ser associada ao monumento egípcio em forma de esfinge que, acredita-se que por obra do exército de Napoleão, perdeu justamente essa parte da anatomia do rosto.

⁴⁵ Como aparece na Bíblia “Por isso sinto prazer nas fraquezas, nas injúrias, nas necessidades, nas perseguições, nas angústias por amor de Cristo. Porque quando estou fraco então sou forte.” 2 Coríntios 12, 10. Disponível em: <www.bibliaonline.com.br/acf/2co/12>. Acesso em: 03 jan. 2018.

símbolo daquela antiga estabilidade que se perdeu, era o vértice que mantinha um triângulo de pé, que mantinha a pirâmide tantas vezes repetida durante o romance (nas bolinhas de pão, na estrutura do apartamento, nas imagens egípcias que se multiplicam etc.). É nesse amor neutro (primeira tentativa de dar nome ao ocorrido) que está contida a barata.

3.5 O puro neutro

Após romper o invólucro que é o corpo da barata, G.H. começa a observar a massa branca que aos poucos vai saindo de dentro do inseto esmagado. Essa massa, que sai do animal arcaico, é uma substância que remonta uma ancestralidade anterior ao ser humano e, portanto, anterior à linguagem, à cultura, à civilização e aos demais aspectos da vida racional que fazia do mundo em que vivia a protagonista um mundo palatável e livre de acontecimentos bruscos:

O grande castigo neutro da vida geral é que ela de repente pode solapar uma vida; se não lhe for dada a força dela mesma, então ela rebenta como um dique rebenta – e vem pura, sem mistura nenhuma: puramente neutra. Aí estava o grande perigo: quando essa parte neutra de coisa não embebe uma vida pessoal, a vida vem toda puramente neutra. (p. 69-70)

O grande risco de G.H., ao confrontar essa massa neutra, é de ter sua vida solapada. Porém tal risco já não é risco, pois antes mesmo de adentrar o quarto as estruturas já estavam condenadas, como se a visão do núcleo da barata fosse apenas a finalização de um processo que se iniciara muito antes, como se a própria construção desse mundo harmonioso contivesse desde sempre a possibilidade da ruína⁴⁶.

O confronto com a substância da barata expõe a G.H. suas fraquezas e todos os subterfúgios que ela utilizava para conseguir escapar de uma vida em que a ordem não vigorasse: “Para o sal eu estava pronta, para o sal eu toda me havia construído. Mas o que minha boca não saberia entender – era o insosso, o que eu toda não conhecia – era o neutro.” (p. 85).

⁴⁶ Como está dito no romance: “A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer.” (p. 175)

A passagem acima é exemplar ao trazer a questão do sal, utilizado tanto para temperar a comida, e assim esconder o gosto real das coisas, bem como para conservar os alimentos por mais tempo, adiando o processo de decomposição tão caro ao mundo de ordem e beleza sublime que repudia a sujeira, a feiura e o grotesco da morte. Além de retomar a origem do termo “salário” e, por analogia, ao próprio sistema monetário e – mais modernamente – ao capitalismo que permite aos que possuem dinheiro se manterem no topo dessa estrutura gozando das facilidades e luxos em detrimento de todos os outros dominados que são esmagados pelo peso dessa estrutura⁴⁷. Também a barata é esmagada, porém o ato de G.H. tem um efeito diferente do esperado e em vez de a barata simplesmente morrer em nome da manutenção do *status quo* da narradora, esta é quem acaba por ter os andaimes de sua vida abalados, sendo obrigada a buscar (de algum modo) uma reconstrução.

Diante do olhar da barata G.H. se imobiliza, uma vez que é impossível agir nesse espaço onde tudo tem como função primordial apenas existir, pois a ação é uma qualidade mundana. No espaço neutro onde Deus existe não há verbos de movimento e a barata, com seu núcleo divino/infernal, representa essa inação que começa a contaminar o que há ao redor:

É que não se tratava mais de fazer alguma coisa: o olhar neutro da barata me dizia que não se tratava disso, e eu o sabia. Só que não estava suportando ficar apenas sentada e sendo, e então queria fazer. Fazer seria transcender, transcender é uma saída. (p. 85)

Diante da imobilidade, G.H. relembra sua antiga forma de viver: a transcendência. Era através do transcendente que a mulher sobrevivia, pois na transcendência está o constante abrir mão de uma atualidade e de uma presença. Os que vivem a partir de uma ideia transcendente de Deus, por exemplo, colocam o hoje no amanhã e o que poderia estar ao toque das mãos num patamar sempre inalcançável. Não atingir o Deus e não viver o agora era uma maneira de resistir à tentação de adentrar o espaço impossível da dobra. Transcender até pode ser uma saída, como diz a personagem, porém já não será mais a mesma saída, haja vista que houve uma alteração do mundo regido antes pelo sistema barroco, a porta pela qual G.H. entrou já não levará mais ao mesmo apartamento que deixara naquela manhã de ócio.

A cada passagem vai ficando mais claro como a massa branca da barata

⁴⁷ Também G.H. faz parte desse grupo privilegiado: “E também, é claro, minha liberdade vinha de eu ser financeiramente independente.” (p. 29)

representa um ponto inominável da existência, local onde as coisas não se diferenciam mais, onde as palavras já não pousam e por isso mesmo tal local assusta G.H., que sempre contara com a força das palavras para erguer seus símbolos de poder. Nomeando criava-se um mundo:

O medo que eu sempre tive do silêncio com que a vida se faz. Medo do neutro. O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva – eu olhei a barata e sabia. Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria. (p. 92)

Esse medo, portanto, é da ausência de palavras que – no limite – é o medo da própria capacidade de designar e dominar. Dando um nome ao que via G.H. poderia se delimitar e demarcar aquele território que tão bem dividia o apartamento luxuoso do quarto imundo (assim o imaginava) da empregada, divisão entre a dona de uma cobertura e uma empregada, entre o alto e o baixo, entre o humano e o animal. Pois ali onde a dobra se faz por último (ou seria o começo?) é que há a irredutibilidade da existência, não há mais como dobrar e fica-se sem a possibilidade de separar. Ali onde tudo se agrega sem fronteiras é o ponto de chegada (ou de início?) da vida da protagonista. A imprecisão está no ponto que separa os pares. Antes G.H. sabia o que era o alto e o que era o baixo, o que não se podia era acessar aquele ponto que fica entre o alto e o baixo, que é a dobra. A massa da barata é a última dobra, é o ponto neutro que nenhuma classificação pode dar conta.

Por fim, é interessante notar como a narradora acaba também por se identificar com a barata, com o neutro, com o tudo:

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremeando e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrerei. (p. 65)

Nesse ambiente em que tudo é tudo, goza-se da eternidade, pois não há mais noções de tempo, nem noções de individualidade, ou seja, G.H. estará sempre viva a partir de outras vidas que estivessem vivendo depois de sua morte, assim como ela própria era a vida de uma outra vida que já fora vivida. A vida se distribui por lugares em que se pensaria que ela não teria capacidade de estar. O corpo de G.H. poderia ser esquartejado e a vida continuaria pulsando nos pedaços aparentemente mortos. É na

matéria que a vida insiste, mesmo quando parece se tratar apenas de seres inanimados (como pedras, rios, planetas), mesmo quando apenas o silêncio gravado na parede resiste, é ali também a vida. Não a vida humana que está baseada no nascer e no morrer, mas uma vida muito maior que é comungada pela existência de todos os seres, todas as coisas. Todo o Universo é uma vida que não começa e nem termina, ou que começa onde termina e termina onde começa, numa espiral indestrutível que gera a cada instante mais e mais força vital. A morte, como a chamamos, é só mais um processo que em nada altera o grande ciclo. Nesse sentido, viver não termina nunca, e para nós – humanos como G.H. – isso não é palatável. Por isso, mais adiante, como será visto, um novo sistema terá que ser erigido, esquecendo-se do neutro, mas sem nunca destruí-lo, uma vez que ele é o cerne irrevogável de tudo o que há.

3.6 A linguagem diante do espelho

A linguagem em *PSGH* persegue um caminho que a cada passo mais se aproxima de uma desorganização através do uso de recursos poéticos a cada capítulo mais evidentes. Tal recurso pode estar associado ao fato de que o romance começa contando fatos mais cotidianos – embora mesmo ali a linguagem já apresente escolhas lexicais e figuras de linguagem bastante específicas de Lispector – passando por eventos que vão exigindo da narradora esforços cada vez maiores para dar conta de expressá-los, culminando no momento-chave do livro em que G.H. come a massa branca da barata (a dobra do que existe, como dito).

A experimentação da massa branca da barata é um momento-chave no romance, mesmo que tal passagem seja marcada por uma elipse. Tal vácuo na narração, no entanto, parece ser fundamental para assinalar a impossibilidade de contar com precisão esse contato com o extremo nada, a ingestão da massa branca é ao mesmo tempo um fim e um começo, uma vez que logo após pô-la na boca a personagem cospe-a. O ato de cuspir inaugura um novo sistema de vida, não é mais o neutro, mas também já não é o mundo barroco anterior:

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu cuspia a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda.

“... porque não és nem frio nem quente, porque és morno, eu te vomitarei da minha boca”, era Apocalipse segundo são João, e a frase que devia se referir a outras coisas das quais eu já não me lembrava mais, a frase me veio do fundo da memória, servindo para o insípido do que eu comera – e eu cuspia. (p. 166-167)

A partir desse momento, a linguagem deve buscar maneiras de desamarraçar-se do prosaico a fim de que – mesmo que artificialmente – represente a experiência radical por que a protagonista passara. Entre os artifícios utilizados, alguns se repetem por toda obra, a saber: o paradoxo, o esvaziamento dos sentidos das palavras, a busca de termos neutros e a desconfiança acerca da linguagem. Vejamos, a seguir, como operam cada um desses aspectos e como eles contribuem para construir os sentidos propostos pela obra.

Em seu *A lógica do sentido*, Deleuze (1971, p. 1), analisando as duas obras de Lewis Carroll que tem Alice como personagem principal – diz que: “O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo”.

Partindo dessas palavras, podemos imaginar que aquele mundo em que G.H. vivia antes do encontro com a barata era o mundo do “bom senso”, ou seja, era regido por uma estética que não agredia os valores de um sistema ordenado, em que certas atitudes ou expressões poderiam soar mal, como podemos perceber pela seguinte passagem:

Sinto que uma primeira liberdade está pouco a pouco me tomando... Pois nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom-gosto: escrevi “vagalhões de mudez”, o que antes eu não diria porque sempre respeitei a beleza e a sua moderação intrínseca. Disse “vagalhões de mudez”, meu coração se inclina humilde, e eu aceito. (p. 20)

Para a G.H. anterior, dizer “vagalhões de mudez” – que tem ares românticos, remetendo a expressões como “Tempestade e ímpeto” (emblema do romantismo alemão) ou “espumas flutuantes” (título de um livro do nosso Castro Alves) – era uma extravagância. A expressão, portanto, não condiz com a contenção formal que a narradora mantinha, sua assepsia, seu rigor de artista e dama da alta sociedade. Porém, ao dizê-lo, G.H. rompe com o código que até então vigorava dando margem para o surgimento do segundo elemento de que nos fala Deleuze: o paradoxo.

É perceptível no texto clariciano, e em *PSGH* isso não é diferente, o uso da figura do paradoxo (ou oxímoro, sua expressão estilística), utilizando imagens ou

palavras que se contrapõem – como se estas se olhasse num espelho, mirando o seu avesso – as linhas do texto dinamitam a si próprias quanto mais avançam, desfazendo a lógica de um discurso puramente narrativo/descritivo, atingindo zonas que são mais comuns à linguagem poética. Mas qual seria, dentro do romance em análise, a função do uso exacerbado desse procedimento? Podemos mais uma vez recorrer a Deleuze (1974, p. 3) para entendermos os mecanismos que estão por trás dessa figura de linguagem e quais os efeitos de sentido que ela gera ao ser utilizada em um texto: “O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas”.

Nesse sentido, o uso de paradoxos por G.H. contribui para a tentativa de expressar aquilo que lhe ocorreu e que não pode ser narrado seguindo o “senso comum”. Senso comum, aqui, seria a linguagem harmonizada do mundo barroco até então mundo-padrão da personagem. Se aquele mundo já deixou de existir, se o que G.H. viu supera as regras que ela havia, enquanto mônada dominante, impingido ao mundo em que vivia, então o mais acertado é mesmo não mais seguir os moldes antigos, que se mostram inadequados diante da dobra experimentada. Ao escrever uma palavra e em seguida trazer o que seria o seu oposto, a narradora causa um curto-circuito na linguagem – em suas “identidades fixas” –, na tentativa de abrir fendas no sentido lógico a fim de que estas redescubram aquela dobra tocada e perdida. O uso do paradoxo retoma também uma questão do mundo lebniziano: o infinito. Deleuze (1974, p. 2) no diz que o paradoxo é “identidade infinita dos dois sentidos ao mesmo tempo”, demonstrando que o desaparecimento da dominância daquele mundo não implica no desaparecimento completo de seus métodos, ou seja, G.H. pode utilizar ainda certos procedimentos antigos em conjunto com procedimentos novos a fim de tentar entender o que vivera. Nesse caso, o uso dos paradoxos imita, pela linguagem, o que a dobra fazia no mundo – dobra-se sobre si, gerando o seu oposto, infinitamente.

Outra característica marcante do romance é o fluxo narrativo. Da primeira até à última palavra o que lemos é o falar (quase) ininterrupto de G.H. Também sobre isso nos fala Deleuze (1974, p. 2):

Ocorre até mesmo a Platão perguntar se este puro devir não estaria numa relação muito particular com a linguagem: tal nos parece esta relação essencial à linguagem como um “fluxo” de palavras, um discurso enlouquecido que não cessaria de deslizar sobre aquilo a que remete sem jamais se deter? Ou então, não haveria duas linguagens e duas espécies de

“nomes”, uns designando as paradas e repousos que recolhem a ação da Ideia e os outros exprimindo os movimentos ou os devires rebeldes? Ou ainda, não seriam duas dimensões distintas interiores à linguagem em geral, uma sempre recoberta pela outra, mas continuando a “sub-vir” e a substituir sob a outra?

Também a *PSGH* essas questões são pertinentes. Ou não é também o discurso de G.H. esse fluxo de fala que se desliza sobre o que precisa dizer sem jamais se deter, mas não é também essa uma linguagem que anuncia os devires rebeldes (não mais os repousos do mundo barroco anterior), ou não seria também o surgimento de uma linguagem que antes apenas existira subterraneamente e que agora, após a derrocada do império barroco, vem à tona soterrando aquela linguagem que pode, a qualquer momento, retornar num eterno jogo de emergir e submergir? As três questões podem ser afirmativas ao mesmo tempo, não sendo possível resolver o enigma da linguagem do romance, pois a cada linha ela torna verossímil a resposta de cada questão proposta. Mais do que um romance sobre fatos, este é um romance sobre a linguagem, pois o que importa não é o que ocorreu, mas o modo como isso será expresso. Daí a multiplicidade de conteúdos, formas, desestruturações sintáticas e escolhas poéticas que desalinham o idioma, ou melhor, alinham-no ao pensamento antes da expressão e que é, portanto, sempre fugidio e sem paradas seguras. O estilo em *PSGH* está sempre entre o máximo e mínimo, mas sem jamais extrapolar o sentido – o que tornaria a obra ininteligível – e sem jamais tocar o solo do prosaico – o que resumiria o romance numa só frase banal “Uma mulher comeu uma barata”, perdendo-se desse modo toda a viagem poética que a obra propõe. A linguagem, aqui, é um instrumento de pesquisa que não necessariamente achará o que busca uma vez que, para esse mundo não barroco que se abre, a necessidade de encontrar foi abolida, não achar é uma forma de ganho, como bem diz a seguinte passagem:

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

Por isso mesmo, pensando na passagem acima, é que as designações vão se tornando mais rarefeitas, tendendo a uma suposta neutralidade do signo. Também sobre

essa questão Deleuze (1974, p. 13-14) nos fala quando trata da linguagem nos livros de Carroll:

O que conta, no momento, é que certas palavras na proposição, certas partículas linguísticas, servem como formas vazias para a seleção das imagens em todo e qualquer caso, logo para a designação de cada estado de coisas: estaríamos errados se as tratássemos como conceitos universais já que são singulares formais, que têm papel de puros “designantes”, ou como diz Benveniste, indicadores. Estes indicadores formais são: isto, aquilo; ele; aqui; ontem, agora etc. [...] Logicamente, a designação tem como critério e como elemento o verdadeiro e o falso. Verdadeiro significa que uma designação é efetivamente preenchida pelo estado de coisas, que os indicadores são efetuados ou a boa imagem selecionada. [...] Falso significa que a designação não está preenchida, seja por uma deficiência das imagens selecionadas, seja por impossibilidade radical de produzir uma imagem associável às palavras.

Esses designantes de que fala Deleuze surgem algumas vezes no romance e parecem ter a função de “falso”, ou seja, há uma incapacidade de escolher uma palavra que possa se associar ao significante, daí a utilização de um signo que está semanticamente esvaziado. Nesse sentido, essas palavras bordejam o silêncio, uma vez que, apesar de serem palavras (letras no papel, sons emitidos), elas não produzem um sentido delimitável, podendo ser aplicadas a qualquer coisa. No romance, o uso dessas palavras não se justifica pela insuficiência da narradora, haja vista que seu léxico é bem diversificado, mas na própria insuficiência da coisa que não tem elementos que possam ser designados. Entre os tantos exemplos podem-se destacar: “A identidade – a identidade que é a primeira inerência – era a isso que eu estava cedendo? era nisso que eu havia entrado?” (p. 99) e “Estou tentando te dizer de como cheguei ao *neutro* e ao *inexpressivo* de mim.”. (p. 100). Os termos “isso”, “nisso”, “neutro”, “inexpressivo” e as variantes que se multiplicam pela obra fazem parte dessa família de designantes que não cristalizam um sentido em relação à coisa designada. Desse não designar é que fala a passagem transcrita mais acima, ou seja, é um designar que traz em seu bojo o silêncio, e é desse silêncio que não encarcera a coisa em um conceito que se pode apreender com mais integridade a coisa experimentada. Ao abandonar o designado – e por isso mesmo atingindo-o melhor, pois através do fracasso (como nos diz G.H.) é que a linguagem atravessa o espelho e se encontra com o expresso –, já não é mais o que

está sendo dito o foco do discurso, mas o que está dizendo o dito⁴⁸. Nesse ponto a linguagem chega ao seu extremo e toca a sua recursividade última: o atonal.

3.7 A queda no atonal

O percurso de G.H. parece chegar a um impasse quando a linguagem passa a não dar conta do que se viveu. Não que a linguagem em algum momento possa dar conta do que se vive, mas para a G.H. anterior havia a ilusão de que tudo estava harmonizado e que o mundo por ela representado era um mundo verdadeiro, pois supostamente o melhor, pois por ela dominado. Logo, não é a linguagem que perde seu poder de representação e sim a personagem que passa a desconfiar de todas as palavras, como fica evidente na passagem:

De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse: no quarto seco se podia, pois qualquer nome serviria, já que nenhum serviria. Dentro dos sons secos de abóbada tudo podia ser chamado de qualquer coisa porque qualquer coisa se transmutaria na mesma mudez vibrante. (p. 96)

Percorrendo um caminho avesso ao de Adão, que nomeia cada coisa que vê com um nome diferente, G.H. sente-se encurralada pela arbitrariedade do signo linguístico e, portanto, pensa ser inútil a preocupação em escolher o melhor termo para nomear as coisas, uma vez que nenhum deles estaria expressando a coisa como ela é antes da (falsa e insuficiente) nomeação: “Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim?” (p. 179).

Diferentemente do mundo harmônico (termo que se aplica tanto no sentido de ordenação quanto no sentido musical), nesse ponto do relato a escrita de G.H. resvala no atonal. E por que a escrita busca o silêncio que é o avesso de si própria? É que a experiência vivida pela personagem foi de contato com o atonal (o neutro, o insonso etc.) e como para representá-lo seria necessário que a palavra se calasse – o que não é possível, uma vez que ela quer contar o que lhe ocorreu –, o discurso deve buscar

⁴⁸ Como nos diz Deleuze: “A dualidade na proposição não é entre duas espécies de nomes de repouso e nomes de vir-a-ser, nomes de substâncias ou qualidades e nomes de acontecimentos, mas entre duas dimensões da própria proposição: a designação e a expressão, a designação de coisas e a expressão de sentido. É como se fossem dois lados de um espelho: mas o que se acha de um lado não se parece com o que se acha do outro [...] Passar do outro lado do espelho é passar da relação de designação à relação de expressão – sem se deter nos intermediários, manifestação, significação. É chegar a uma dimensão em que a linguagem não tem mais relação com designados, mas somente com expressos, isto é, com o sentido. Tal é o último deslocamento da dualidade: ela passa agora para o interior da proposição.” (1974, p. 27)

maneiras de expressar o silêncio a partir do dito, por isso a utilização do paradoxo, dos designantes vazios, das digressões, das repetições, dos travessões etc. Pois, talvez, a grande personagem do romance não seja nem G.H., nem a barata, nem mesmo a linguagem. Talvez o grande centro irradiador do romance seja as suas lacunas, os espaços em branco entre uma letra e outra, entre uma linha e outra, pois o que se quer representar é um silêncio, mas não qualquer tipo de silêncio. Logo, é preciso contorná-lo com signos específicos para que o leitor (e a própria narradora) entenda que aquele não é um silêncio de timidez, de nervosismo, ou qualquer outra espécie de silêncio, mas um silêncio fundado na experiência com o neutro tecido da vida. O romance almeja, portanto, a partir dos mais variados recursos, adjetivar um silêncio. E é por isso que, apesar de tudo, é preciso dizer, pois apenas silenciar daria margem para interpretações tão ou mais ambíguas e errôneas do que aquelas feitas a partir da análise de um texto escrito. G.H. sabe que há um atonal, mas ele em nenhum momento ameaça de fato a escrita, ele apenas força que esta se rearranje para melhor expressá-lo. E é isso que a linguagem de G.H. faz, ela expressa (tenta ao menos) o atonal, mas nunca *é* o atonal:

No inferno, essa fé demoníaca de que não sou responsável. E que é a fé na vida orgíaca. A orgia do inferno é a apoteose do neutro. A alegria do sabath é a alegria de perder-se no atonal (p. 121)

4 RETORNO E NOVA ORGANIZAÇÃO

4.1 Um mundo de muitas vozes

Se o mundo e a linguagem de G.H. não são barrocos e não são atonais, que mundo e que linguagem são esses? Podemos pensar que esses novos elementos surgidos após a experiência com a barata – e todo o romance é narrado a partir deles, uma vez que a voz que conta está localizada em um tempo futuro em relação ao contado – possuem como principal característica o fato de não possuir um centro ideológico dominante (como era a G.H. anterior) e não estar esvaziado de ideologias (como era a G.H. no momento em que vivia a epifania com a barata). O romance estaria, portanto, entre os dois polos; ou seja, o discurso de G.H. não é nem autoritário (mônada dominante) e nem silenciosamente submisso (imitação do neutro vazio). Este mundo e linguagem que estão abertos ao diálogo com uma profusão de possibilidades de acontecimentos e de opiniões estão em afinidade com o conceito de polifonia formulado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (2008, p. 52-56) a partir das leituras de Dostoiévski:

Para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma [...] Dostoiévski procurava uma personagem que fosse predominantemente um ser tomando consciência, uma personagem que tivesse toda a vida concentrada na pura função de tomar consciência de si mesma no mundo.

Também a nova G.H. segue essa linha de personagens concebidas pelo escritor russo. Já não há mais a alienação em relação ao mundo, portanto é importante para a narradora saber o que é este mundo e quais os tipos de relação que com ele se pode manter. Por isso é que a voz de G.H. – em constante estado de tomada de consciência desse mundo eternamente contingente – busca diversos discursos na tentativa de lidar com o estar no mundo que, no limite, toca na questão do ser no mundo.

O tratamento que Lispector dá à personagem, portanto, retoma aspectos fundamentais que Bakhtin constatara ao analisar as personagens de Dostoiévski e que serviram de base para a criação do conceito de romance polifônico, como bem explica Beth Brait (2017 p. 14) ao tratar da questão do dialogismo no linguista:

Bakhtin mostra que o tratamento dialógico recebido pelo herói/personagem revela um novo autor, cuja palavra está dialogicamente orientada para o herói. O autor não fala do herói, mas com o herói. É palavra sobre alguém presente, que escuta e responde, que participa como agente do discurso e não como simples objeto do mundo do autor. Aí se encontra um primeiro esboço

de polifonia enquanto método artístico, que se diferencia por apresentar vozes em diálogo, distanciando-se do relativismo (só os heróis teriam a palavra) e do dogmatismo (o autor seria dono da palavra do herói).

Sem ser relativista ou dogmático, o romance nos apresenta uma personagem em constante estado de vir a ser. Num mundo que não a protege mais com suas leis engessadas e escrito sob uma perspectiva também livre de verdades absolutas, a personagem narra acerca de uma experiência a qual terminamos o romance sem sabermos (G.H. inclusive) direito qual foi e quais foram suas consequências. A partir dessa consideração, os tópicos a seguir buscam mostrar como passa a ser a relação de G.H. com esse mundo que se reorganiza após seu retorno das profundezas da civilização humana.

Também de polifonia (a musical) nos fala Deleuze (1991, p. 126) ao lidar com a desagregação do Barroco ao longo da história:

O modelo musical é o mais apto para fazer com que se compreenda a ascensão da harmonia no Barroco e, depois, a dissipação da tonalidade no neo-Barroco: da clausura harmônica à abertura para uma politonalidade ou para uma “polifonia de polifonias”, como diz Boulez.

Do mesmo modo ocorre com G.H. que parte de um mundo harmônico (a casa barroca, a mônada dominante, as dicotomias etc.) passa pela dissipação da tonalidade (a experiência com o neutro da barata) chegando a um mundo de polifonias polifônicas – que serão analisadas a seguir.

4.2 A vida inesperada

Um dos índices dessa alteração no mundo harmonizado de G.H. está na grande quantidade de verbos que assinalam a ideia de surpresa que aparecem no romance. Se antes a vida da personagem era fixada pelas certezas geradas pelo seu olhar e o mundo era limitado por suas singularidades – que impediam que algo de diferente ocorresse –, agora muitas coisas que são contadas por G.H. vêm acompanhadas desses verbos que indicam espanto diante do que, pouco a pouco, se descobre conforme a narrativa avança.

Tal alteração retoma a questão da polifonia de Bakhtin, uma vez que nesse momento a personagem descobre o mundo na medida em que o vive, não há um roteiro a ser seguido. A abertura para uma relação dialógica com o mundo é que torna possível esses sobressaltos diante da existência, pois tudo o que vem do outro tem essa capacidade de revelar-nos algo da ordem do desconhecido ou mesmo do conhecido que

em nós secretamente guardamos (o estranho familiar de que fala Freud). E sendo *PSGH* um romance que trata de uma personagem para quem as relações de alteridade eram completamente inexistentes, é mais do que justificável que, após experimentar a alteridade radical da barata, cada visada sobre o que lhe é alheio cause esses constantes sobressaltos: “Há cerca de seis meses – o tempo que aquela empregada ficara comigo – eu não entrava ali, e meu espanto vinha de deparar com um quarto inteiramente limpo.” (p. 37) (grifo nosso).

A passagem acima flagra o momento em que G.H. acaba de entrar no quarto de Janair e descobre que o quarto – a despeito de sua opinião preconceituosa – não está cheio de tralhas e sujo, mas sim o inverso: completamente limpo. Daí o espanto relatado pela personagem, pois para a G.H. anterior era inconcebível que o seu pensamento não coincidissem com a realidade já que o mundo estava sob a égide de seu olhar de mônada dominante contra o qual não havia (até aquele momento) a possibilidade do imprevisto. As séries já estavam definidas e tudo o que se planejassem já era o acontecimento dado como realizado. O que G.H. ganha nesse novo mundo é a hipótese e, mais radical ainda, a hipótese de estar errada.

Outra passagem que pode ser destacada é o momento em que G.H. descobre os desenhos de Janair feitos na parede: “E foi numa das paredes que num movimento de *surpresa* e recuo vi o *inesperado* mural” (p. 38) (grifos nossos). Tal descoberta é importante, pois é nesse instante que G.H. toma consciência de um olhar diferente sobre si – “Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (p. 40) – que a interpreta e a revela mais do que o simples olhar de seus pares que, no limite, era o olhar dela mesma e, portanto, nada acrescentava ao visto. O olhar da empregada sobre G.H. confere-lhe uma tridimensionalidade – a mulher, o homem e o cão –, mostrando que cada pessoa é mais do que apenas um conceito, mais do que apenas as próprias iniciais engastadas em valises, como era a narradora até então.

A partir da visão do mural, a lembrança de G.H. traz, também de maneira abrupta, os traços do rosto de Janair que estavam aparentemente esquecidos, mais uma vez emerge o estranho no seio do próprio lar da narradora:

Foi quando *inesperadamente* consegui rememorar seu rosto, mas é claro, como pudera esquecer? Revi o rosto preto e quieto, revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobrelhas

extremamente bem desenhadas, revi os traços finos e delicados que mal eram divisados no negror apagado da pele. (p. 41) (grifo nosso)

Até mesmo a lembrança de um rosto é inesperada para G.H., e não de um rosto qualquer, mas o rosto de uma pessoa que vivera por seis meses dentro da casa da narradora e que, mesmo assim, passava despercebida pelo olhar superior que esta lançava sobre as coisas que não estavam no mesmo nível que ela. É como se G.H., conforme fosse perdendo a potência de seu olhar dominante e ordenador, fosse se tornando capaz de apreender os detalhes e as obviedades que existiam para além de seu mundo pré-fabricado.

Para terminar de exemplificar a questão do inesperado, destaco a passagem a seguir, que trata do contato de G.H. com a coisa:

A coisa é tão delicada que eu me *espanto* de que ela chegue a ser visível. E há coisas ainda tão mais delicadas que estas não são visíveis. Mas todas elas têm uma delicadeza equivalente ao que significa para o nosso corpo ter o rosto: a sensibilização do corpo que é um rosto humano. A coisa tem uma sensibilização dela própria como um rosto. (grifo nosso) (p. 154)

Da mesma forma, portanto, que G.H. não podia se dar conta da sensibilização que tinha o rosto de Janair, também não poderia se dar conta da sensibilização que a coisa possui. Tudo o que fosse delicado em relação ao seu mundo, que esmagava o que existia com séculos e séculos de civilização, era indetectável pelo olhar da narradora. Só a descida ao núcleo do que existe, andando sobre os escombros do que antes era uma grande cidade, é que G.H. encontra-se com a coisa que até então só servia de base para sustentar a estrutura organizada daquele mundo, como bem diz Deleuze (1991, p. 116) em relação aos condenados (e são estes condenados que se rebelam e destroem a antiga arquitetura organizada):

[...] os condenados nunca pertenceram tanto ao melhor dos mundos possíveis. O otimismo de Leibniz está fundado na infinidade dos condenados como alicerce do melhor dos mundos: eles liberam uma quantidade infinita de progresso possível e, o que multiplica sua raiva, tornam possível um mundo em progresso. Não se pode pensar no melhor dos mundos sem ouvir os gritos de ódio de Belzebu, gritos que estremecem o andar de baixo. A casa barroca constitui seus dois andares reservando um para os condenados e outro para os bem-aventurados [...]

Os espasmos de surpresa com o que vê, assim como ocorre em outros textos de Clarice, não estão relacionados ao extraordinário da coisa vista, mas justamente no fato de que coisas tão corriqueiras pudessem ter passado ao largo de suas observações durante tanto tempo: é o quarto limpo da empregada que ela supunha sujo, é a visão que

o outro tinha dela divergindo da visão que ela construía para si, é o rosto da empregada que diariamente se mostrava e que se tornava invisível por não compartilhar das mesmas singularidades que expressavam aquele mundo barroco forjado por G.H., é a própria coisa delicada demais para aquele olhar que fazia vista grossa e só captava o que lhe interessava. Para essa nova G.H., olhar o mundo desarmonizado é ter que lidar com momentos quase que constantes de revelação súbita.

4.3 A ausência de um destino

Como visto, a antiga estrutura em que G.H. vivia só permitia à personagem uma condição de existência pautada por um destino predeterminado, uma vez que as singularidades de seu olhar de mônada dominante não davam margem para que outros acontecimentos – além daqueles já fixados pela insuficiência intrínseca a cada mônada existente – pudessem ocorrer. O dia de hoje, para a antiga G.H., era já a promessa do dia de amanhã e o dia de amanhã a promessa do próximo e assim sucessivamente numa rede causal que garantia sempre uma continuidade regressiva, ou seja, o acontecimento seguinte carregava em sua essência uma parte de algum acontecimento anterior, de modo que a vida nunca seria marcada pela contingência. Essa estrutura, como já apontado, é a que se repete na forma de organização dos capítulos do livro, como memória de um tempo passado e por ser a única forma que G.H. tinha à sua disposição. Porém é dentro dessa forma regular que G.H. abrirá caminho – paradoxalmente – para falar de suas experiências com a perda das noções de destino e o consequente encontro com a desordem e com o acaso.

A partir disso podemos perceber como G.H. vai, pouco a pouco, nos dando indícios de que a vida dali em diante estaria marcada pela instabilidade, pela falta de certeza quanto ao futuro:

Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? e no entanto não há outro caminho. *Como se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo?* como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização? (p. 13) (grifo nosso)

A passagem acima, retirada das primeiras páginas do romance, mostra como G.H. temia essa falta de organização e de sentido para o mundo que se abria quando da ingestão da massa branca da barata. É que até então a personagem só tinha como referência aquilo que ela própria havia criado e determinado que seria seu modo de

existir. Não havia espaço, portanto, para “ir vivendo o que for sendo”, pois isso significaria se deixar arrastar por uma ausência tão profunda de destino que a personagem, tão acostumada a se esquivar do caos, talvez não suportasse. Mas apenas talvez, pois como a própria G.H. afirma “não há outro caminho”, logo é imperioso que a personagem aceite que se tornou insustentável aquele modo de existência, aceitar que a vida vai ser sempre essa “tal desorganização”, embora possamos muitas vezes disfarçá-la em segurança e tranquilidade através de sonhos, planos e esperanças.

Mais adiante no romance, G.H. nos dá mais elementos sobre essa questão do destino e da liberdade:

Todo momento de “falta de sentido” é exatamente a assustadora certeza de que ali há o sentido, e que não somente eu não alcanço, como não quero *porque não tenho garantias*. (p. 35) (grifo nosso)

No trecho acima, percebe-se como se tornou inútil a busca de um sentido, uma vez que o momento em que se pensa que este está ausente é na realidade a descoberta, em angústia bruta, de que o sentido existe, mas que é inacessível ao ser humano. Dessa forma, pode-se concluir que não há mais um olhar que expresse o mundo e que nele se baste, pois, após G.H. tocar a dobra da existência, a totalidade do Universo perdeu o caráter segmentado que o limitado ponto de vista de cada mônada produzia. Todos os mundos possíveis convergiram num só, que é este em que G.H. vive e no qual conta sua história. Se antes seu olhar dominante conseguia organizar o Universo, forjando aquele que era o melhor dos mundos possíveis – constituído de poucos elementos – a partir de agora a personagem terá que conviver com a presença de elementos que não fazem sentido para ela e que, provavelmente, nunca farão. Porém a própria narradora sabe, posto que a narração se dá num ponto posterior à experiência, que não há mais razões para buscar um sentido, pois mesmo que o encontrasse este não daria mais a ela as garantias que tivera. As garantias, nesse caso, seria o próprio destino que deixou de ser assinalado por uma racionalização da vida na qual tudo tinha a sua vez e a sua hora. Pode-se até tentar organizar o mundo, mas isso já não assegura que essa ordem permanecerá intacta, pois não é mais G.H. quem dá as regras do jogo.

Se G.H. já não pode contar mais apenas com a razão para governar seus dias, contará com mais o quê? O trecho abaixo parece oferecer uma boa pista em relação a isso: “O medo grande me aprofundava toda. Voltada para dentro de mim, como um

cego ausculta a própria atenção, pela primeira vez eu me sentia toda incumbida por um instinto.” (p. 52).

Indo na contramão de sua existência pregressa pautada na rigurosidade do ato calculado, G.H. se vê, nessa passagem que antecede o assassinato da barata, “*incumbida* por um *instinto*”. As duas palavras são importantes para entendermos o novo nível de relação que a narradora mantém com esse mundo. Se antes ela era a dona absoluta de suas ações e essas ações sempre ocorriam a fim de guiar a existência em direção a um destino incontornável, agora a personagem está sob a influência de uma força maior que está além de sua vontade (incumbida como são incumbidos os escolhidos pela divindade). Porém, ao mesmo tempo em que há esse traço de predestinação, há a questão do “instinto”. Cria-se, pois, o paradoxo típico, que reestrutura a ideia gerando uma nova imagem: ser incumbida de um instinto é ser destinada a fazer o quer que faça através de atos não necessariamente movidos pelo uso da razão. Ou seja, G.H. não só é movida por uma força que ela não governa e que a incumbe a agir, como também age sem pensar nas possíveis consequências. Esse jogar-se no mundo está relacionado com a falta de garantias vista mais acima, não há necessidade de pensar no que se faz, pois mesmo que se planeje muito bem, isso não quer dizer que a ação será bem-sucedida. Essa ausência de razão, inicial, irá aos poucos se perdendo, uma vez que o novo mundo (analisado no capítulo seguinte) exigirá o retorno da razão, porém uma razão diferente daquela que a personagem utilizara até então.

Essa ausência de destino está atrelada também ao próprio Deus, se antes este assegurava que o mundo expresso seria o melhor dos mundos e que cada ser teria seu futuro predeterminado e G.H. sabia disso; agora Ele tem uma completude que, se produz um destino, ele é inacessível ao ser limitado que é G.H. Já não há adjetivos que o definam, e nem causas que o tenham criado, como podemos perceber na seguinte passagem na qual G.H. se dirige ao ser que lhe dá a mão:

– Aguenta eu te dizer que Deus não é bonito. E isto porque Ele não é nem um resultado nem uma conclusão, e tudo o que a gente acha bonito é às vezes apenas porque já está concluído. (p. 159)

Traindo a lógica que sempre coloca a divindade como um ser com qualidades humanas e num ponto exterior ao mundo criado, G.H. agora olha para o Deus como um ser em constante estado de ser, ou seja, o Criador está em constante estado de criação de si mesmo e consequentemente do que está contido em si. Sua relação com o divino se

altera (“o divino para mim é o real” (p. 168) diz em certa passagem) e ela já não pensa no Deus como um ser puramente transcendente e inacessível ao homem. Para a nova G.H., o Deus tornou-se um Ser mais imanente, seguindo a linha espinosiana (como será visto no capítulo seguinte), que pode ser encontrado nas coisas terrenas – aqui e agora –, por isso nos diz G.H. que a “redenção devia ser na própria coisa” (p. 163). Por ser a divindade livre de acabamento e de destino, esta se torna substantivo (várias vezes G.H. diz “o Deus”), ou Substância, se usarmos o conceito de Espinosa. Dessa forma, o mundo deixa de ser uma criação do Deus para ser o próprio Deus existindo. Se o Deus é sem destino – pois pura atualidade –, também o é o mundo, e G.H. e tudo que coabita esse novo Universo.

Por fim, podemos notar como essa nova atitude em relação ao mundo isento de destino influi sobre as ações de G.H.: “De uma coisa eu sei: se chegar ao fim deste relato, irei, não amanhã, mas *hoje mesmo*, comer e dançar no “Top Bambino”, estou precisando danadamente me divertir e me *divergir*.” (p. 162) (grifos nossos).

Duas coisas são importantes nessa passagem: o hoje e o divergir. G.H. já não esperará pelo dia de amanhã para viver sua vida. Sua rotina não será mais como aquela que vivia, sempre na esperança que adiava o agora para o depois e tornava a existência uma eterna promessa que jamais se realizaria. E o fato de que elas jamais se realizavam é que tornava tão apazível à narradora aquele mundo; pois assim poderia cultivar seu gosto pela ordem e pelo planejamento do inadiável. É que só planejando o que já era determinado é que G.H. poderia se alienar da insuportável vida presente. A existência não se cumpria, o que se cumpria era o destino; é que existência e destino parecem termos que não convivem em harmonia, pois de que vale uma existência sem o choque da novidade? E como pode existir um destino se a existência reclama uma constante transformação do que foi estabelecido? De um dos dois é preciso abrir mão. E como está dado no texto, G.H. irá se “divergir”, ou seja, não mais “convergir” como fazia quando o mundo barroco harmonizava a vida e fazia com que as coisas repousassem no mesmo ponto fixo: o destino. Divergir é abrir novos caminhos, sair da obriedade, sofrer mutações a cada momento. É este um dos ganhos de G.H. ao adentrar o espaço da dobra, ao comungar do nada, ao ingerir a massa branca da barata: existir.

4.4 A grande indiferença

Juntamente com essa ausência de destino, ocorre também um abalo na hierarquia que organizava a vida em camadas estratificadas. Se antes G.H. estava no topo da estrutura, no qual podia dominar aquela cidade e ao mesmo tempo existir como se não fizesse parte daquela hierarquia, tão absoluto era seu poder sobre os outros, agora ela se vê – embora ainda em posição privilegiada, pois pertencente a uma elite burguesa – inserida dentro do tecido da existência, dentro de uma ordem que classifica as coisas à revelia delas. Já não é a narradora que organiza os elementos, a estrutura que surge não tem mais a rigidez de outrora, mesmo sua posição de dama da alta sociedade não é mais assegurada, logo tanto ela pode perder o status que tem, bem como Janair pode ascender socialmente.

Socialmente falando há dois tipos de pirâmide: a primeira era estamental, uma vez que os papéis de cada classe já estavam entregues desde sempre (G.H. no alto, as classes mais abastadas no meio, Janair e seus pares na base). Já a segunda, surgida após o encontro com a barata, apesar de aparentemente manter a mesma lógica da primeira, tem a singularidade de permitir que o fluxo entre estamentos seja possível. Tal mobilidade já está simbolizada no próprio subir da barata que, do mais baixo esgoto, sobe através da estrutura piramidal que é o edifício de G.H., atingindo, para surpresa da narradora, o topo. Essa ascensão do baixo (vista anteriormente) é que causa em G.H. o grande desconforto e impele a mulher a matar o inseto. Porém, ao matá-lo, ela acaba por deflagrar uma revolução no sistema harmônico em que vivia. A morte da barata, como a de um mártir representante dos excluídos, faz com que se altere – de dentro para fora – a lógica que até então regera a existência da protagonista.

Tal ruptura se dá tanto no plano social quanto no plano humano mais geral: “Não quero que me seja explicado o que de novo precisaria da validação humana para ser interpretado” (p. 16). Ou seja, G.H. já não quer mais (embora isso não seja jamais alcançado pela personagem, uma vez que ela é humana) que a existência seja governada pelo que o ser humano toma como certo ou errado a partir de suas crenças e tradições. É uma tentativa de rompimento tanto com a sua antiga e íntima força de dominar quanto com a força de dominar inerente a todo ser humano, que simboliza o mundo através da linguagem e através dela o sistematiza em “bom e mau” em “belo e feio”, é dessas dicotomias fáceis e sem sentido que G.H. quer se ver livre. Sem sentido, pois como ela

nos diz em dado momento: “o que hoje é feio será daqui a séculos visto como beleza, porque terá completado um de seus movimentos” (p. 159).

Se G.H. perde essa noção de hierarquia, perde também a noção de verdade: “Mas é que a verdade nunca me fez sentido. A verdade não me faz sentido! É por isso que eu a temia e a temo. Desamparada, eu te entrego tudo – para que faças disso uma coisa alegre” (p. 19).

Logo, a verdade – construção puramente humana – é também colocada no campo daquilo que perde a dominância. Não existe “A Verdade”, mas uma verdade, uma história que a humanidade (muitas vezes os detentores do poder) inventa para justificar seus atos e assim conseguir manter o poder em suas mãos e viver com a consciência tranquila. É com essa consciência tranquila que G.H. planejava seu dia enquanto displicentemente fazia uma pirâmide com as bolinhas de miolo de pão – metáfora da organização de um mundo. É justamente a sua verdade que é colocada em xeque quando a narradora abre o quarto e encontra o cômodo limpo, pois se aquela verdade tão sólida – encontrar o quarto de Janair imundo – caduca, todo o resto também estava sob o risco de caducar junto. Mesmo a tentativa de G.H. em reorganizar aquele susto é desautorizada, pois mal ela se acostumara com o quarto limpo e em armar-se dos estereótipos (as verdades) acerca do que é “limpo”, surge – paradoxalmente – no armário a barata típica de ambientes sujos, dando a impressão de que já não há mais nenhuma verdade em que G.H. possa se ancorar.

Outra característica desse novo mundo é a perda da criação das coisas por G.H. Como visto anteriormente, a personagem tinha um olhar dominante que transformava o que via naquilo que ela precisava ver, ou seja, tudo tinha um sentido fixo que tornava o mundo verossímil de acordo com as suas necessidades pessoais. Tal poder, porém, extingue-se:

O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio.

E nada ali fora feito por mim. (p. 42)

O quarto violenta as aspas que citam G.H. e seu mundo. É interessante lembrar o papel que têm as aspas quando fazem uma citação, que é o de selecionar os trechos mais relevantes e os deixar em evidência enquanto outros aspectos, os que poderiam

desmentir aqueles, são escondidos. É justamente isso que o olhar ordenador de G.H. fazia, olhava o mundo e citava apenas o que servia, apenas o que justificava aquela vida de membro da alta sociedade e artista amadora, dando a essas características um valor positivo enquanto Janair e a barata não eram nunca citadas – G.H. inclusive demora a se lembrar do nome da empregada, como se precisasse ir ao fundo da memória, onde certos dados são aparentemente apagados, para conseguir recordar-se do que para ela não tinha importância alguma.

Outro ponto importante dessa indiferença que se abate sobre G.H. está no fato de que tudo que ela faz também já não tem a ambição de se chegar a uma causa final – ecoando aqui o antifinalismo de Espinosa:

E eu – eu via. Não havia como não vê-la. Não havia como negar: minhas convicções e minhas asas se crestavam rapidamente *e não tinham mais finalidade*. Eu não podia mais negar. Não sei o que é que eu não podia mais negar, mas já não podia mais. E nem podia mais me socorrer, como antes, de toda uma civilização que me ajudaria a negar o que eu via. (p. 76) (grifo nosso)

G.H. percebe que toda aquela vida que antecederia esse momento era marcada por uma tentativa constante de negar aquilo que se via a partir da criação de uma miragem; seu olhar dominante pousava sobre o que existia e – selecionando e subjugando o visto – transformava-o em elementos que se inseriam dentro de uma lógica, construindo uma hierarquia que pudesse impedir que as coisas escapassem de seus domínios. Tal estrutura é a própria civilização. Aqui G.H. parece revelar a ambiguidade inerente a esse termo, pois ao mesmo tempo em que a palavra “civilização” é utilizada para designar um povo cujas organizações sociais são marcadas pela ausência de “selvageria”, ao mesmo tempo é também típico dos povos ditos civilizados chegarem a esse status a partir da barbárie. Para entendermos isso, basta pensar na própria colonização europeia no continente americano e o consequente genocídio ocorrido em nome de uma suposta tentativa de “civilizar” os povos nativos. A questão é que, para os nativos, talvez os europeus é quem fossem bárbaros, mostrando que a “civilização” é sempre uma questão de ponto de vista: como o ponto de vista dos europeus era dominante, este acabou se impondo como verdade. Porém é essa verdade que G.H. perdeu, por isso já não pode mais contar com ela para fixar o mundo que agora se transforma à revelia dela.

Dessa ausência de civilização parte a ausência de diferenciação entre os seres que antes a constituíam: “Eu talvez já soubesse que, a partir dos portões,

não haveria diferença entre mim e a barata. Nem aos meus próprios olhos nem aos olhos do que é Deus.” (p. 81).

Nota-se que essa perda de diferenciação se dá tanto no plano humano quanto no plano divino. Talvez porque agora já não haja diferenciação entre os dois planos (relembrando o lema “o divino para mim é o real”). Aos olhos de G.H. e aos olhos de Deus, a barata e a mulher (e todos os outros elementos que constituem a existência) fazem parte da mesma ordem (ou da ausência dela), não há mais aquela pirâmide na qual a base era formada por elementos que – segundo ditava a civilização – eram desprestigiados e o topo formado por elementos que tinham o poder da mandar.

Imersa no tudo que é Deus, G.H. experimenta sobre si, pela primeira vez, a indiferença que até então fora sua maneira de agir em relação aos outros:

Eu estava em pleno seio de uma indiferença que é quieta e alerta. E no seio de um indiferente amor, de um indiferente sono acordado, de uma dor indiferente. De um Deus que, se eu amava, não compreendia o que Ele queria de mim. Sei, Ele queria que eu fosse o seu igual, e que a Ele me igualasse por um amor de que eu não era capaz. (p. 126)

G.H. toma consciência de que sua vida é pequena demais para abarcar a totalidade do Deus que sempre exigiria um amor maior do que aquele de que o ser humano é capaz. Da mesma forma como antes G.H. era vista de baixo pra cima, agora é G.H. quem tem a visão rebaixada, pois mesmo o topo da estrutura em que vive – por ser apenas terrena – é muito pequeno em relação ao Deus, até porque Ele já não se coloca mais em termos de baixo ou cima, e sim em termos de existência. Deus é e está em todas as coisas, pois assim o obriga a sua natureza, logo o olhar e o amor de G.H. jamais atingirão essa plenitude sempre atual e que a todo o momento foge. Nunca poderia atingir, pois até o olhar e o amor de G.H. também são Deus, o amor de Deus ama a si e, aparentemente, não ama de volta – daí a grande indiferença.

Podemos dizer então que esse novo mundo de G.H. é um mundo marcado pela ausência de hierarquia no plano ontológico, ou seja, por mais que as relações de classe persistam, elas já não são fixas, e mesmo elas são apenas modos de se tentar configurar a vida e torná-la palatável ao ser humano. Todas as regras que antes eram regras de fato, agora se tornam apenas falsas regras que G.H. mantém apenas por não ser possível inventar novas. Aparentemente o mundo é o mesmo, porém já não é mais a narradora quem dá as regras do jogo. Qualquer que fosse a organização que G.H. buscasse ela

sempre acabaria se dando conta de que esta estaria constantemente imersa na absoluta indiferença do Deus.

4.5 A nova moral é moral?

Assim como outros elementos do mundo anterior de G.H. perdem sua validade, também a antiga moral é substituída por outra, que por ora chamaremos apenas de “nova moral”. Como já anunciado, a moral da narradora tinha como princípio a construção de um mundo extremamente racional em que cada coisa tinha seu lugar predeterminado. Cada peça que estava sob a vigilância constante do olhar dominante de G.H. possuía uma finalidade que sustentava – em conjunto com tudo aquilo que esse olhar expressava – uma harmonia aparentemente infalível.

Percebendo como se dava aquela antiga moral e como ela já não mais se encaixa nesse outro modo de viver que descobre após ingerir a massa da barata, G.H. diz:

A moralidade. Seria simplório pensar que o problema moral em relação aos outros consiste em agir como se deveria agir, e o problema moral consigo mesmo é conseguir sentir o que se deveria sentir? Sou moral à medida que faço o que devo, e sinto como deveria? De repente a questão moral me parecia não apenas esmagadora, como extremamente mesquinha. (p. 87-88)

Se antes G.H. sentia uma obrigação moral que a impelia a agir de tal modo e não de outro, pois assim estaria cumprindo o seu papel dentro daquela estrutura e, portanto, ajudando na manutenção daquela harmonia, agora ela percebe como tal moral era “esmagadora” e “mesquinha”. Esmagadora, pois obrigava a todos que fizessem coisas – que não necessariamente queriam fazer – apenas para que assim seguissem as leis, evitando desestabilizar a perfeição do mundo expresso pelo olhar da mônada dominante. E mesquinha, pois a moral não dava nada em troca àqueles que a seguiam, a moral imposta tinha como única função perpetuar a existência de si própria. No caso, era G.H. a que impunha a moral, esmagando (como esmagaria a barata, mas com resultados surpreendentes) e mesquinha (como o era ao não se importar com os outros e nem ao menos conseguir se lembrar com precisão da empregada com a qual convivera por seis meses).

É ao esmagar o inseto que G.H. percebe a gratuidade dos atos, uma vez que matar ou se deixar matar são gestos que não podem mais ser associados com maldade ou bondade, respectivamente. Ser assassina ou ser mártir estão, a partir desse momento, no mesmo nível de importância, pois as dicotomias caducaram:

Eu já não queria fazer nada pela barata. *Estava me libertando de minha moralidade* – embora isso me desse medo, curiosidade e fascínio; e muito medo. Não vou fazer nada por ti, também eu ando de rojo. Não vou fazer nada por ti porque não sei mais o sentido de amor como antes eu pensava que sabia. Também do que eu pensava sobre amor, também disso estou me despedindo, já quase não sei mais o que é, já não me lembro. (p. 87) (grifo nosso)

O fato de G.H. já não querer fazer nada pela barata (terminar de matá-la, ajudá-la, sentir piedade, sentir nojo etc.) assinala a transição de um mundo extremamente moral para um mundo em que a moral já não é cobrada. Ou seja, se antes cada coisa exigia que G.H. reagisse com sentimentos predeterminados (da visão da barata seguiria o nojo e o desejo de exterminar, por exemplo), agora não há nenhuma regra que estabeleça qual sentimento é mais adequado em cada situação, sendo possível até mesmo não sentir nada, como acontece na passagem acima. O amor, como diz G.H., deixa de ser o amor como antes ela o definia. Portanto, se já não é possível saber o que são os sentimentos, torna-se inviável destiná-los a outrem, pois pensando estar odiando a barata, G.H. poderia estar na verdade amando-a. Para fugir do engano, a narradora isenta-se, porém tal isenção é dispensável, pois nesse novo mundo é permitido tanto amar quanto odiar uma barata – embora G.H. (nesse momento) relute em aceitar isso.

Aos poucos, porém, a narradora vai dando sinais de que já não é possível ficar presa àquela moral que fora um dos pilares de sua existência:

E a minha própria inocência? Ela me dói. Porque também sei que, em plano somente humano, inocência é ter a crueldade que a barata tem consigo própria ao estar lentamente morrendo sem dor; ultrapassar a dor é a pior crueldade. E eu tenho medo disso, eu que sou extremamente moral. Mas agora sei que tenho de ter uma coragem muito maior: a de ter uma outra moral, tão isenta que eu mesma não a entenda e que me assuste. (p. 155)

Seguir essa nova moral é isentar-se, mesmo que isso assuste G.H. que estava acostumada à moral anterior. Os sentidos se misturam, inocência pode ser também crueldade, pois, para a G.H. moral, é uma crueldade o fato de a barata morrer e nem ao mesmo sentir dor por conta disso. Não sentir dor era uma crueldade no plano da moral da G.H. anterior, pois era impensável que um ser pudesse ser ferido mortalmente, como o fora a barata, e ainda assim manter-se em sereno estado de contemplação, como se vida e morte não fossem estados mais ou menos importantes. Para a barata morrer e viver têm o mesmo significado, sua agonia alegre rompe com aquele estado anterior em que G.H. se internara, no qual viver era um gozo e morrer uma desolação.

Mais ao final do romance, G.H. já está assumindo a sua nova moral, que abdica de adjetivar as coisas:

Mas agora tenho uma moral que prescinde da beleza. Terei que dar com saudade adeus à beleza. Beleza me era um engodo suave, era o modo como eu, fraca e respeitosa, enfeitava a coisa para poder tolerar-lhe o núcleo. (p. 156-157)

Beleza e feiura eram apenas modos que G.H. encontrava para separar-se daquilo que ela, por precisar de uma moral que setorizasse o mundo, julgava como inferior. De um lado estava o rosto belo da narradora, seu apartamento de luxo, suas estátuas encerradas em suas formas belas e ocas etc., de outro o quarto de Janair, a própria Janair, a barata etc. Porém os adjetivos eram falsos nomes que se ligavam às coisas apenas para mentir sua verdadeira natureza. Nessa nova moral um nome já não precisa de complemento: barata é barata, Janair é Janair, pois a coisa basta em si mesma, sem a necessidade de uma hierarquia arbitrária.

4.6 Visão de fragmentos

Se este mundo que G.H. agora habita passou por todas as transformações mencionadas acima, é possível inferir que as perdas sofridas têm como resultado a criação de um mundo que já não cabe dentro da visão do sujeito que o olha. Logo, esse novo mundo é marcado por uma profunda fragmentação, mas não uma fragmentação intrínseca ao mundo e sim uma fragmentação devida ao fato de o olhar de G.H. ser insuficiente para dar conta de tudo o que existe.

Tal processo de estilhaçamento do mundo é típico das vanguardas artísticas do século XX, o Cubismo, por exemplo, rompe com a perspectiva na tentativa de abarcar num só plano a visão das várias dimensões de uma figura ou paisagem como a *Guernica* de Picasso; o Surrealismo buscará retratar o inconsciente através de imagens oníricas e insólitas, como em *A persistência da memória* de Dalí em que o tempo é representado por um conjunto de relógios derretendo; já o Futurismo (na literatura) usará de elipses, verbos de ação, onomatopeias para dar conta do mundo supaveloz surgido após o advento das revoluções industriais como o poema “Ode triunfal” de Álvaro de Campos (“Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!”). Comum a todas elas o fato de nenhuma se preocupar em retratar a realidade como é vista, e sim criam uma imagem do que seria o mundo, uma vez que têm como ponto de partida o consenso de que a arte não pode

representar o real (o cachimbo de Magritte com a inscrição “Isso não é um cachimbo” sintetiza bem esse sentimento).

Dentro desse panorama histórico, o romance de *Lispector* segue as tendências referidas, uma vez que também sabe que a representação do real é impossibilitada pela carência dos instrumentos de que dispomos para tal empreitada: as imagens, as palavras, os sons nunca abarcam a totalidade do que existe. O mundo que antes G.H. ocupava, por ser idealizado a partir de seu ponto de vista dominante, gerava a impressão de que tudo estava contido no olhar da narradora, quando na realidade esse olhar suprimia o que não lhe interessava, marginalizando diversos aspectos da existência (a barata, Janair, o exterior do apartamento etc.).

Quando G.H. perde aquele mundo anterior, perde também a miragem que criara de um mundo plenamente apreensível por seu ponto de vista:

Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser – se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele (p. 11)

A passagem acima deixa claro que se G.H. assumir esse status no qual a visão do que existe é fragmentária e, portanto, distante daquele tipo de visão que (falsamente) tudo abarcava, o mundo teria que se transformar para que ela coubesse nele, uma vez que a lógica do antigo mundo não comportaria mais essa nova G.H. Logo, está dada na passagem a questão dos dois mundos distintos que foi até agora trabalhada, o primeiro mundo era aquele no qual o olhar da narradora tudo captava e o segundo – que surge por conta da necessária transformação – é o que é grande demais e por isso seria sempre visto a partir de um olhar fragmentado e representado por uma escrita também fragmentada.

É importante perceber que esse mundo visto como um caleidoscópico, que a cada instante muda de forma sem nunca apresentar uma forma completa (ao menos para o olhar limitado de G.H., pois se trata de um olhar humano), não tem precedentes, o que acaba por tornar a experiência da narradora mais difícil, uma vez que o aprendizado se baseia no instante em que as coisas acontecem e não em documentos, relatos que possam ser acessados:

E se estou adiando começar é também porque não tenho guia. O relato de outros viajantes poucos fatos me oferecem a respeito da viagem: todas as informações são terrivelmente incompletas. (p. 20)

Percebe-se pela passagem acima que os conhecimentos anteriores só poderiam dar a G.H. uma noção incompleta a respeito do mundo em que agora vive. Dois elementos merecem destaque nesse trecho: a ausência de guia e a alusão a viajantes. Ambos se relacionam com o que Yudith Rosenbaum chama de “Odisseia negativa”, em que o processo pelo qual G.H. passa se daria num circuito contrário ao de Odisseu. Se na epopeia grega o herói parte de um lugar não civilizado (a errância no mar) e guiado, ainda que sem o saber, pelos deuses acaba retornando à Ítaca (ponto de retorno à civilização), em *PSGH* é o oposto que ocorre: GH não tem guias que possam ajudá-la (uma vez que não há a noção de um Deus superior que opera milagres ou comanda os acontecimentos na Terra) e nem pode se fiar em relatos de outros viajantes (como Odisseu), pois estes só poderiam falar de maneira fragmentada sobre aquilo que antes tomavam como relatos completos.

Nesse novo mundo, a história de Odisseu, bem como a de qualquer outra personagem será sempre uma história inelutavelmente incompleta, servindo, portanto, também de forma incompleta para a G.H. atual. Para compreender, ou ao menos tentar compreender, esse mundo que surge diante de seus olhos, G.H. terá que ver – assim como a barata com seus olhos multifacetados – através da visão de variados pontos de vista que permitam que as imagens sobrepostas deem conta (embora jamais consigam) de representar a realidade sempre fugidia do momento em que agora ela vive. Será sozinha que G.H. terá que buscar esses olhares e sozinha terá que escolher aqueles que melhor se adequam a cada situação, já não é mais o olhar fixo e dominante que pairava sobre o que existia fazendo da civilização um império dentro de um império – o império da Natureza. O que G.H. descobre é que só há mesmo Natureza e que todos esses modos de vê-la são sempre recortes brutos que nunca a revelam, pois para isso ser possível o homem teria que ser do tamanho ou maior do que a Natureza, o que antes G.H. tomava como verdade, e que depois da experiência com a barata ela percebe ser absurdo.⁴⁹

A fragmentação também vai contra o profundo senso estético que havia naquele mundo harmônico idealizado pela protagonista no qual a beleza das formas impedia

⁴⁹ Na seguinte passagem G.H. revela que só pode ser do tamanho de sua própria vida: “Talvez eu agora soubesse que eu mesma jamais estaria à altura da vida, mas que minha vida estava à altura da vida.” (p. 178)

uma vivência com tudo aquilo que pudesse gerar sobressaltos, por ser (segundo as normas impostas pelo olhar de G.H.) feio ou desagradável:

Era com alegria infernal que eu como que ia morrer. Eu começava a sentir que meu passo mal-assombrado seria irremediável, e que eu estava pouco a pouco abandonando a minha salvação humana. Sentia que o meu de dentro, apesar de matéria fofa e branca, tinha no entanto força de rebentar meu rosto de prata e beleza, adeus beleza do mundo. Beleza que me é agora remota e que não quero mais – estou sem poder mais querer a beleza – talvez nunca a tivesse querido mesmo, mas era tão bom! eu me lembro como o jogo da beleza era bom, a beleza era uma transmutação contínua. (p. 83)

Percebe-se como havia uma predileção pelo que era bonito, pois a beleza tinha como característica essa “transmutação contínua” em contrapartida com o que é feio, que possui como característica a deformação, o fragmentário – basta lembrarmos das figuras que representam o grotesco no imaginário romântico: mulheres prostituídas, homens aleijados, crianças desnutridas etc.

Porém, o que vemos na passagem coloca em xeque esse império da beleza, uma vez que se nota que há uma aparente renúncia ao Belo; aparente, pois a beleza não é renunciada para que o Feio ocupe seu lugar, antes os dois polos se nivelam. Ou seja, a beleza permanece existindo, o que muda é que a personagem opta por não mais dar a ela um valor positivo, como também não irá dá-lo ao que era chamado de feio. O que acontece aqui é que é dada maior importância à fruição com as coisas, independentemente do que elas possam representar. A palavra-chave é mesmo “representar”, pois o mundo humano será sempre um jogo de sentidos que atribuímos às coisas para que passem a representar aquilo que queremos; no caso do romance, tudo que existia era perpassado pelo olhar dominante de G.H., que selecionava o que era “bonito” e “feio”, “bom” e “ruim”, “certo” e “errado” etc. e tais escolhas – obviamente – sempre recaíam em aspectos que acabavam por beneficiar G.H. e seus pares e conseqüentemente prejudicava aqueles que não cabiam nas classificações positivas desse mundo: Janair e a barata. Após a ingestão da massa do inseto as representações passam a ser menos autoritárias, já não há uma certeza de que o que antes era tomado como belo o seja, nem que o que era tomado como feio seja necessariamente ruim. A repartição do mundo torna a existência se não totalmente rente ao real, ao menos mais próxima dele, uma vez que se distancia daquela visão totalizante que mais falsamente expressava a existência e que predominava no antigo mundo moral de G.H. Mais falsamente, pois carregava consigo a certeza, enquanto o mundo fragmentário abre

margens para a dúvida humana, que nunca será respondida, pois sempre seremos insuficientes para conseguirmos apreender o que há no neutro de onde G.H. retornara.

Por fim, podemos, a partir da passagem abaixo, sintetizar o que representa o fragmentário, como ele opera e qual sua função nesse novo sistema que G.H. está pouco a pouco aprendendo a entender:

– Me deram tudo, e olha só o que é tudo! é uma barata que é viva e que está à morte. E então olhei o trinco da porta. Depois olhei a madeira do guarda-roupa. Olhei o vidro da janela. Olha só o que é tudo: é um pedaço de coisa, é um pedaço de ferro, de saibro, de vidro. Eu me disse: olha pelo que lutei, para ter exatamente o que eu já tinha antes, rastejei até as portas se abrirem para mim, as portas do tesouro que eu procurava: e olha o que era o tesouro! (p. 136)

G.H. é presenteada com o Tudo, porém o Tudo não é absoluto como antes ela pensara, não há uma entrega das sabedorias e dos sentimentos universais como ocorre no poema de Carlos Drummond de Andrade “A máquina do mundo” no qual o sujeito poético, após intensa pesquisa, desiste da busca e quando a Máquina revela-se ele a rejeita. Com G.H. é justamente o avesso, pois a personagem nunca procurara a verdade do Universo, pois para ela a verdade já estava contida naquele mundo no qual as engrenagens haviam sido fabricadas por seu próprio modo de ser, seu olhar dominante. O encontro com a barata no armário – espécie também de máquina do mundo que contém a dobra que se abisma em direção ao núcleo último do que existe, não revela a totalidade, antes despe o mundo de suas camadas civilizatórias para oferecer apenas aquilo que é essencial e anterior ao próprio humano. Nesse sentido, podemos até entender porque, no caso do poema, o que se apresenta é uma “máquina” e no caso do romance clariciano seja um “animal”, pois a primeira é realização puramente humana, é o homem refletindo na natureza a sua existência, como se também o mundo fosse uma arquitetura cheia de mecanismos lógicos, ao contrário da barata que é um ser primitivo, não tecnológico, em sentido até biológico mais natural e livre de manufatura. A barata existe por instinto e por si só.

O que G.H. ganha, portanto, são fragmentos, partes de um todo que seria sempre intocável. É um mundo extremamente metonímico, onde cada pedaço do que existe alude ao todo, pois também a percepção humana é fragmentada e infinitamente menor do que a percepção do que G.H. chama de o Deus. O que pode ocorrer, também, é que não seja um defeito do mundo apresentar-se repartido, mas um defeito do olhar que só capta alguns lances do real: como alguns animais que não podem enxergar e se

comunicam por vibrações do som, ou animais que não enxergam cores, todo o mundo se organiza a partir do que temos e partir disso tentamos criar uma imagem daquilo que seria a plenitude. Logo, não haveria um mundo superior ou inferior, o real permanece aqui e só aqui se atualiza sem cessar, daí G.H. dizer – como mostrado anteriormente – que o divino é o real e a redenção se dá na própria coisa.

4.7 Apesar de tudo, a ordem

Quanto mais avança em seu relato, mais G.H. vai entregando elementos desse novo mundo que se forma a partir do contato com o inominável da dobra e que acarretou na perda da harmonia do mundo no qual vivera até então. Os tópicos anteriores buscaram comparar de modo específico cada uma das transformações ocorridas, seja na questão da visão total que se torna visão fragmentária até a questão da polifonia atual (as muitas vozes) em contraponto com a monotonia (unicidade de voz) anterior. Já esse tópico busca mostrar como, apesar da aparente liberdade conquistada, também esse é um mundo organizado, ou seja, todos os elementos anteriormente expostos fazem parte de uma nova rotina que se abre para a personagem a partir de então. O tópico também visa apontar como G.H. tem plena consciência de que há uma mudança de um tipo de organização para outra ordem a qual a narradora julga, após comer do neutro da barata, mais adequada e mais justa de se viver.

Algumas páginas após narrar o golpe desferido contra a barata, G.H. abre uma fala direcionada à mão que constantemente segura durante o relato, nela podemos ter uma dimensão da percepção que G.H. tem quanto à perda do mundo anterior e o surgimento de outro – até porque o relato é feito de um ponto futuro, portanto G.H. já sabe o que tem e o que não tem mais:

– É que, mão que me sustenta, é que eu, numa experiência que não quero nunca mais, numa experiência pela qual peço perdão a mim mesma, eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo. (p. 63)

Fica evidente aqui a relação que G.H. mantinha com o mundo e a relação que passa a ter posteriormente. Antes havia um mundo que era tratado como posse da narradora “meu mundo”, corroborando a questão do mundo como criação do olhar de mônada dominante que desde o início foi proposta por esse trabalho. Agora, há uma saída do mundo que era uma posse para um mundo que é um lugar, daí o uso de “no mundo”. Ou seja, G.H. está partindo de um sistema no qual as coisas eram ordenadas a

partir de seus gostos, amparado por um suposto direito de posse, e entrando em um mundo que está isento de algo ou alguém que o possua e determine suas regras. Assim G.H. diz nesse momento: “Com reverência eu temia a existência do mundo para mim. [...] É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo” (p. 63). Percebe-se, portanto, que G.H. não se reconhece mais no mundo como quem olhasse um espelho e visse a si mesmo refletido no que quer que exista; o olhar de G.H. passa de um olhar apenas redundante, pois tudo o que via era já o que esperava ver, para um olhar que de fato vê e o que vê apresenta-se como uma exterioridade que existe independentemente de sua aprovação.

Também é possível notar como o momento de desagregação do mundo não dura muito, pois mesmo que narrativamente o processo se estenda por páginas e páginas, no tempo cronológico, que se passa dentro do romance, o período foi de apenas algumas horas. Levando em conta esse processo de extensão do tempo cronológico pelo plano psicológico, podemos inferir que mal G.H. destrói a barata, a organização do mundo já começa a se fazer necessária:

– Vê, meu amor, vê como por medo já estou organizando, vê como ainda não consigo mexer nesses elementos primários do laboratório sem logo querer organizar a esperança. É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta, com os seus planetas e baratas. (p. 67)

Há uma grande tentação em G.H. de logo querer reorganizar a matéria primitiva da barata como antes fazia com tudo aquilo que cruzava com seu olhar dominante. Porém, ao ver a barata e seu núcleo de pura vida, a narradora já não consegue utilizar sua força, seu olhar vacila e perde-se naquele estado bruto de existência que não se permite organizar da maneira como antes G.H. organizava. Livre de toda tentativa de organização autoritária, a matéria da barata não poderá ser dominada, o caminho de G.H. terá que partir da força que aprisiona e destrói para a compaixão que agrega e aceita.

A grande revolução que a barata opera é a de tornar G.H. um ser que não mais olha e determina o que vê do modo como melhor lhe parece. O que G.H. aos poucos vai tornando-se é uma pessoa que se classifica não pelo que tem, mas pelo que é, pelo que age, – por isso ela diz “Sou: estar de pé” e “Sou: o que vi”. Antes G.H. se

classificava por aquilo que possuía – o apartamento, o nome nas valises, a posição social – e agora sua existência será classificada por aquilo que ela é, na mais simples acepção, ou seja, aquilo que faz o que ela seja, mesmo que tudo isso que ela possua seja retirado, pois G.H. pode continuar existindo apesar da ausência de seu apartamento, de sua posição social e até mesmo sem seu nome. Se há uma organização, então esta não poderá mais passar pelo modo de ordem antes familiar à narradora, não mais o olhar que tudo sabe e tudo classifica. Já não há mais uma classificação que coloque as coisas em termos de melhor e pior, o que existe são as coisas, com suas potências e impotências.

A cada capítulo do romance vai ficando mais explícita essa necessidade de nova formação do mundo a partir do insuportavelmente neutro, uma vez que este impede que qualquer tipo de existência humana se elabore. É que nesse núcleo nenhuma diferença se produz e, com isso, qualquer noção de civilização se torna impensável. Por mais que G.H. se mostre avessa ao civilizado, é nele que precisa viver se quiser manter a vida humana, pois abolindo o humano, viveria num ambiente isento de fronteiras em que barata, Janair, G.H. e o que quer que exista já não se reconheceriam mais em suas individualidades:

Vê, meu amor, já estou perdendo a coragem de achar o que quer que eu tiver de achar, estou perdendo a coragem de me entregar ao caminho e já estou nos prometendo que nesse inferno acharei a esperança.

– Talvez não seja a esperança antiga. Talvez não se possa sequer chamar de esperança. (p. 73-74)

O movimento, portanto, não é de destruição, mas de transformação. G.H. vai reconhecendo que já não poderá mais seguir na busca da dobra que concentra em si o inominável. Pois por mais que ela reencontre tal dobra, ela nunca poderá dar conta de expressá-la, será sempre uma experiência íntima e intransferível, e mesmo a vivência com a coisa para a própria G.H. vai se tornando a cada instante mais distante, pois só pode fruir desse acontecimento no momento em que ele acontece; a partir do momento em que tenta se recordar dele, estará mentindo o acontecido, estará mais uma vez reorganizando para que a existência volte a caber nos seus dias.

Que o mundo pede uma organização é inegável, porém há em G.H. – a partir da visão epifânica – uma nova necessidade, pois sabe que a vida anterior não será suficiente para dar conta do mundo como ela agora o pressente. Isso não quer dizer que essa nova esperança – ou talvez nem esperança – garanta que a sua vivência será melhor, mas é ao menos uma tentativa de mudança, que tendo êxito ou fracassando dá

no mesmo. É que o fracassar se torna preferível, uma vez que para a G.H. que emerge desse encontro o fracasso contém as mesmas potências do êxito: “Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo” (p. 109).

O erro como modo de acerto se contrapõe ao mundo em que G.H. era a dominadora e, portanto, isenta de falhas, uma vez que as falhas, quando existiam, eram relegadas ao andar de baixo da casa barroca – da qual se falou mais acima nesse trabalho –, dando a impressão de que havia uma perfeição naquela estrutura, falsidade que é exposta quando do aparecimento da barata que acaba por dinamitar tal sistema.

G.H., ao não suportar o encontro com a barata, pensa em recorrer ao mundo anterior, salvando-se mais uma vez através dele, porém percebe que já não pode:

Pensei que se o telefone tocasse, eu precisaria atender e ainda seria salva! Mas, como à lembrança de um mundo extinto, lembrei-me de que havia desligado o telefone. Se não fosse isso, ele soaria, eu fugiria do quarto para atender, e nunca mais oh nunca mais voltaria. (p. 88)

O isolamento de mônada que G.H. impunha ao seu mundo, representado pelo telefone desligado, que impediria que qualquer um viesse incomodar seu momento solitário, acaba por se revelar uma cilada para a própria personagem. Isso porque o que garantia que sua vida dominante fosse isenta de comunicação com o mundo exterior é também o responsável pela impossibilidade de G.H. ser salva do neutro da barata. Uma vez que o telefone não tocava, a personagem fica encurralada entre dois vazios. Não podendo recuar, só resta avançar e passar pela provação que a massa da barata lhe impõe. Importante notar que não só G.H. não pode voltar agora, como não pode voltar depois, uma vez que o mundo do qual sua vida fizera parte tornou-se um “mundo extinto”. A própria lembrança do ato de ter desligado o telefone é a lembrança de algo que não existe mais, como se nem o apartamento e nem o telefone e nem nada do que antes existira ainda estivesse lá quando ela saísse do quarto; e não estará mesmo, pois tudo o que G.H. encontra quando sai do transe epifânico já não é mais o que era. Não porque as coisas se alteraram, mas porque agora as coisas são vistas de maneira menos autoritária. Mais do que apenas ver, o olhar de G.H. enxerga, comunga com o que tem e com o que não tem – o que há além, o que é outro.

A extinção desse mundo não significa uma destruição, mas uma união. Se antes havia diferentes mônadas que expressavam cada uma um mundo diferente a partir de

suas singularidades, agora o que existe é um único mundo expresso uma só vez em sua totalidade por um ser superior (como ficará mais claro no próximo capítulo que explorará a concepção espinosiana de Deus). Perdeu-se, portanto, a noção de mundos impossíveis e mundos possíveis, pois o mundo agora possui apenas uma possibilidade, que é a que se expressa no momento presente, em teoria (e isso será debatido nas “Considerações Finais” deste trabalho) não há outra realidade ocorrendo paralelamente a esta em que vive G.H. após a epifania, pois isso implicaria a existência de seres que não mantêm nenhuma relação com os seres que habitam o novo mundo de G.H., o que impediria que houvesse uma redenção pela própria coisa, pois à coisa faltariam os elementos que estariam contidos nas coisas que existiriam nessa suposta realidade paralela e isolada.

Essa questão do mundo como um lugar que não suporta realidades paralelas pode ser vista também na seguinte passagem:

Eu havia vomitado meus últimos restos humanos? E não estava mais pedindo socorro. O deserto diurno estava à minha frente. E agora o oratório começava mas de outro modo, agora o oratório era o som surdo do calor se refratando em paredes e tetos, em redonda abóbada. O oratório era feito dos estremecimentos do mormaço. E também o meu medo era agora diferente: não o medo de quem ainda vai entrar, mas o medo tão mais largo de quem já entrou. (p. 95)

O medo de G.H. não é mais o medo de quem vê o estranho e teme adentrá-lo, o medo de G.H. é o medo de quem sabe que está dentro e que já não pode sair, pois onde quer que esteja, estará sempre dentro. Esse novo medo é maior, pois se antes havia apenas o medo daquilo que poderia ou não concretizar-se (entrar na coisa alheia), agora o medo não só já se concretizou, como também aparentemente não pode deixar de se concretizar, ou seja, essa entrada parece definitiva. Portanto há a impressão de que tal medo não acaba nunca, e não acabaria, se G.H. – mais pra frente – não tomasse a decisão de aceitar esse novo estado e a partir dele retirar as coisas boas que podem ser usufruídas, escapando assim do medo eterno.

Interessante notar também nessa passagem a questão do oratório que começa, mas que começa de um modo diferente. Se lembrarmos dos conceitos musicais que G.H. utiliza para falar de seu mundo (atonal, oratório etc.) e daqueles utilizados ao longo desse trabalho (harmônico, polifônico etc.) aliados com os conceitos de Leibniz de mundo possível seriado em que tudo que existe parte de um ponto inicial que organiza a série (Deus), podemos pensar que esse retorno do oratório é o retorno do

mundo como forma de existência não atonal. Porém, esse mundo quando recomeça a cantar já não canta da mesma forma como cantava. Contrapondo-se à música barroca, com sua monodia, o novo modo como canta esse oratório é polifônico, daí a ideia paradoxal e sinestésica de um “som surdo do calor se refratando”, ou seja, um som que se multiplica através das vibrações e ganha outras modulações, outras linhas que podem ser seguidas e não mais o canto em uníssono do Barroco que seguia uma linha melódica sem que pudesse dela se desviar⁵⁰.

Nesse novo ambiente, não apenas o mundo, mas também a vida de G.H. deixa de ser uma posse sua:

Minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo que eu chamava de “eu” que, somente tendo a vida do mundo, eu mereceria. Seria necessário uma horda de baratas para fazer um ponto ligeiramente sensível no mundo – no entanto uma única barata, apenas pela sua atenção-vida, essa única barata é o mundo. (p. 131)

Se antes G.H. tinha o controle daquilo que existia e também o controle completo de sua própria existência – seu nome nas valises como forma de indicar seus direitos de propriedade sobre as coisas –, agora além de a existência do mundo perder-se, também o poder sobre seu próprio corpo se perde. A vida e o mundo deixam de existir em função de um “Eu”, ou seja, deixam de ser resultado de um olhar impositivo. Isso não significa que a noção de sujeito perde-se, o que ocorre é o oposto, agora cada ser consegue expressar sua subjetividade, ou melhor, singularidade, uma vez que tal conceito se expande para além de seres humanos, atingindo também animais, vegetais, minerais, tudo o que existe no mundo. A partir disso, cada singularidade está em relação com a outra, ora alegrando-se ora entristecendo-se (mais sobre isso será explicado no capítulo seguinte).

A vida de G.H. seria agora usada pela terra, invertendo a lógica do mundo anterior em que a personagem se apropriava do mundo e dele fazia um lugar aprazível de viver em detrimento dos outros que se viam em condições rebaixadas (barata, Janair, os seiscentos mil mendigos da cidade). Todos os que habitam esse mundo passam a ser

⁵⁰ Sobre isso podemos utilizar o que Pedro de Santi, em *A construção do eu na Modernidade* (2012), fala sobre a monotonia no canto gregoriano – embora trate de outro período, a função é bem próxima do que ocorre no romance: “A audição e compreensão do canto gregoriano presta-se de forma exemplar à tentativa de apresentar o espírito medieval. Ele é um canto em uníssono, ou seja, trata-se de um coral onde todos cantam rigorosamente a mesma coisa. Sua letra é, invariavelmente, um texto sagrado e já conhecido pelos ouvintes: trata-se da reafirmação do já sabido e da apresentação de um mundo sem novidades.” (p. 16-17)

ao mesmo tempo sujeitos e objetos, agem e padecem, tem atuação e paixão.

Ao matar a barata, como expressa a passagem, G.H. mata também um mundo todo organizado e aí está sua danação. G.H. percebe que cada ser possui em si um pouco do divino, pois nesse novo mundo tudo é divino (retomando o mote “o divino para mim é o real”). Matar a barata, ato ordinário que passaria despercebido pela G.H. que vivia no mundo moral, pois estaria apenas exterminando aquilo que havia de danoso no mundo, agora é visto como um ato que desencadeia uma crise – não moral – mas ética (também esse conceito será esmiuçado no capítulo a seguir). Paradoxalmente, G.H. nos diz que é necessária uma horda de baratas para criar um ponto sensível no mundo, ao mesmo tempo em que uma barata sozinha já é em si um mundo, ou seja, é dito que cada ser individualmente (e isso foge do mero individualismo puramente egoísta) possui uma existência única que não pode ser mensurada e nem rebaixada: diante da barata, nós seres humanos estamos diante de algo com o mesmo grau de importância (ontológica) dentro da ordem agora estabelecida⁵¹.

Em comparação com o mundo anterior, este – como apontado – é um mundo que abarca todas as possibilidades de existência no agora, pois o agora é a própria existência em seu ápice, não há nada além do agora que seja possível e que não esteja ocorrendo. Tudo que acontece, acontece por uma necessidade ontológica desse mundo que é inundando pela presença incontornável do Deus:

Minhas antigas construções haviam consistido em continuamente tentar transformar o atonal em tonal, em dividir o infinito numa série de finitos, e sem perceber que finito não é quantidade, é qualidade. E meu grande desconforto nisso tudo tinha sido o de sentir que, por mais longa que fosse a série de finitos, ela não esgotava a qualidade residual do infinito. (p. 141)

A passagem acima exemplifica bem o processo de como se formava o mundo anterior de G.H. Havia uma tentativa de livrar-se da loucura do atonal e ao mesmo tempo livrar-se de um tonal que fosse múltiplo dentro de uma singularidade; o que se

⁵¹ Sobre o crime nesse romance nos diz Berta Waldman (1993, p. 165) em seu livro *A paixão segundo C.L.*: “Assim, neste romance, é distanciado do humano e de suas leis que se exercita uma reflexão sobre o crime, porque a primeira lei é anterior à forma humana e o crime contra a barata inumana é a revelação do crime maior, pois é contra a vida primária divina da qual o humano forma parte”. Para a crítica o crime se dá quando se pensa a relação humano x inumano, no plano humano não há crime, já no plano inumano, sim. A meu ver, porém, o crime se dá quando da passagem do sistema barroco (moral) para o sistema espinosiano (ético). Como dito, antes matar uma barata era irrisório para a personagem que comandava o sistema em que vivia, ao passo que no mundo ético, o assassinato da barata tem o mesmo peso de qualquer outro assassinato.

criava eram singularidades dentro da multiplicidade, ou seja, havia múltiplos mundos possíveis, porém cada um existia de maneira isolada um do outro (singulares). Daí a ideia de um infinito dividido em diversos finitos. O infinito era o Universo e o finito eram os diversos mundos singulares forjados a partir do ponto de vista de cada mônada, que por definição não podia nunca abarcar a totalidade do que existe. O que desconforta G.H. após ingerir a barata é perceber que já não consegue mais olhar o mundo e vê-lo como uma existência completa, como se além do horizonte não houvesse mais nada só porque ela não poderia ver adiante. G.H. sabe que para além de seus sentidos há muita existência que não pode ser apreendida por seus atributos limitados de ser humano.

Por isso é necessário mudar o modo como se vê o real, pois a tentativa de retornar ao modo dominante que até então fora seu jeito de olhar e interpretar o mundo seria facilmente desmentido pela sua consciência que agora reconhece que aquela visão é limitada e que a imagem que ela tem do mundo é fragmentada e que todas as verdades que ela tentasse impor seriam, por definição, sempre falsas.

Nesse mundo que surge após o retorno de G.H. do transe epifânico, a totalidade está em consonância com a existência em ato, não havendo mais a imposição daquele olhar insuficiente que limitava o real. Isso porque a própria existência é o Deus, que atualiza o Universo, daí a atualidade incessante do que existe. Há uma constante atualidade, pois Deus é também uma atualidade que a cada instante se atualiza sem cessar. Existe, portanto, uma multiplicidade (tudo o que pode acontecer vai acontecer nesse mundo e não em outro) dentro de uma singularidade (tudo é um). Esse caráter imanente de Deus será esquematizado no próximo capítulo, quando for analisado o significado filosófico desse percurso que parte de um mundo leibniziano para este que, por ora, nomeamos apenas de “novo mundo”.

Importante também salientar que o surgimento desse novo modo de organizar o mundo não pressupõe uma vida desregrada e sem limites:

Mas – sente um instante comigo – a maior falta de crença na verdade da humanização seria pensar que a verdade destruiria a humanização. Espera por mim, espera: sei que depois saberei como encaixar tudo isso na praticidade diária, não esqueças que também eu preciso da vida diária! (p. 145)

Ou seja, assim como no mundo anterior, também aqui G.H. se vê diante da necessidade de organizar os dias a fim de que a vida caiba neles. O que existe, portanto, não é uma dicotomia entre a ordem e a desordem – o momento de desordem só se dá quando da ingestão da massa branca, no vertiginoso instante em que tudo se torna tudo e

a G.H. é revelado o neutro da vida que as palavras não podem nunca atingir –, mas sim entre dois tipos de ordem.

Como bem mostra a passagem, não há uma destruição da humanização por conta dessa mudança no regime de ordem que agora se estabelece no mundo. O que G.H. chama de verdade não tem o poder de aniquilar as construções da civilização, estas sempre existirão, o que se altera é o fato de que a civilização já não ocupa um lugar de privilégio dentro do sistema. Se antes as cidades eram feitas a partir do olhar que G.H. lançava do topo de seu edifício, agora o topo do edifício é apenas mais uma parte desse mundo do qual não mais se diferencia por ordem hierárquica – pelo menos não quando se pensa ontologicamente, uma vez que no plano social G.H. ainda é uma mulher rica e a barata que ela mata ainda será – pelo olhar civilizatório – um ser imundo. Mas para G.H., que provou do neutro, todas essas diferenças são muito superficiais, uma vez que sabe que o ser humano, o animal, e o que mais existe estão no mesmo plano diante da perfeição divina. Essa percepção nova que a personagem adquire permite que ela viva sabendo que tudo é parte de algo maior e que as estruturas forjadas pelo ser humano são sempre falsas, meras ficções que são criadas para que determinados grupos possam se manter no poder, ou melhor, inventam um poder que – perto do infinito do Deus – é muito pequeno e, portanto, limitado.

Desse modo, percebe-se que por mais que esse novo sistema seja estranho num primeiro momento, também ele será logo absorvido por G.H. para que se encaixe nos dias da personagem para que ela possa viver conforme o calendário, assim garantindo sua sanidade, sua participação útil dentro de um sistema (a sociedade dentro do império do Deus) que sempre irá cobrar alguma ação de seus membros.

Outras características desse novo mundo, já apontadas, e que aparecem expressas textualmente, são a questão da união dos contrários num só plano da existência e a questão do ser como ausente de uma necessidade de existência que parta dele mesmo:

Tenho afeição pelo mundo, tenho desejos fortes e definidos, hoje de noite irei dançar e comer, não usarei o vestido azul, mas o preto e branco. Mas ao mesmo tempo não preciso de nada. Não preciso sequer que uma árvore exista. Eu sei agora de um modo que prescinde de tudo – e também de amor, de natureza, de objetos. Um modo que prescinde de mim (p. 173)

G.H., que antes decidira que usaria o vestido azul para sair, ou seja, um vestido que possuía apenas uma cor, agora diz que usará o vestido preto e branco, atualizando

num só momento uma dicotomia clássica do mundo barroco anterior: o claro e o escuro. Nesse sentido as coisas perdem a visão chapada que um só desses elementos associados a elas causariam, como se um objeto só pudesse ser visto como claro ou só como escuro, surgem agora noções de iluminação, sombras, perspectivas, mudanças de foco. Logo, também uma pessoa não é apenas aquele rótulo que G.H. colocava sobre ela a partir de seu olhar dominador. Inclusive G.H. não é apenas aquela mulher que se definia apenas como sendo um nome engastado em valises e isso bastava. Usando o vestido preto e branco, a personagem assume seus lados que ora são claros, ora são escuros, seus momentos de bondade, seus momentos de maldade, suas alegrias e suas tristezas.

Também podemos perceber como a existência dos outros não influencia na existência de G.H., pois as coisas não surgem da relação entre uma e outra, todas as coisas surgem da necessidade de expressão do Deus que é tudo.

Por fim, na última passagem do romance, G.H. diz algo que pode resumir bem a forma como esse novo mundo agora se estrutura em contrapartida com o mundo anterior:

O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. (p. 179)

O mundo independe de G.H., pois ela já não tem aquele poder de moldar o mundo e fazer dele um lugar habitável apenas por conta de seu olhar dominante. O mundo agora existe mesmo que G.H. não exista mais. Tudo que há no mundo deixa de ser pré-requisito para sua existência, ou seja, o mundo existe por si só, de modo autossuficiente. Daí G.H. perceber que sua linguagem seria sempre reduzida, pois a sua linguagem seria sempre menor para dar conta do mundo que é infinitamente maior do que a palavra, do que a imaginação ou racionalidade de G.H. O que resta nesse mundo é viver nele, buscando que essa vivência se dê da melhor forma possível. Por isso mesmo a narradora termina o romance dizendo – entendendo e aceitando essas novas limitações – que ela então adora.

5 UM MUNDO TODO ÉTICO

Até agora, o novo mundo de G.H. foi tratado apenas com adjetivos que o distinguiam do primeiro mundo por oposições temporais, “novo x antigo”, “primeiro x segundo”, “anterior x este”, bem como pelas características mais superficiais sem que ainda fosse dado um tratamento conceitual a cada elemento que constitui esse novo modo de viver de G.H. e nem os seus efeitos sobre o pensamento da personagem a partir do surgimento de um outro esquema filosófico.

Esse capítulo, portanto, busca a partir de proposições colhidas da *Ética* de Espinosa, construir – tal como fora construído a partir dos pensamentos de Leibniz apreendidos via Deleuze – o argumento de que esse novo mundo de G.H. é o que pode ser chamado – em contraposição ao mundo moral que fora deixado – de um mundo ético.

Para tanto, é preciso passar por alguns conceitos-chaves do tratado do filósofo judeu, tais como: a imanência de Deus, o surgimento e o poder dos afetos (paixões) tristes e alegres e, por fim, a noção de ação como forma de atingir a liberdade humana possível.

5.1 Sobre Deus

Partindo da *Ética* de Espinosa (2015), encontramos o seguinte na Definição VI que abre a Primeira Parte: “Por Deus entendo o ente absolutamente infinito, isto é, a substância que consiste em infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita.” (p. 45).

A partir dessa definição, abre-se desde já um contraponto entre o Deus de Leibniz e o Deus de Espinosa. Para o primeiro, Deus seria uma entidade transcendente, ou seja, que havia criado o mundo e ficado de fora do sistema de sua criação (uma causa primeira) daí a questão das séries e dos mundos possíveis – sendo este em que vivemos o melhor dos mundos, pois ordenado por uma mônada dominante a partir do desejo de Deus. Já para Espinosa, Deus – que ele também chama de Substância – é um ente que é absolutamente infinito e que com seus infinitos atributos exprime infinitas essências. A diferença entre este e o anterior é que se o Deus de Leibniz era a primeira causa de causas subsequentes, para Espinosa não há essa ideia de cadeia causal, uma vez que tudo começa em Deus e é Deus, logo, não há uma causa primeira, uma causa segunda e

assim por diante, mas sempre, em tudo o que existe, há a expressão da substância divina infinita de infinitos modos. Isso demonstra que a causa de tudo está sempre na Substância e nunca numa segunda coisa que gerará a terceira e assim por diante; perde-se, portanto, a noção de série e de mundos possíveis, pois só há um mundo – este – e apenas um Deus como causa (o que expressa) de tudo.

Daí segue-se a Proposição X que diz “Cada atributo de uma substância deve ser concebido por si” (p. 57), tomando-se substância como Deus – pois é o único que pode ter as características que Espinosa lhe emprega. Portanto, temos que o Deus de Espinosa é – diferentemente do Deus de Leibniz – radicalmente imanente. Ou seja, a causa Dele está contida em sua essência; sendo a essência de Deus ser, é impossível que ele deixe de existir, não dependendo – portanto – de nada que lhe seja alheio, daí o mundo ser uma consequência de sua emanção e não de uma causa.

Continuando esse raciocínio, na Proposição XI temos: “Deus, ou seja, a substância que consiste em infinitos atributos, dos quais cada um exprime uma essência eterna e infinita, existe necessariamente.” (p. 59).

Ou seja, Deus não cria o mundo por sua vontade ou por imposição de sua essência, pois mesmo que o Universo deixasse de existir, Deus permaneceria existindo, uma vez que não depende dele pra ser. Sua existência é uma necessidade de sua essência.

Pela Proposição XIII: “A substância é absolutamente infinita e indivisível” (p. 65). Disso temos que a existência do mundo está toda contida em Deus, nada do que existe pode ser separado dele e a própria existência de Deus não pode ser dividida em outras substâncias menores, posto que a substância é única. Disso desdobra-se a Proposição XV: “Tudo que é, é em Deus, e nada sem Deus pode ser nem ser concebido” (p. 67), que reforça a questão do Deus como imanente e da unicidade dos mundos, abolindo a ideia de mundos possíveis e/ou paralelos.

Já a Proposição XVII diz: “Deus age somente pelas leis de sua natureza e por ninguém é coagido” (p. 77), daí a impossibilidade de algo alheio a ele existir ou algo alheio a ele influir em suas ações, disso abole-se a noção de milagre, a noção de um Deus que age em favor ou desfavor de pedidos e a noção de um Deus que escolhe o que seria melhor ou pior, uma vez que já não há noção de melhor ou pior, pois tudo que existe, existe necessariamente e não poderia existir de outro modo.

A Proposição XVIII: “Deus é causa imanente de todas as coisas, mas não transitiva” (p. 81) deixa claro que, para Espinosa, Deus não age conforme um desejo ao criar as coisas. E, por fim, a Proposição XXIX: “Na natureza das coisas nada é dado contingente, mas tudo é determinado pela necessidade da natureza divina, a existir e operar de maneira certa” (p. 95) recupera o sentido de que não há possibilidade de existir outro mundo além deste, uma vez que tudo que existe, existe por necessidade e não poderia ser de outra forma.

A partir dessas considerações e do que já foi dito sobre Deus no novo mundo de G.H. no capítulo anterior, podemos perceber como há uma passagem de um modelo transcendente (pautado na lógica de Leibniz) para um modelo imanente (pautado na lógica de Espinosa). Tal mudança é essencial para a constituição do novo modo de vida que G.H. se empenha em ter, uma vez que a mudança de posição filosófica acerca da figura de Deus projeta-se em todo o ambiente em que se vive. Se Deus já não é mais um ser que escolhe o melhor dos mundos, se já não há mais uma hierarquia, se até mesmo as noções de bem e mal caducam, se a noção de destino perde-se do campo de visão do sujeito mônada dominante, então é possível que a visão que G.H. tem do mundo, dos outros e de si mesma também se altere. O mundo deixa de exibir com clareza o que seria o destino, uma vez que agora G.H. não tem mais a visão privilegiada de quem vive num topo, o destino existe – posto que tudo que existe é necessário –, mas os mecanismos dessa necessidade são desconhecidos pelo ser humano que é inferior ao Deus-Natureza, conforme diz Espinosa.

Da mesma maneira, já não faz sentido, pelo menos ontologicamente, diferenciar os seres em classes superiores ou inferiores, como havia na construção da casa barroca apresentada no início deste trabalho. Assim, Deus, o mundo, G.H., Janair, a barata compartilham do mesmo plano, enquanto coabitam o agora. É nesse agora, que constantemente se atualiza, que se vive e se conhece as coisas, tal modo exclui a promessa e a esperança e realoca o sujeito numa constante necessidade de participação que quanto mais alegre (como veremos a seguir) mais próximo da perfeição de Deus as coisas ficam⁵².

⁵² Em sua biografia (*Clarice*, - 2009), Benjamin Moser aborda com bastante afinco a presença de Espinosa em toda a obra da escritora.

5.2 Sobre os afetos

Agora que sabemos a ideia de Deus que há no romance a partir da virada ocasionada pela ingestão da massa branca da barata, que as coisas que existem são modos da expressão de Deus, passemos a outro conceito espinosiano que se relaciona intimamente com esses modos: os afetos.

Pela Proposição I da Parte 3 da *Ética* temos:

Nossa Mente age em algumas coisas e padece outras; a saber, enquanto tem ideias adequadas, nesta medida necessariamente age em algumas coisas, e enquanto tem ideias inadequadas, nesta medida necessariamente padece outras. (p. 239)

A partir disso percebe-se que a Mente (e também Corpo, visto que o que afeta um, afeta também o outro) tem duas possibilidades de participação no mundo: age ou padece. As ideias adequadas terão como produto sempre uma ação e as ideias inadequadas terão sempre como resultado um padecimento, como nos mostra a Proposição III: “As ações da Mente se originam apenas das ideias adequadas; já as paixões dependem apenas das inadequadas.” (p. 247)

A partir disso e do título do romance, *A paixão segundo G.H.*, podemos inferir que no começo da jornada nesse mundo ético (o momento em que entra no quarto de Janair), G.H. vai ser afetada por coisas que a farão ter ideias inadequadas em relação a elas, daí o sentido de haver uma paixão. O que faremos a seguir é acompanhar esse processo, descobrindo quais paixões são essas, como elas passam de um estado de padecimento para um estado de ação, ou seja, como G.H. consegue aos poucos ir passando de uma ideia inadequada daquilo que a afeta para uma ideia cada vez mais adequada.

5.2.1 Afetos tristes

Como dito, os afetos são paixões que têm o poder de aumentar ou diminuir a capacidade da mente de pensar e do corpo de agir, dessa maneira temos que os afetos tristes são aqueles que além de partirem de uma causa inadequada sempre irão mover o ser a uma perfeição menor em relação ao Deus, pois sempre irão diminuir a capacidade de pensar da mente e de agir do corpo.

A partir disso podemos observar a Proposição XX da Parte 3 que nos diz que

“Quem imagina que aquilo a que odeia é destruído, se alegrará” (p. 271) e relacionar tal afeto com o que nos diz G.H. logo quando entra no quarto de Janair:

Perguntei-me se na verdade Janair teria me *odiado* – ou se fora eu, que sem sequer a ter olhado, a *odiara*. Assim como agora estava descobrindo com *irritação* que o quarto não me irritava apenas, eu o *detestava*, àquele cubículo que só tinha superfícies: suas entranhas haviam esturricado. Eu olhava com *repulsa e desalento*. (p. 43) (grifos nossos)

Todos os afetos destacados na passagem anterior são afetos tristes, ou seja, G.H. parte de uma ideia inadequada a respeito de Janair e a partir dessa ideia ela é afetada por afetos que diminuem sua capacidade de agir e pensar, são paixões que agem sobre ela e que fazem com que ela queira destruir o quarto e a barata (duplos de Janair) para reencontrar a “alegria” que fala Espinosa na proposição acima. Porém tal alegria será sempre frágil, pois tem como base uma paixão triste e toda alegria que tem como base uma paixão triste é uma alegria triste e inadequada. Disso vem a Proposição XXVI: “Esforçamo-nos para afirmar da coisa que odiamos tudo que imaginamos que a afeta de Tristeza e, ao contrário, negar o que imaginamos que a afeta de Alegria.” (p. 277).

Tal esforço de G.H. pode ser percebido nos momentos que antecedem sua entrada no quarto em que ela imagina que este estaria imundo, uma vez que era o quarto de alguém por quem ela nutria afetos tristes (ódio, repulsa etc.), ao mesmo tempo em que imaginava que ali naquele quartinho nenhuma alegria poderia ser extraída; ambas as imagens que G.H. faz são destruídas quando vê não só que o quarto está limpo, mas que também a empregada usufruía de todas as suas potencialidades ao abrir as janelas e apreciar a paisagem privilegiada que a cobertura lhe dava.

Pela Proposição XXXIX podemos entender porque G.H. mata a barata que sai do armário: “Quem odeia alguém se esforçará para fazer-lhe mal, a não ser que tema originar-se daí um maior mal para si [...]” (p. 297), ou seja, é imaginado pelo ser que odeia que a destruição daquele objeto de ódio lhe trará uma alegria; o que acontece, como visto, trai a imaginação de G.H. uma vez que a destruição da barata não só não a alegra, como desnuda o mundo para além daqueles estereótipos criados pela visão de mônada dominante que a narradora possuía.

Já pela Proposição XLVI podemos entender a associação que G.H. faz entre Janair e a barata e porque odeia ambas:

Se alguém tiver sido afetado de Alegria ou Tristeza por algo de uma classe ou nação diferente da sua, conjuntamente à ideia disso, sob o nome universal de

classe ou nação, como causa, ele amará ou odiará não apenas aquilo mas todos os de mesma classe ou nação. (p. 309)

Como G.H. odeia Janair – representante das classes mais baixas – odiará também a barata que faz parte dessa mesma classe, daí o espelhamento do ódio que nutre por Janair refletir-se no ato de aniquilamento da barata, pois agindo desse modo G.H. imagina estar destruindo não só a barata ali individualizada, mas também todas as baratas que existem bem como todos os seres que compõem a classe dos seres que habitam zonas inferiores em relação à cobertura da personagem.

A partir disso, percebemos que os primeiros momentos de G.H. nesse mundo que surge é pautado por um nível de conhecimento mais básico, que segundo Espinosa é a imaginação. G.H. imagina coisas acerca de sua empregada, criando imagens fixas e ideias inadequadas que por sua vez geram afetos de tristeza na personagem: ela odeia, sente repulsa e quer destruir esse ser odiado, pois imagina que assim sentirá alegria. Mas como mostra Espinosa, nenhum afeto triste pode gerar algo alegre de fato, pois tem como princípio uma ideia inadequada. Veremos a seguir o percurso de G.H. saindo do campo dos afetos tristes, passando pelos afetos alegres e chegando ao desejo que permitirá o surgimento de uma ação efetiva.

5.2.2 Afetos alegres

Como dito, os afetos alegres são aqueles que aumentam a capacidade de agir do corpo e de pensar da mente. Se antes G.H. nutria ódio pela barata, vejamos como esse afeto vai se transformando conforme ela vai se aproximando do inseto:

Pois agora entendo que aquilo que eu começara a sentir já era a alegria, o que eu ainda não reconhecera nem entendera. No meu mudo pedido de socorro, eu estava lutando era contra uma vaga primeira alegria que eu não queria perceber em mim porque, mesmo vaga, já era horrível: era uma alegria sem redenção, não sei te explicar, mas era uma alegria sem a esperança. (p. 73)

Essa alegria que surge para G.H. e que ela acha, num primeiro momento horrível, pois vai contra tudo aquilo que ela já imaginara, é uma alegria que aos poucos vai aproximando G.H. da barata, ou seja, é um afeto alegre uma vez que aumenta a capacidade de a mente pensar e de o corpo agir. Logo, essa alegria promove um bom encontro, um encontro que permite que G.H. se aproxime mais da perfeição da substância, que para Espinosa é Deus. O fato de ser uma alegria sem a esperança pode soar como algo ruim, mas é preciso lembrar que para a filosofia espinosista a esperança não é algo totalmente bom, pois traz em si a flutuação de ânimo, ou seja, a esperança é

um afeto que alterna afetos tristes e alegres por conta da dúvida que existe sempre quando se tem esperança: isso pode ou não pode acontecer. Ter uma alegria sem uma esperança é um dos melhores modos de se ter alegria, pois a alegria vem sem a possibilidade de se reverter em tristeza, é uma alegria livre da incerteza, é uma alegria genuína.

Da mesma maneira nos dirá G.H. mais para a frente:

Mas eu quero muito mais que isto: quero encontrar a redenção no hoje, no já, na realidade que está sendo, e não na promessa, *quero encontrar a alegria neste instante quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata* – mesmo que isto, em meus antigos termos humanos, signifique o pior, e, em termos humanos, o infernal. (p. 83-84) (grifos nossos)

Essa necessidade de encontrar a alegria no hoje está relacionada com a alegria sem esperança da passagem anterior. É preciso que a alegria seja agora, já, no instante e no corpo dos seres que se encontram, pois se não for assim, a alegria que surge será uma alegria que tem como base uma tristeza e dessa maneira nunca poderá ser dado o salto que parte da paixão em direção ao ato movido pelo desejo.

Perto do fim do romance, G.H. dirá que “O amor já está, está sempre. Falta apenas o golpe da graça – que se chama paixão.” (p. 170): esse golpe de graça é uma paixão movida por um afeto alegre, como mostra a passagem que se segue:

O que estou sentindo agora é uma alegria. Através da barata viva estou entendendo que também eu sou o que é vivo. Ser vivo é um estágio muito alto, é alguma coisa que só agora alcancei. (p. 171)

A partir disso percebemos como a alegria é bem mais interessante do que a tristeza, pois a partir da alegria G.H. entende a vida da barata e ao mesmo tempo a vida que há nela mesma, ou seja, a personagem percebe que os seres compartilham uma existência que se atualiza no hoje e que quanto mais nos aproximamos dos seres, mais expandimos nossa capacidade de agir/pensar – mais aumentamos nossa capacidade de existir no mundo e mais nos aproximamos da perfeição divina.

5.2.3 Sobre o Desejo

Seguindo a linha de pensamento desenvolvida, que passa do afeto triste para o afeto alegre, podemos entender como o desejo que se origina a partir disso é mais interessante do ponto de vista da filosofia de Espinosa, segundo a Proposição XVIII da Parte 4 da *Ética*: “O Desejo que se origina da Alegria é mais forte (sendo iguais as outras condições) do que o Desejo que se origina da Tristeza.” (p. 403). Disso

depreendemos que o desejo que nascerá em G.H. a partir do afeto alegre poderá romper com a tristeza e a com a servidão humana em direção ao caminho da liberdade e da ética (Partes 4 e 5 do livro de Espinosa).

Da mesma maneira, podemos pensar na Proposição XXI que diz: “Ninguém pode desejar ser feliz, agir bem e viver bem se, simultaneamente, não deseja ser, agir e viver, isto é, existir em ato.” (p. 411).

Ou seja, o desejo está relacionado com um desejo que se atualiza no agora e não através de uma esperança que irá sempre deslocar aquilo que se deseja para um futuro hipotético, sempre adiando a alegria em prol de uma falsa segurança que é justamente essa esperança que aparentemente salva nossos dias, pois falsamente lhe dá um sentido de continuidade. Sobre isso a seguinte passagem do romance é bastante esclarecedora:

Não, meu amor, não era bom como o que se chama bom. Era o que se chama ruim. Muito, muito ruim mesmo. Pois minha raiz, que só agora eu experimentava, tinha gosto de batata-tubérculo, misturada com a terra de onde fora arrancada. No entanto esse gosto ruim tinha uma estranha graça de vida que só posso entender se a sentir de novo e só posso explicar de novo sentindo. (p. 165)

Esse entender sentindo de novo está relacionado ao existir em ato de que fala Espinosa, ou seja, já não se vive pela experiência do passado ou pela esperança do futuro, a vida se faz no instante em que ela acontece, o desejo é produzido no agora, a atualidade é o grande motor das ações de G.H. Esse entender está também associado ao que diz a Proposição XXIII:

O homem não pode absolutamente ser dito agir por virtude enquanto é determinado a fazer [agir] algo por ter ideias inadequadas, mas apenas enquanto é determinado por entender. (p. 411)

Por fim, temos a Proposição XL da Parte 5 que nos revela a que chega G.H. ao sair do afeto triste, passando pelo afeto alegre e chegando ao desejo libertador: “Quanto mais cada coisa tem mais perfeição, tanto mais age e menos padece, e, ao contrário, quanto mais age, tanto mais é perfeita.” (p. 575).

Assim nos diz G.H. ao final do romance:

Tenho avidez pelo mundo, tenho desejos fortes e definidos, hoje de noite irei dançar e comer, não usarei o vestido azul, mas o preto e branco. Mas ao mesmo tempo não preciso de nada. Não preciso sequer que uma árvore exista. Eu sei agora de um modo que prescinde de tudo – e também de amor, de natureza, de objetos. Um modo que prescinde de mim. Embora, quanto a meus desejos, a minhas paixões, a meu contato com uma árvore – eles

continuem sendo para mim como uma boca comendo.
(p. 173)

Ao que a personagem chega é a essa perfeição maior advinda de uma ação que parte de um desejo, ou seja, é cada vez mais sábia do que imaginativa. Pois para Espinosa a imaginação – as imagens fixadas e, portanto, revestidas de superstição e preconceitos – é sempre um grau menor de conhecimento das coisas. G.H. agora age conforme pensa nas coisas no momento em que as conhece e tenta entender a causa de elas serem assim e não mais possui conceitos predeterminados que tenta encaixar nas coisas, resultando disso ideias inadequadas como antes acontecia. A narradora sabe agora que não há uma hierarquia no mundo, que nada é necessário além da substância do Deus (por isso tudo prescinde de tudo).

Dessa maneira, o caminho de G.H. parte daquele mundo moral, que era o regido por um Deus com vontade própria, que escolhia o melhor dos mundos e hierarquizava as coisas de acordo com uma lógica toda própria (elevando e rebaixando os seres conforme a necessidade), para chegar a um mundo ético no qual as coisas já não são definidas por uma pirâmide de estamentos, as coisas agora vivem no mesmo plano da existência, comungam do real que se atualiza eternamente nesse agora ininterrupto produzido pela essência imanente do Deus. Vivendo dessa maneira, G.H. despe-se de preconceitos de raça, crença, classe e todos os outros que advinham de sua antiga posição de mônada dominante para encontrar-se com a natureza das coisas, fruindo com elas o que possibilite que haja alegria e a partir disso aumentando a capacidade de existir e também a perfeição dessa existência. Os motivos para odiar ou querer destruir o outro são sempre reavaliados, evitando-se ao máximo tal afeto. Há uma tendência a tentar extrair do outro o melhor, numa convivência que sabe seus limites de relação, nem de mais nem de menos: o encontro que seja suficiente para afetar de modo alegre e assim permitir que o desejo venha e que a perfeição aumente. Embora, é dado desde o início do romance, isso nem sempre seja fácil: “A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.” (p. 07). Embora complexo e por vezes dificultoso, o caminho da alegria é sempre o melhor caminho, pois como nos diz Espinosa ao fim da *Ética*: “tudo o que é notável é tão difícil quanto raro” (p. 579).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após acompanhar esse percurso filosófico que leva G.H. de um paradigma a outro, ou seja, do mundo moral para o mundo ético, podemos tecer algumas ressalvas em relação à fixidez desse novo mundo alcançado.

Se tomarmos a forma do romance como significativa para a compreensão dele, podemos entender que por mais que tenha havido uma revolução no modo de existir de G.H., isso não impede que esse mundo ético que a personagem atinge seja novamente substituído pelo mundo moral anterior. O começo do romance se conecta ao seu final apontando para um movimento cíclico e, portanto, eterno.

Nessa prisão do que sempre retorna, a vida estaria sempre em risco de modificar-se em seu oposto. Se no começo temos G.H. presa a um mundo moral que se transmuta em mundo ético, este pode muito bem reiniciar-se novamente em mundo moral. Tal estrutura retira do romance uma ideia de fim último, uma vez que nenhum modelo de vida (nem o moral e nem o ético ou qualquer outro que possa surgir e que esteja elidido entre as travessões que abrem e fecham o romance) vai durar para sempre. A partir disso, podemos constatar a atualidade que o romance possui. Pois se pensarmos historicamente, veremos que sempre houve momentos em que uma relativa paz foi sucedida por momentos de intolerância (a Primeira Guerra Mundial – o Pós-Guerra – a Segunda Guerra Mundial, só para ficar no século XX, no qual Clarice viveu). Ou seja, o que *PSGH* esquematiza em um apartamento de cobertura na cidade do Rio de Janeiro representa no micro o macro – a história da civilização humana. Se a estrutura se repete, seus agentes também. Sempre haveria uma G.H. tentando destruir uma barata que acabaria por deflagrar uma mudança no *status quo* do mundo como ele era até então. As baratas se multiplicam pela história da humanidade, ora como símbolos religiosos (o Cristo sacrificado), ora como povos massacrados (as vítimas do Holocausto), ora como minorias perseguidas (pessoas pobres, mulheres, negros, pessoas LGBTQ+).

Tais associações podem parecer distantes do romance, mas se pensarmos no caso da Segunda Guerra Mundial (a moral regendo as ações) e da criação da ONU logo após o conflito (tentativa de tornar éticas as decisões) e a consequente perda de força do órgão nos nossos dias, haja vista a dificuldade de se evitar conflitos internacionais (a moral tentando retornar ao poder), percebemos que a leitura do romance como símbolo

da história da humanidade não pode ser descartada.

Assim, o que Clarice parece nos mostrar é que por mais que tentemos alcançar uma vida plena e sem horrores, e mesmo que alcancemos certa plenitude, mesmo essa plenitude é temporária e estará sempre sob o risco de se desfazer, abrindo novamente espaço para a moral, que só irá interromper seu curso quando do sacrifício de uma nova barata, que desencadeará nova crise de consciência obrigando que a ética ressurgja por mais um novo ciclo. Até quando? Até que nos esqueçamos do que fizemos e o ciclo recomece. É por isso que a todo o momento a narradora busca tomar cuidado com o que diz, tangenciando o assunto, pois sabe que a moral espreita sempre, como que esperando um deslize das palavras para retornar através das brechas que o dizer produz.

Talvez o grande ganho da leitura dessa obra seja esse: o de tentarmos manter o máximo possível a ética que garante uma vida mais justa para todos; o máximo, pois sabemos, e a história infelizmente nos prova, que a moral estará sempre querendo retornar – ainda que mude seu nome, não pode mudar sua essência.

Que tal ética é difícil de atingir, o romance não nega. Mas antes a alegria difícil de que fala G.H. do que a tristeza fácil que tenta nos impor os moralistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Emília. *O leitor segundo G.H.* Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

Bíblia Online. Disponível em: < <https://www.bibliaonline.com.br> >.

BRAIT, Beth. Dialogismo e polifonia em Mikhail Bakhtin e o círculo (dez obras fundamentais). Disponível em: <<http://fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/Bakhtin.pdf>>. Acesso em: 05 maio 2018.

CALLADO, Antonio. Literary Letter From Brazil. *The New York Times Book Review*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1964. Disponível em: <www.nytimes.com/1964/12/27/literary-letter-from-brazil.html?_r=0>. Acesso em: 02 nov. 2016.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. *Vários escritos* 2, 1970.

COSTA LIMA, Luis. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969. Coleção Nosso Tempo.

DE SANTI, Pedro Luiz Ribeiro. *A construção do eu na Modernidade: da Renascença ao século XIX*. Ribeirão Preto: Holos Editora, 1998.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: Edusp, 2015.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. A paixão segundo G.H. – Impressões da crítica. Disponível em: <<http://em1964.com.br/a-paixao-segundo-g-h-impressoes-da-critica/>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

LACERDA, Tessa Moura. Leibniz: o infinito no corpo orgânico. Disponível em: <www.revistas.usp.br/epinosanos/article/download/89131/97358+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 13 abr. 2018.

LEIBNIZ, G. W. *Discurso de metafísica e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Teodiceia*. Disponível em: <www.leibnizbrasil.pro.br/leibniz-traducoes/mito-de-sextus.htm>. Acesso em: 03 fev. 2018.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. Tradução atrasada. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MOSER, Benjamin. *Clarice*,. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

PESSANHA, José Américo. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. *Remate de Males*, Campinas, v. 9, 1989.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello e. O lustre. *Remate de Males*, Campinas, v. 9, 1989.

WALDMAN, Berta. *A paixão segundo C.L.* São Paulo: Escuta, 1992.