

A eco-poética de G.H.

The echopoetics of G.H.

*Marília Librandi**

Tradução de Alexandre Nodari

RESUMO

Este texto oferece o termo *ecopoética* como uma maneira de conceituar as reverberações de som e silêncio no romance de Clarice, *A paixão segundo G.H.* (1964). Uma poética do eco procura investigar os contornos da arte verbal a partir da figura mítica de Eco, que personaliza os efeitos da reflexão sonora e da reverberação, e coloca em questão a noção de auto-identidade e de autoria. Uma comparação com o mito de Eco também ajuda a entender o desenvolvimento de uma poética da escuta que se move em uma direção não-humana e assume uma dimensão planetária.

Palavras-chave: Anti-Narciso; escrita de ouvido; Eco; metamorfose.

* Professora visitante no Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Princeton.

LIBRANDI, M.;
TRADUÇÃO:
NODARI, A.
A ecopoética
de G.H.

ABSTRACT

57

This text offers the term *echopoetics* as a way of conceptualizing the reverberations of sound and silence in Lispector's novel, *The Passion According to G.H.* (1964). A poetics of echo seeks to investigate the contours of verbal art based on the mythical figure of Echo, a figure that personalizes the effects of sonorous reflection, and reverberation, and put into question the notion of self-identity and of authorship. A comparison with the myth of Echo also helps to understand the development of a poetics of listening that moves in an ultimately nonhuman direction and takes on a planetary dimension.

Keywords: Anti-Narcisus; writing by ear; Echo; metamorphosis.

Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que
o mundo não é humano, e de que não somos humanos.

Lispector, *A paixão segundo GH*

Não há ser, tudo é mudança, ecos, revérberos, câmbios perpétuos ...

Leminski, *Metaformose*

Nesse ensaio¹, proponho o termo *ecopoética* como um modo de conceituar as reverberações do som e do silêncio na obra magna de Clarice, *A paixão segundo G.H.* (publicada originalmente em 1964²). De saída, isso implica uma abordagem detida da figura mítica de Eco, uma personificação (feminina) da reverberação sonora. Assim como a ninfa em Ovídio perde sua forma corporal e se transforma em pura ressonância e repetição, de maneira similar a narradora em primeira pessoa d'*A paixão*, de Clarice, perde sua “montagem humana” ao adentrar o quarto da ex-empregada (p. 4). Dentro desse quarto, que ela descreve como um “estômago vazio”, a narradora ingere a matéria viva (de um inseto) e se transforma em um eco das vibrações silentes e selvagens que o preenchem. Ao invés

1 Esse texto é a versão em português do capítulo “The Echopoetics of G.H.”, do livro *Writing by Ear: Clarice Lispector and the Aural Novel* (University of Toronto Press, 2018). Agradeço imensamente a bela tradução realizada por Alexandre Nodari.

2 A edição utilizada é a de 1998. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco.

da identidade narcisista (auto-centrada, egoística e autoral – “Queimo no amor de mim”, grita Narciso no texto de Ovídio), Eco apresenta uma repetição diferencial de uma não-identidade auditiva, ressonante e responsiva, um sujeito-diapásão.³

Em termos literários, uma ecopoética demanda repensar a noção de locução, autoria, e, por extensão, autoridade e originalidade, pois aquele que ecoa sempre vem depois daquele que primeiro enuncia. Vista dessa maneira, a autoria pelo eco pode ser corretamente tomada como uma contradição em termos, e é Clarice que nos permite ultrapassar esse impasse. Para dizê-lo de modo simples: a narradora G.H. deseja agir como alguém que só reproduz som. Contudo (e esse é o ponto chave da leitura que proponho), ao contrário de sua predecessora mítica, G.H. visa reproduzir *sons mudos*, uma diferença que torna sua poética – sua escrita – ainda mais próxima ao ouvido, entendido como um órgão sem voz nem fala aberto à recepção de vibrações. Na repetição e reverberações de uma ecopoética, aquele que fala é um ouvinte; isto é, aquele que fala é sempre um outro que ressoa. Eco é aquele/a que fala de uma posição receptiva antes que autoral, assim como Clarice escreve como alguém que ouve.⁴

Em *Just Gaming*, transcrição de uma entrevista com Jean-Loup Thébaud, Jean-François Lyotard diferencia três tipos de jogos com a linguagem: o primeiro, dominado pelo falante implícito na filosofia ocidental, é o que ele chama de “jogo de Parmênides”; o segundo, construído ao redor do ouvinte, seria o “jogo de Moisés”, e o terceiro, no qual a posição do emissor é ocupada pela do destinatário, que fala como quem ouve, é o “jogo Pagão” (“pagão” sendo um termo que Lyotard usa como sinônimo de pós-modernismo). No primeiro jogo, quem fala, enuncia, e geralmente apregoa o faz com uma voz de autoridade, e o saber é assim transmitido aos discípulos. No segundo, alguém ouve um enunciado e deve simplesmente obedecer, já que não há uma justificativa que possa explicar o que se deve fazer além do imperativo “seja justo”. No terceiro jogo, fala-se a partir da escuta, de tal modo que a posição autoral permanece vazia, e o/a receptor/a fala através do que recebe, sem nunca assumir uma posição de autoridade ou se basear em prescrições anteriores. O segundo e o terceiro jogos aproximam-se pelo privilégio dado a escuta em ambos, mas se distinguem na medida em que aquele postula a presença de um Deus único, e este, a de um panteão divino. A resultante dessa diferença é uma forma de justiça universal(ista) no segundo jogo, e múltipla (sem redução à unidade), no terceiro. Se o segundo tipo de jogo de Lyotard vincula-se explicitamente ao judaísmo, o terceiro aproxima-se muito mais do pensamento e cultura Ameríndias, como se percebe pelo exemplo das narrativas Kaxinawá, citadas por Lyotard.

Seguindo a formulação de Lyotard, pode-se dizer que a escrita de Clarice se situa em algum lugar entre o segundo e o terceiro jogos. O judaísmo do leste europeu, parte da cultura na qual Lispector cresceu, pode ser pensado pelo ouvido,

3 Em seus últimos ensaios, Jacques Derrida direciona sua atenção para a figura de Eco. Uma excelente síntese e comentário sobre essa abordagem de Derrida encontra-se em Pleshette DeArmitt, “Resonances of Echo: A Derridean Allegory” (2009).

4 Como afirma Rodrigo S.M, em A hora da estrela: “E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido” (p. 18)

sobretudo pela audição do Yiddish na sua infância, e pelo vínculo com a voz materna (a trágica história de sua gestação com a morte subsequente da mãe), tal como constantemente referida em seus textos. Ao mesmo tempo, penso que é possível aproximar a poética do eco de Clarice da ecolalia e de noções de metamorfoses do mundo ameríndio. Apesar de não poder desenvolver essa sugestão, que exigiria um estudo específico, penso uma poética da escuta e ecopoética como sendo uma contribuição ao pensamento do Anti-Narciso, tal como formulado por Eduardo Viveiros de Castro em *Metafísicas Canibais*.

Assim, eu situaria, como disse, o ouvido de Lispector nos interstícios desses dois jogos: a do seu judaísmo calado (e, nesse sentido, ainda mais auditivo, porque mudo, se manifestando apenas nas entrelinhas da sua obra, como a sua fortuna crítica frequentemente alude) e a de sua vida no Brasil. E o que o *Brasil* significa aqui? Sugiro visualizarmos o Brasil como um grande ouvido continental, no qual ressoam as sonoridades, oralidades e auralidades indígenas, caboclas e africanas, além das vozes imigrantes, que Clarice incorpora e cita em sua ficção. De importância especial para pensar uma ecopoética são as línguas, ecolalias e metamorfoses indígenas e negras, apesar de (ou talvez por isso mesmo) serem estes povos o alvo mais constante de assédio, repressão e políticas de extermínio no país em que Clarice viveu.

Voltando à entrevista de Lyotard, vale a pena citar a passagem sobre o “jogo Pagão” pela importância que adquire para pensarmos o que seria uma ecopoética:

Para nós, uma linguagem é em primeiro lugar e acima de tudo alguém falando. Mas há jogos de linguagem em que o mais importante é ouvir, nos quais as regras lidam com a audição. Tal jogo é o jogo do justo. E nesse jogo, fala-se apenas na medida em que se ouve; isto é, fala-se como um ouvinte, e não como um autor. Trata-se de um jogo sem autor. Do mesmo modo que o jogo especulativo do Ocidente é um jogo sem ouvinte, pois o ouvinte só é tolerado pelo filósofo especulativo como discípulo. E o que é um discípulo? Alguém que pode se tornar um autor, que será capaz de tomar o lugar do mestre ... Uma das regras básicas [do jogo auditivo] é de fato que a posição do emissor deve permanecer vazia. Ninguém deve se colocar nessa posição; ninguém deve ser a autoridade. (p. 71-72)

O argumento de Lyotard é crucial para descrever o que poderia ser uma poética do eco, na medida em que a própria Eco representa a impossibilidade de ocupar a posição do locutor/autor, pois ela só é capaz de enviar de volta o que recebe, repetindo frações de locuções pelas quais, ao fim e ao cabo, não é responsável. Eco não pode ocupar a posição da autoria, e em minha leitura, G.H. é afetada de maneira semelhante. O que proponho nesse artigo é acompanhar e descrever as *figurações*

da eco-poética de Clarice em *A paixão*⁵. Início com algumas linhas referentes ao contexto de sua publicação e, em seguida, passo em revista brevemente o enredo da narrativa. Por fim, abordo as diversas configurações da escuta e do eco no romance.

A Paixão Segundo G.H.

A Paixão é o quinto romance de Clarice Lispector. Foi publicado em 1964, e o abalo sísmico que provocou na literatura brasileira foi acompanhado por mudanças dramáticas nas esferas política e social. Embora tenha sido escrito no fim de 1963, seu lançamento se deu pouco depois do 1º de abril do ano seguinte, data do golpe militar que bloqueou a democracia brasileira por mais de duas décadas (embora a plenitude da força repressiva do novo regime só tenha sido sentida a partir de 1968). A destruição política e os incontáveis traumas pessoais desse período, os quais até hoje só foram muito mal elaborados, ainda retornam como fantasmas bem presentes a atormentar e rondar o país. Já o livro de Lispector, escrito para ser lido por “pessoas de alma já formada” (de acordo com a nota dirigida “A possíveis leitores”, que antecede o romance), revela uma espécie de presciência no sentido de que responde às farsas e ficções da história (que os brasileiros conheceriam em primeira mão entre 1964 e 1985) com uma ficção de altíssima sofisticação e qualidade, reconhecida como umas das maiores obras literárias do século XX.

Uso propositalmente aqui os termos ‘farsa’ e ‘ficção’ porque ambos se situam, apesar de em polos opostos, no espectro do termo *fingere* (palavra latina que congrega os termos gregos *poesis* e *mimesis*), e que será o cerne criativo da obra de Ovídio, *As Metamorfoses* , que nos servirá, pelo mito de Eco e Narciso, de pano de fundo comparativo para ler *A paixão* . O primeiro sentido de *fingere* é o de “dar forma”, ou “criar a partir do caos”, como narrativa bíblica da criação. Derivando desse sentido mais amplo, ao mesmo tempo divino e diabólico, *fingere* também se refere ao conceito de imitação, de representação artística, incluindo o campo do engano e do fingimento⁶. A questão de G.H. como narradora será justamente: como *dar forma narrativa* a um acontecimento que se situa fora do alcance da linguagem semântico-referencial? Como um romance situado entre o texto místico e o filosófico, proponho ler a ficção de G.H. como filiada à tradição de *As Metamorfoses* , e sua importância para o romance moderno. Falando de Ovídio, diz Karlheinz Stierle (2006): “Para a formação da consciência da ficção na literatura moderna, nenhuma obra tornou-se tão importante como *As Metamorfoses* , que são em si mesmas como a ficção das ficções.”⁷ A metamorfose em *A paixão* não é, porém, como a de Gregor Samsa no livro de Kafka: se, em Praga, ocorre a transformação efetiva do homem em inseto, no Rio de Janeiro de Clarice, a transformação é múltipla justamente porque

5 Uso o termo *figurações* seguindo a proposta de Carlos Mendes de Sousa (2012) em *Figurações da Escrita: Clarice Lispector*.

6 Sigo aqui o estudo de Karlheinz Stierle, que situa a obra de Ovídio como o *locus classicus* de uma reflexão sobre as expressões *fingere*, *fiction*, *fictus*, *figura*. In *A Ficção*. Tradução Luiz Costa Lima. (Novos Caderno de Mestrado. Vol.1.) Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

7 Stierle, p.12

incompleta, mera potencialidade. Nesse sentido, ela talvez esteja mais próxima da noção de “devir,” no sentido que Deleuze e Guattari deram ao termo, ou da noção de *intensidade*, tal como a emprega Lyotard⁸. Uso, porém, o termo *metamorfose* tanto para remeter às operações de “formas em morfose”⁹, de modo a realçar o vínculo com a *forma* na obra de Ovidio, no sentido de *fingere*, aludido acima, como para estar de acordo com as metáforas metamórficas presentes no próprio romance e no seu desenrolar. Em relação à *Metamorfose* de Kafka há ainda uma outra diferença: um dos traços de Samsa ao virar inseto é a perda da fala humana e a assunção da indecifrável voz de um animal¹⁰. Para G.H., como veremos, não é apenas a voz (humana ou não) que está em questão: sua proximidade com o animal, com o inseto e com o mundo é dada através da mudez e do silêncio, de tal modo que ela se torna “toda ouvidos”, isto é ativada pela faculdade da audição, o que nos leva diretamente ao espaço da escuta receptiva.

As metamorfoses em G.H.

A paixão é uma narrativa que gira em torno a uma transformação, ou melhor, várias transformações, que são tanto espaço-temporais quanto formais em sua natureza. Trata-se de uma narrativa sobre uma metamorfose que ocorre após um encontro inesperado no quarto dos fundos do apartamento da narradora no Rio de Janeiro. Como G.H. a coloca: “É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou” (p. 67). É esse processo intenso que forma o material para a narrativa que G.H. decide compor no dia seguinte: “Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana” (p. 12). A mesma ideia logo a seguir se repete: “Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana” (p. 14). A questão da *montagem ou formação* é chave para Clarice, e relaciona diretamente sua interrogação ontológica à questão da linguagem e da fala. Por ora, de modo a não permanecer sem contornos devido à experiência no quarto da ex-empregada, G.H. deve dar algum tipo de forma narrativa àquilo que aconteceu a ela. Mas como narrar pela linguagem a experiência de perder a humanidade quando a linguagem é precisamente aquilo que se perde quando se é separado de sua formação ou configuração humana? Todo o romance de Clarice gira em torno desse vai-e-volta entre dizer e não-dizer, dado que as palavras não podem expressar adequadamente um modo de vida além ou aquém delas. Como G.H. mesmo situa seu (impossível) projeto de narrativa: “Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é

8 Para uma análise do “devir-animal” em *A Paixão*, ver o estudo de Irving Goh. “Blindness and Animality, or Learning How to Live Finally in Clarice Lispector’s *The Passion according to G.H.*,” *differences* 23(2): p.113-135, 2012.

9 Tomo essa expressão do ensaio de Haroldo de Campos, “Sousândrade: Formas em Morfose”. *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.517-30.

10 Para uma análise da biopolítica em Clarice no contexto das literaturas latino-americanas, ver Giorgi (2014).

isso, não é isso!” (p. 20). Para G.H., as palavras não podem dar conta da experiência com a matéria viva: “Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava, que abismo entre a palavra amor e o amor que não tem sequer sentido humano – porque – porque amor é a matéria viva. Amor é a matéria viva?” (p. 67). Ela precisa dar forma a sua experiência através de sua narração, apesar do fato de que, como ela admite, “viver não é relatável” (p. 21). Para auxiliar em sua difícil tarefa, ela decide narrar sua experiência para um leitor imaginário, que está com ela e segura sua mão, mesmo que seja uma mão amputada: “Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta” (p. 18).

O enredo segundo G.H.

O que aconteceu ontem? G.H (costuma-se ler essas iniciais como “gênero humano”, o que não deixa de ser irônico, pois é a saída da condição humana que está no núcleo de sua experiência) mora na cobertura de um edifício de treze andares no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro. Janair, sua empregada doméstica, foi embora no dia anterior, e G.H. decide limpar o seu quarto. A caminhada no interior de seu apartamento em direção ao quarto da empregada, o deslocamento no espaço, é o momento inaugural de um processo de auto-imersão: “O prazer sempre interdito de arrumar uma casa me era tão grande que, ainda quando sentada à mesa, eu já começara a ter prazer no mero planejar. Olhara o apartamento: por onde começaria? E também para que depois, na sétima hora como no sétimo dia, ficasse livre para descansar e ter um resto de dia de calma” (p. 33-34). O curto percurso que ela faz no interior do apartamento se torna uma espécie de metáfora para o mito da criação, na medida em que o sétimo dia ou a sétima hora representa um momento de descanso. No curto percurso que ela faz da sala de estar à área de serviço, passando pelo corredor, o apartamento assume a condição de um mundo ressignificado, recriado, o que, por sua vez, significará um processo de ressignificação e recriação de si mesma. Não apenas ela se metamorfoseia, mas todo o espaço do apartamento sofre um processo metamórfico tornando-se uma coisa, e depois outra, e depois outra.

O espaço do prédio se torna um espaço de desfiladeiros e ravinas, mas também uma montanha e um minarete: “O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento. Como um minarete. Começara então a minha primeira impressão de minarete, solto acima de uma extensão ilimitada” (p. 38). Chegando no quarto, porém, a narradora depara-se com contornos a carvão desenhados na parede branca; nos traços, ela reconhece os desenhos de um homem, de uma mulher e de um cão: “Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão” (p. 38-39). Ao abrir a porta do guarda-roupas, ela vê uma velha e corpulenta barata tentando sair. Com um movimento rápido, ela bate a porta no inseto, esmagando-o,

mas sem matá-lo completamente: “Mas deixara-a viva. Viva e olhando para mim. Desviei rapidamente os olhos, em repulsa violenta” (p. 54). Ela, então, está prestes a bater a porta novamente, e é aí que vê o rosto da barata:

Mas foi então que vi a cara da barata ... Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. Era uma barata tão velha como um peixe fossilizado. Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda. Olhei a boca: lá estava a boca real. (p. 55)

A barata assume diversas formas, desde a do fóssil até a de criaturas lendárias. Ao observar a barata esmagada, tem início para G.H. um processo de identificação e uma simultânea perda e encontro de si mesma no outro: “É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda” (p. 57). Todo o romance vai girar em torno desse encontro, até que, já quase ao final do relato¹¹, G.H. finalmente ingere um pouco da hemolinfa leitosa que escorre da barata moribunda. Antes, porém, ao pensar no ato que quer praticar, ela, primeiro, sente náusea, em seguida, vomita, até conseguir comer do animal “impuro” ou “imundo”.¹² Leve, G.H. sente-se como uma “menina”, portanto, como uma criança, e comete então o ato pelo qual transgredir seus limites: “Teria que ser assim, como uma menina que estava sem querer alegre, que eu ia comer a massa da barata” (p. 165). Não por acaso, o capítulo em que a ingestão ocorre inicia-se com a frase “É que não contei tudo” (p.163). E de fato, a narradora não conta tudo, já que a cena da ingestão em si não é descrita. Somos informados apenas que, logo após comer um pouco do fluido da barata, G.H. sofre um leve desmaio:

Mas eu sabia, antes mesmo de pensar, que, enquanto me ausentara na vertigem, ‘alguma coisa se tinha feito.’ ... E tinha medo de olhar para a barata – que agora devia ter menos massa branca sobre o dorso opaco... Eu tinha vergonha de me ter tornado vertiginosa e inconsciente para fazer aquilo que nunca mais eu ia saber como tinha feito. (p. 166)

O capítulo termina com a seguinte reflexão, que será desenvolvida nos três últimos capítulos do livro: “E, como quem volta de uma viagem, voltei a me sentar quieta na cama. Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do...divino? do que é real? O divino para mim é o real” (p. 167).

11 Apesar de não ter capítulos numerados, o livro compõe-se de trinta e seis segmentos. A ingestão da barata ocorre no 32º. Sobre a estrutura do livro, falaremos mais abaixo.

12 Diz a passagem: “Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo” (p. 71).

A vida se me é

O que significa a “transmutação de mim em mim mesma”? Vale a pena pensar que o espaço entre “mim” e “mim mesma” é precisamente o espaço do eco, uma repetição do mesmo que é sempre também uma diferença. Trata-se, para citar Nancy, do espaço de um “sujeito ressoante, espaçamento intensivo de um ressalto que não se consuma em nenhum retorno a si sem imediatamente relançar *em eco* um apelo a este mesmo si” (p. 41; grifo nosso). Em *A Paixão*, essa duplicação de pronomes, mim/ mim mesma, vai ser repetida na frase-clímax do final do livro, quando o pronome pessoal na forma oblíqua, “me”, une-se, de modo estranho e incomum, ao pronome reflexivo “se”: “A vida se me é”. O que essa frase parece apontar é que, tendo visto, ouvido e experimentado a barata, G.H. experiencia, por apenas um instante, como ela mesma enuncia, uma “vivificadora morte”: “A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida. É proibido dizer o nome da vida. E eu quase o disse. Quase não me pude desembaraçar de seu tecido, o que seria a destruição dentro de mim de minha época” (p. 15). Talvez se possa entendê-la melhor como uma morte-vida, uma morte que ao mesmo tempo revigora e estabelece um modo transformativo ou metamórfico de ser que nunca termina, antes se manifestando como uma reverberação sem fim ou como um contínuo e incessante devir. A frase “a vida se me é” seria a tradução do sentido dessa experiência, o que nos leva para a única cena de metamorfose explícita no livro: a cena da larva e da borboleta. Essa cena é fundamental para entendermos afinal de que metamorfose se trata quando G.H. diz que perdeu a forma humana.

Da pupa à larva

Uma das metamorfoses que Clarice menciona em *A paixão* envolve a crisálida de uma borboleta. O que ela nos apresenta, contudo, é uma metamorfose invertida: a pupa no casulo não se transforma em uma borboleta, como era de se esperar; antes, ela retorna ao seu estágio larval anterior: “Eu assistia à minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas. E um ventre todo novo e feito para o chão, um ventre novo renascia” (p. 75). O estágio de crisálida é de latência, situando-se entre o estágio larval inicial e o estágio adulto final da borboleta. Dentro de seu casulo protetor, o inseto passa por um período de espera, permanecendo imóvel e sem água ou alimento. Do modo que Lispector o apresenta, o estágio adulto subsequente é interrompido por um retorno ao estágio anterior, correspondendo a uma morte ou ao menos a um des-nascimento através de sua re-ocorrência. Pode-se, assim, pensar o que acontece à G.H. como uma de-evolução, um retorno ao momento anterior da transformação inicial, como se fosse possível voltar à infância, ou mesmo ao útero, ao estágio antes do nascimento. A pupa que retorna ao seu estágio larval é uma criatura que ao mesmo tempo renasce

e *re-morre*, para parafrasear um importante poema concreto escrito em 1958 por Haroldo de Campos, “nascemorre.”

```

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re
re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

```

Lido aqui em paralelo com a imagem entomológica de Clarice, e em ressonância com ela, poderíamos (quase) extrair da geometria visual do poema de Haroldo a forma das asas de uma borboleta. O poema faz uso de formas verbais relativas ao nascimento e morte de um modo combinatório que cria neologismos como “remorre”, mas também “desmorre” e “desnasce”. Vale notar que a G.H. de Lispector usa expressões verbais semelhantes: *re-morrer* (p. 16) e *reviver* (p. 21): “Para sabê-lo de novo, precisaria agora re-morrer. E saber será talvez o assassinato de minha alma humana” (p. 16). De fato, o poema visual de Haroldo de Campos pode ser lido como uma espécie de tradução e interpretação lírica da metamorfose pela qual G.H. passa. Na medida em que levamos a sério a ideia de que suas iniciais representam o “genus humanum” (*gênero humano*), sua mutação se expande do micro-nível de seu apartamento para fora, em direção ao mundo mesmo, envolvendo todos os seres em um processo incessante de nascimento-e-morte-e-nascimento e assim por diante. Além disso, vale mencionar que “se”, no poema, tem uma dupla acepção, valendo tanto como conjunção condicional (se nasce, morre), quanto como o pronome reflexivo da terceira pessoa (nasce-se, morre-se), o mesmo que aparece na frase clariceana, “A vida se me é.”

66

Como a pupa que retorna ao estágio larval, G.H. devolui e, com efeito, perde sua humanidade. Que tipo de texto G.H. pode criar para aproximar seu companheiro imaginário de um entendimento mais fino a respeito do que ela experienciou o dia anterior? Criar ou inventar não é mentir, em uma frase que se tornou famosa como uma defesa da arte da ficção: “Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade” (p. 21). Qual é, então, a realidade que G.H. deve tentar apreender e apresentar ao seu leitor? Minha sensação é que seu texto, embora sem dúvida escrito com as letras do alfabeto e em uma língua, se refere a, ou mais corretamente, *revela os ecos* daquilo que ela aprendeu a ouvir. G.H. (e Clarice com ela) precisa criar (*e/* ou *descriar*) um texto, uma estória, um relato que de algum modo vai se abeirar da muda porém vibrante “palavra natural” que ouviu no quarto da ex-empregada: “Quero saber o que mais, ao perder, eu ganhei. Por enquanto não sei: só ao me reviver é que vou viver. Mas como me reviver? Se não tenho uma palavra natural a dizer. Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu?” (p. 20).

Há um evidente paradoxo implícito nessa escrita que, de modo a ser fiel àquilo que tenta relatar, deve se transformar numa elocução “natural”, em um dizer que tem lugar no nível da natureza e do mundo, anterior ou além das palavras e da significação, ou mesmo dos eventos. Dentre as muitas possíveis leituras de *A paixão*, o que me interessa mais é como a ingestão da hemolinfa da barata por G.H. afeta sua capacidade de produzir linguagem e efetua uma de-evolução – de um humano falante a algo não-humano, como um inseto com antenas sensíveis à vibração e ao silêncio. Se G.H. de fato perde sua “montagem humana”, é o sentido da audição que vem a ocupar o centro de seu campo de percepção. Como a narradora diz: “Só minha parte auricular sentia” (p. 82). Conforme veremos, essa parte auricular conecta G.H. à barata, à natureza, a Deus e à sua expansão para o mundo: “O mundo só não me amedrontaria se eu passasse a ser o mundo. Se eu for o mundo, não terei medo. Se a gente é o mundo, a gente é movida por um delicado radar que guia” (p. 91).

Antenas autorais

Que tipo de narradora G.H. deve se tornar? Menos que uma autora, ela é de fato a tradutora ou a câmara de eco de uma linguagem que ela não compreende: “Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem” (p. 21). Para fazer esse material falar, G.H. deve agir como uma transmissora de sinais e não como a origem da fala. Ela se torna seu receptor e seu eco: “Os sinais de telégrafo. O mundo ericado de antenas, e eu captando o sinal. Só poderei fazer a transcrição fonética. Há três mil anos desvairei-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim” (p. 22). Sua escrita será assim um rabisco de sinais, uma série de pontos e travessões: “Até criar a verdade do que me aconteceu. Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão” (p. 21). Quem mais do que a Eco de Ovídio encarna a figura sem corpo cuja fala é a reprodução das locuções alheias? E, como Eco, G.H. é uma figura desmontada que captura e ecoa os sinais que ela ouve. Para resumir: o seu novo estatuto acarreta duas consequências para o seu modo de narrar. Primeiro, G.H. é compelida a agir mais como uma receptora do que como produtora de sinais; e, segundo, como ela é um agente receptor, sua fala – seu dizer ou contar – ecoa os sinais que ela recebe e se torna a expressão e a impressão da recepção de ressonâncias. Antes de seguir adiante, vale a pena retomar o texto mítico de Ovídio.

O mito de Eco

O mito de Eco aparece no Livro 3 (versos 339-510) das *Metamorfoses* de Ovídio¹³. Ovídio é o primeiro narrador do mito a reunir Eco com Narciso, e sua fonte para essa reunião é Lucrécio, que no livro quatro de seu *De rerum natura* descreve imagens espelhadas como *simulacros* e imagens acústicas como reflexos. Na medida em que os *reflexos* acústico e visual são do mesmo *genus*, a justaposição que Ovídio faz de Eco com Narciso faz sentido tanto filosófica quanto narrativamente. Eco era uma ninfa dos bosques que falava muito e muito bem. Sua função principal, de acordo com Ovídio, era de distrair Juno (ou Satúrnica) na conversação de modo a impedir que esta descobrisse ou interrompesse os namoricos de Júpiter com outras ninfas: “Eco sempre a retinha com longas conversas, / para as ninfas fugirem”. Quando Satúrnica descobriu o que Eco estava realmente fazendo, decidiu puni-la, retirando sua fala: “Satúrnica entendeu / e disse: ‘a tua língua, que me iludiu tanto, / pouco poder terá, no uso parvo da voz’. / E a ameaça confirma: quando alguém diz algo, / Eco repete apenas o final das frases”. Antes uma falante loquaz e dotada, Eco agora se encontra incapaz de iniciar um diálogo com quem quer que seja, e é capaz apenas de repetir as palavras finais pronunciadas por outros: “Sua natureza impede / que ela fale primeiro; mas a deixa apenas / acolher e ecoar as palavras que ouve”. O castigo é duplo: de um lado, Eco perde a autonomia (e a autoridade) de fala, de outro, ela não pode ficar calada, pois é compelida à repetição das palavras alheias. É nesta condição, mas ainda com uma forma corpórea, que ela conhece e se apaixona por Narciso:

68

Viu-o alçando as redes com os cervos trêmulos,
ninha loquaz, que ao ouvir não fica calada,
nem fala antes de alguém, a ressoante Eco.
Eco tinha, então, corpo, não só voz; porém,
igual agora, a boca repetia, gárrula,
entre tantas, somente as últimas palavras.

Com extrema destreza poética, Ovídio, porém, faz com que a repetição de Eco das palavras finais de Narciso pareça ser uma resposta a ele. Esse é o aspecto que interessou tanto a Jacques Derrida (2001), que o leu como alegoria de toda e qualquer apropriação de linguagem, já que, seguindo Lacan, e como Bruce Fink escreve (1997), nós não falamos, mas somos falados pela linguagem. No entanto, ao repetir, Eco dribla essa submissão que a linguagem nos impõe, pois o que ela repete, apesar de usar as mesmas palavras, difere do sentido do primeiro enunciado.

13 Nota do tradutor: utilizamos aqui a tradução parcial das *Metamorfoses* de Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, que, no tocando ao mito de Narciso, aproveita soluções de Haroldo de Campos.

Ou seja, o “nos juntemos” [*coemus*] de Narciso não significa a mesma coisa que o “*coemus*” de Eco, e o mesmo vale para o restante de sua troca verbal. Narciso diz:

Detém-se e, iludido por voz replicante,
fala: “aqui nos juntemos!”, e Eco, com volúpia
nunca experimentada, devolveu: “juntemos!”
Seguindo suas próprias palavras, da selva
sai e vai abraçar-se ao pescoço do amado.
Ele fugindo, diz: “tira as mãos, não me abrases,
morrerei antes que tu possas me reter!”

E ela, apenas: “Que tu possas me reter!”

O final do mito traz outras consequências. Inconsolável após ter sido rejeitada por Narciso, Eco chega a perder sua forma humana e se tornar apenas rocha e som, e nessa condição ela se espalha e se expande pelo mundo:

Desdenhada, se esconde em selva e de vergonha
e ramos cobre o rosto e vive em grutas ermas. (...)
Restam só voz e ossos.
A voz vive; viraram pedra os ossos, dizem.

Assim, se esconde em selva e em monte nunca é vista.

Todos ouvem-na; é som o que nela vive.

Vinculada às cavernas, às pedras, às montanhas e às florestas, Eco se espraia como um som que reverbera. Já Narciso, após enamorar-se de si, define e também perde sua forma corporal até virar uma flor. O final desse amor impossível de Eco por Narciso e de Narciso por si próprio compõe um cântico de ecos: “E já não há nenhum rubor na branca tez, / nem ânimo ou vigor, que dava gosto ver, / nem subsiste o corpo que outrora amou Eco. / Quando ela o vê, ainda que bem ressentida, / dele se condói, e quantos ‘ai!’ o triste moço / diz, tantos ‘ai!’ repete em ressoante voz. / (...) Uma vez mais se vê na água e com voz extrema, / diz: ‘Ai, rapaz amado em vão’ e o sítio em torno / tudo repete; e diz ‘Adeus’, ‘Adeus’ diz Eco.”

A estrutura em eco

Idra Novey, a mais recente tradutora de *A paixão*, argumentou que “o uso lírico da repetição é (...) essencial para fazer desse romance um livro tão hipnotizante” (2012, p. 192). Primeiro, devemos dizer que Eco não é simplesmente uma metáfora para ler G.H.; antes, é parte da estrutura do livro, um dispositivo literário formal e formativo. De fato, *A paixão* se organiza de acordo com a estrutura de um eco – as palavras finais de cada capítulo são as primeiras do segmento seguinte, criando um canal de transmissão, um eterno retorno. Para dar um exemplo, o primeiro segmento do livro termina com “É que um mundo todo vivo tem a força de um inferno” (p. 22), e o capítulo imediatamente subsequente inicia com exatamente a mesma frase. Os capítulos posteriores dão seguimento ao mesmo padrão, repetindo a cada início o fim do segmento precedente. Às vezes, como vemos na passagem do capítulo dois ao três, e em outros, o que se repete é apenas a parte final da sentença, como se isso tivesse sido pensado conscientemente como modo de reproduzir um eco ovidiano: “terei toda a aparência de quem falhou, e só eu saberei se foi a falha necessária” (p. 32). E depois o próximo segmento começa: “Só eu saberei se foi a falha necessária” (p. 33). Tudo ecoa de uma passagem de um segmento a outro, e o efeito do eco compele o leitor a acompanhar cada passo do caminho da paixão de G.H.. Por fim, a última frase do livro se conecta à primeira, e ficamos com uma estrutura circular. A última sentença é: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro — — — — —” (p. 179). Antes/depois disso, a primeira frase do romance responde ao pensamento aberto com o qual o livro “se fecha”. Em termos concretos, ela dá seguimento aos travessões: “— — — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender” (p.11). Como vemos, o que ecoa do fim pro começo são os travessões. O que ecoa é um traço, um ritmo, um respiro (um suspiro), um silêncio, um sinal captado pelas antenas do “inseto” e autor: um texto silente reverberando na página.

70

A linguagem da mudez, ou voz e escuta

Nos últimos três capítulos, G.H. dirige-se expressamente aos leitores, através de seu interlocutor inventado, a quem pedira que lhe desse a mão, e explicita os sentidos de sua jornada. O que ela obteve com esse ato? Os termos que usa são “despersonalização”, “deseroização”, e “inumano”. Após passar pelo inferno e seus horrores, G.H. alcança um estado próximo do abençoado. De certa maneira, podemos dizer que ela reconta a narrativa do Gênesis: a ingestão do “fruto proibido” conduz a narradora a um estado de plenitude, anterior ao humano, e de expansão da matéria viva. Nesse estado é precisamente a mudez e a audição que a unem aos demais viventes não humanos: “É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem” (p. 175). Essa *linguagem da mudez* ajuda a explicar

porque o livro começa e termina não com palavras, mas com traços, travessões, marcas mudas que também podem ser lidas como o caminho da paixão rumo a um silêncio vibrante. Vale a pena notar que esse texto mudo sinaliza visualmente a vibração, em algum lugar entre o verbal, o sonoro e o visual.

Ouvindo a escultura

Apresentada ao leitor apenas pelas suas iniciais, G.H. também é, ficamos sabendo, uma escultora. Vale a pena determo-nos nesse aspecto que une a estética verbal de Clarice às artes plástica e escultórica, porque é nessa relação que a questão sonora aparece vinculada à escuta do silêncio. Como na escultura, a melhor expressão analítica dessa obra deveria ser desenvolvida em um ambiente tri-dimensional no qual poderíamos voltar atrás, interromper, associar, e recompor nossos sentidos e as imagens das muitas transformações que ali ocorrem. No caso de Clarice, porém, é preciso lidar com a tecnologia da impressão em papel, de modo a falar da imersão em um caos criativo constituído por espaços e temporalidades sem fim (mas não sem finalidade) que se sobrepõem. Em um afastamento dramático em relação a seu trabalho com a matéria sólida, G.H. tenta usar palavras para revelar – do mesmo modo que alguém revela uma forma a partir do bronze ou do alabastro – o evento transformador pela qual ela passou no dia anterior. Seu trabalho com a escultura é apresentado como um “pré-climax” em relação ao que vivenciou no quarto da empregada. Mesmo ocasional e amador, o seu trabalho com argila e rocha teria, ao menos parcialmente, a preparado para recontar a experiência radicalmente transformadora do dia anterior. A escultura, diz G.H., teria desenvolvido nela “o uso de um certo tipo de atenção” (p. 26), assim como uma experiência de paciência e descoberta da obra que já existiria oculta na matéria bruta (“experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente” (p. 26)). Além disso, teria obrigado-a a sair de si mesma (“objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu”) (p. 26). Para nossa investigação sobre a escuta na escrita, a escrita de ouvido, interessa sobretudo o fato de G.H. dizer ser uma escultora que conscientemente *ausculta* objetos: “Tudo isso me deu o leve tom de pré-climax de quem sabe que, auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me será dado e por sua vez dado de volta aos objetos” (p. 26-27). O termo vem do latim, “*auscultare*”, que vai dar no Português, “escutar”, e parece hibridizar (in) conscientemente escutar e esculpir. Auscultar tem porém também um uso técnico específico, remetendo à audição de sons internos do corpo, sobretudo os do coração, do pulmão (a respiração) e do sistema gastro-intestinal, no diagnóstico médico facilitado pela invenção do estetoscópio. Transferido para o campo da escultura, auscultar seria, então, essa atenção especial, esse ouvir a matéria a ser esculpida como se esta fosse um organismo vivo, que respira e palpita. É essa experiência de “auscultar” que atingirá o seu clímax no encontro de G.H. com a barata. É esse mesmo auscultar que está presente no modo de escrita da autora, e na leitura que ela

solicita – uma leitura capaz de ouvir os sons internos do texto, sua respiração, e o constante apelo para que os leitores ouçam o seu silêncio e suas pulsações.

Essa confluência de artes aproxima G.H. de outra criação ficcional de Clarice, um de seus outros *alter-egos*, a narradora-pintora de *Água Viva*, cujo nome não nos é dado conhecer. Lançado em 1973, nove anos depois de *A paixão*, pode-se dizer que há, de fato, uma ligação íntima entre essas duas ficções, ligação que tento resumir agora. O processo experienciado por G.H. vai dar lugar a uma narrativa que dá forma ao caos do dia anterior. Como a escultora que do barro cria um objeto (forma inaugural do “fingere”), a narradora precisa dar forma ao que lhe aconteceu, como reitera diversas vezes no capítulo de abertura. Mesmo que não se trate de uma narrativa linear, até porque é uma narrativa metamórfica, que avança e retorna no tempo e alude a diversos espaços, há, ainda assim, um enredo. Já em *Água Viva*, a pintora que se transforma em narradora, age como quem dá pinceladas soltas no papel de modo a criar uma escrita abstrata. Não há mais enredo, mas o vôo livre do texto, que se assemelha mais a um diário, a uma improvisação jazzística, a uma coleção de fragmentos, ou a um livro de ensaios, de tal modo que *Água Viva* foge a qualquer enquadramento em gêneros literários, assim como pode ser lido a partir de qualquer página.

Encontramos então na literatura de Clarice essa confluência entre as artes: texto + pintura + escultura + música. Vale a pena indagar: o que as uniria na sua escrita? Que traço uniria as palavras escritas, a cor e o desenho da pintura, a matéria plástica na escultura, e as artes sonoras? Sugiro que o caminho mais produtivo para responder é partir de um elemento que aparece citado e analisado na maioria das leituras críticas sobre Clarice: o silêncio. A partir dessa recorrência, quase uma unanimidade crítica (apesar dos diversos enfoques sobre o seu significado), eu diria, retomando e avançando o que disse acima, que o que une todas essas artes na sua escrita é, a meu ver, justamente o “auscultar”, ou seja, o ouvir os sons até então silenciosos porque inaudíveis, a recepção auditiva dos sons internos e externos. Mas o que exatamente o *silêncio* significa para Clarice? Qual a sua relação com o ouvido e a noção de *auscultar* que define G.H. antes de sua transformação?

O quarto vibrante: uma câmara anecóica

Se olharmos mais de perto para o quarto em que G.H. encontra a barata, veremos que o “apartamento limpo e vibrante” (p. 30) é também um lugar metamórfico no qual a ressonância e reverberações são acentuados. Quando entra no quarto, G.H. se encontra em um ambiente que é perturbadoramente limpo: “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). Trata-se de um espaço de total luminosidade, e como um quarto resplandescente, tudo nele vibra: “A vibração do calor era como a vibração de um oratório cantado. Só

minha parte auricular sentia. Cântico de boca fechada, som vibrando surdo como o que está preso e contido, amém, amém” (p. 82). É dentro desse quarto vibrante que G.H. maneja viajar através do tempo e do espaço: o quarto é um minarete, um laboratório no qual um experimento científico terá lugar, um sarcófago, o interior de um relógio. Como a Alice de Lewis Carroll, G.H. também cai dentro de um buraco, mas a sua queda é bizarramente horizontal.

Em 1951, John Cage passou algum tempo em uma câmara anecoica em Harvard. O que ocorreu ali é lembrado por Kim-Cohen, no seu estudo, *Non-Cochlear Art*: “No ambiente acústico morto da câmara, Cage teve uma epifania. Depois de um tempo, em contraposição ao silêncio do quarto, ele se apercebeu de dois sons, um em alta e outro em baixa frequência. Mais tarde, o técnico presente informou a ele que os sons que ouvira foram, respectivamente, seus sistemas nervoso e circulatório em ação. Cage contou essa história repetidamente pelo restante da sua vida. É o mito da criação de sua estética: uma estética resumida pela sua declaração ‘Deixar os sons serem eles mesmos’ (2009, p. 164). O experimento de Cage assemelha-se ao do auscultar clariceano. Em um espaço em que o silêncio domina, ele ouve os ruídos de seu sistema nervoso e de sua circulação sanguínea. Como Kim-Cohen descreve: “A ideia de Cage de deixar os sons serem eles mesmos, de não distinguir entre bons e maus sons, parece formar uma proposta igualitária, democrática” (p. 164). Hélène Cixous realça esse aspecto do silêncio em *Lispector*, o que nos interessa de perto, pois o silêncio de que falamos aqui é um silêncio reverberante e ecoante. Ela diz: “Não existe silêncio. A música das coisas sempre ressoa” (1991, p. 71). Paradoxalmente, para provar que não existe o silêncio, é preciso estar em uma câmara anecoica, que impede o retorno do som, de modo a poder ouvir o que até então permanecia inaudível. Como diz Cohen: “Uma câmara anecoica é um aposento projetado para absorver toda e qualquer onda sonora, dispersar quaisquer ecos ou reverberação, fazendo dele o mais perto do silente (ou ‘morto’, no jargão dos engenheiros de som) possível” (p. 160). O texto de *A paixão*, assim como o quarto que G.H. adentra, é um tipo de câmara anecoica que torna o silêncio audível¹⁴. O quarto se torna um espaço de sons inaudíveis, de mudez, mas no qual a vibração é sentida e ressoa: “Vagueei o olhar pelo quarto nu. Nenhum ruído, nenhum sinal: mas quantas? Nenhum ruído e no entanto eu bem sentia uma ressonância enfática, que era a do silêncio roçando o silêncio” (p. 48-49). E: “O som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria de seu silêncio” (p. 43). É nessa altura que a barata começa a emergir, e nos deparamos de novo com a união oximórica entre som e silêncio: “toda uma vida de atenção acuada reunia-se agora em mim e batia como um sino mudo cujas vibrações eu não

14 O livro de Kim-Cohen analisa a arte sonora com o objetivo de conceituar o som não sonoro, o “som-além-do som” e/ou “som-sem-som” que ele chama, o som não-cochlear. Os antecedentes da arte sonora, estudados por Kim-Cohen, são contemporâneos do primeiro livro de Clarice, publicado em 1944: “Pierre Schaeffer’s initial experiments with musique concrète, John Cage’s first silent composition, and Muddy Waters’s pioneering electric recordings—all occurred in the same year: 1948.”

precisava ouvir, eu as reconhecia. Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza.” (p. 53). G.H. se encontra agora “ao nível da Natureza”, em que nenhuma palavra pode existir: “A natureza, o que eu gostava na natureza, era o seu inexpressivo vibrante” (p. 142). Quando G.H. vê a barata, sua primeira reação é um grito mudo (imagine-se a famosa pintura de Edvard Munch, mas situada em um espaço interior): “De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito” (p. 47).

Repetição e diferença

G.H. se define como a “minha própria fonte e repetição” (p. 22). No mito, a repetição está presente tanto na reduplicação da imagem de Narciso na água, como na voz da ninfa Eco, ou seja, a existência dos dois personagens está atrelada a uma forma que, para existir, precisa repetir-se. No entanto, a cada repetição uma diferença se instala. Quando Eco repete as últimas palavras de Narciso, o sentido do que ela diz difere (ou denega) o sentido das palavras pronunciadas na primeira vez. Eco tem de suportar o fato de a voz inaugural não ser a sua, pois necessita da voz do outro para que possa falar. Neste contexto, o único lugar que simula a identidade está na repetição ou reverberação da voz do outro. A compulsão de repetir (anadiplose) instala-se no interior de uma fissura na qual ouvir, ouvir-se e ser ouvido não coincidem. Desta fissura, em que a voz é sua e não é ao mesmo tempo, emerge uma corporeidade sem sujeito, própria da natureza. Assim, diz G.H.: “Parece que vou ter que desistir de tudo o que deixo atrás dos portões. E sei, eu sabia, que se atravessasse os portões que estão sempre abertos, entraria no seio da natureza” (p. 81). Eco descorporifica-se em uma cena de *desposseção originária*, ou de *alienação originária*, definida por Derrida como uma “*alienação sem alienação*” (2001, p. 85).

A metamorfose acontece por meio da transformação do eco da voz em voz do eco. Enquanto a voz tem origem num sujeito enunciator (ainda presente na ninfa loquaz), o eco é pura câmara de ressonância, precisa do outro para existir, em sua existência eco-gráfica. Se Eco tem sido lida sobretudo como voz, que de fato é, nosso interesse aqui é outro: trata-se de realçar que na posição do eco é a escuta (o ouvido) que fala, ou a fala que só se torna possível a partir e pela escuta. Sendo assim, insistimos que tanto a escrita quanto a leitura de Clarice habitam este espaço-tempo do eco, nunca como linearidade que emana de um sujeito enunciator (seja Clarice ou a narradora). Como podemos perceber redundantemente em G.H., trata-se de um espaço-tempo de uma câmara de reverberações. Quanto mais a narradora protagonista de *A Paixão* regride de sua humanidade, mais o eco vai se transformando em pura reverberação no interior de uma mudez generalizada, mais em latência no e do silêncio do que em sonoridades.

Temos aqui uma radicalização definitiva do esvaziamento de um sujeito enunciador (o dono da voz), e da própria voz do eco como pura expressão sonora. A consciência de si não é possível no interior desta latência muda repleta da ausência de um “eu”. É neste sentido que a in-volução presente na metamorfose retroativa coloca a narradora a caminho de uma origem-magma de larvas, o que só poderia acontecer num mundo mudo e vibrante, num mundo no qual o inverso da vida não é a morte, mas um último e primeiro estágio da vida, posto no encontro com a quase ausência da vida, ou na experimentação, num átimo, de uma “vivificadora morte”. Quase morte e quase vida são equivalentes, assim como a reverberação expõe o quase som pelo silêncio:

Ah, falar comigo e contigo está sendo mudo. Falar com o Deus é o que de mais mudo existe. Falar com as coisas, é mudo. Eu sei que isso te soa triste, e a mim também, pois ainda estou viciada pelo condimento da palavra. E é por isso que a mudez está me doendo como uma destituição. (p. 161)

Por outro lado, nesse estado de contato total, G.H. pode ouvir as palavras de Deus, palavras que não são senão um eco:

Mas agora eu entendia que não ... vendera [a minha alma] ao demônio, mas muito mais perigosamente: a Deus. Que me deixara ver. Pois Ele sabia que eu não saberia ver o que visse: a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que És? e a resposta é: És. O que existes? e a resposta é: o que existes. (p. 134)

Metaformoses

Voltando à noção de uma ecopoética que podemos extrair do livro de Lispector, eu gostaria de comparar seu texto ao poema “Metaformose” de Paulo Leminski, publicado na *Invenção*, revista dos poetas concretos, em 4 de dezembro de 1964, pouco depois de *A paixão* ser lançado. Em um ensaio poético-ficcional sobre as *Metamorfofes* de Ovídio, escrito entre 1986 e 1987, e publicado postumamente em 1994, Leminski reconta e condensa em poucas páginas as centenas de transformações que ocorrem nos quinze livros do livro de Ovídio. O texto em prosa é escrito sob o ponto de vista de Narciso. Ao mirar-se na água, os mitos vão tomando forma e sendo vistos, revistos e recontados – e ficam ecoando nas águas em que Narciso se olha. Nesse ensaio Leminski lembra a ninfa Eco, e diz que um eco é essencialmente “a transformação de uma voz em pedra, no eternamente idêntico a si mesmo, como fazem as letras do alfabeto (...)” (p. 31). Quando Eco se transforma em pedra, ela efetivamente se transforma em letras, ele diz – ou seja, em um texto marcado numa base fixa, em uma inscrição. O ponto de partida para o que proponho como ecopoética se situa precisamente na relação entre eco (voz, reverberação, ressonância,

vibração) e textos, especialmente a prosa ficcional. No entanto, contrário a ideia de que uma pedra ou uma letra seriam “eternamente idêntico[s] a si mesmo[s]”, o poema do próprio Leminski, mostra que todas as coisas estão constantemente sendo transformadas em outras. O poema se assemelha à pedra filosofal, ou mesmo a uma pedra funerária, na medida em que ele dá forma a uma poética que tanto se origina da quanto se destina à metamorfose.

materesmofo
temaserfomo
termosfameo
tremesfooma
metrofasemo
mortemesafo
amorfotemes
emarometesf
eramosfetem
fetomormesa
mesamorfeto
efatormesom
maefortosem
saotemorfem
termosefoma
faseortomem
motormefase
matermofeso
metaformose

O eco do sujeito

76 “The Echo of the Subject” (1998), de Phillippe Lacoue-Labarthe, é um longo ensaio que aborda especialmente a importância da escuta em psicanálise. Como corolário deste foco mais amplo, Lacoue-Labarthe também examina a relação entre autobiografia e “obsessão musical”, pela qual um analisando pode dar alguma forma de expressão ao inconsciente pela escuta.¹⁵ Vale notar que o ensaio de Lacoue-Labarthe começa com uma epígrafe de Paul Valéry, em que lemos: “Deve-se admitir que o si-mesmo não é senão um eco” (p. 139). Ele se encerra com um poema de Wallace Stevens, “The Woman That Had More Babies Than That,” texto no qual o eco é o tema central:

The self is a cloister full of remembered sounds ^[L]_[SEP]

And of sounds so far forgotten, like her voice, ^[L]_[SEP]

That they return unrecognized. The self ^[L]_[SEP]

Detects the sound of a voice that doubles its own,

In the images of desire. (1988, p. 192)

15 Em sua rica análise da noção de “terceiro ouvido” por Theodor Reik, e da escuta psicanalítica, Lacoue-Labarthe (1998) escreve: “such a faculty of listening should at the most primitive level regulate the simple perception of the other as an unconscious perception, one that is capable of offering infinitely greater material, according to Reik, than what is given to us by conscious perception.” Ele acrescenta, “All perception is at bottom listening. Or, ... listening is the paradigm (not the metaphor) of perception in general. The unconscious *speaks*. And the voice, that is, the lexis, is that by which it speaks – which presuppose, in a perfectly classical manner, that language is determined essentially as a language of gesture, a *mimicry*” (p. 162).

Uma voz que duplica a si mesma é um eco. Adriana Cavarero (2005) analisa a figura mítica de Eco, lembrando-nos de sua ausência na teoria, e sua subordinação a Narciso; e ela também relaciona o efeito do eco à fala das mães (ou quem quer que ocupe a posição materna) para seus bebês, em que o que importa é a reverberação da voz e não o sentido do que é dito, como o “murmúrio” e o “lullaby” de que Stevens fala. O que está em jogo nessa passagem é, de fato, o que Lacoue-Labarthe pergunta em sua leitura do trabalho de Theodor Reik voltado ao “terceiro ouvido” e o ouvido analítico em psicanálise: “Para remetermos à nossa mitologia – quero dizer, a psicanálise –, eu gostaria de saber (se é que isso pode ser *sabido*) o que acontece quando se retorna de Narciso para Eco. Eu perguntaria, então, essa simples questão: “O que é uma reverberação ou uma ressonância? O que é um fenômeno ‘catacústico’?” (p. 146). *A catacústica*, de acordo com Lacoue-Labarthe, “se aparenta de fato à percepção de uma espécie de eco interior e é comparável (...) a todos os fenômenos de reminiscência, musical ou não” (p. 150-51). Uma “interpretação catacústica” é, assim, “uma escuta por eco” (p. 164). Em minha leitura, é isso que temos em *A paixão*: “uma escuta por eco”.

Junto às contribuições muito importantes de Cavarero e Lacoue-Labarthe, muito rapidamente abordadas acima, é em Peter Sloterdijk (2011) que encontro o que talvez seja a direção mais promissora para desenvolver uma poética do eco e a questão da escrita de ouvido. Digo isso porque, enquanto outros iniciam sua investigação por um sujeito *a priori* formado por sua relação com o objeto, Sloterdijk desenvolve sua teoria das bolhas a partir da relação do feto com o ambiente amniótico. Aqui, de acordo com ele, encontramos um lugar em relação ao qual a psicanálise não conseguiu formar um engajamento efetivo: a experiência do nascituro, anterior a conceitos tais como narcisismo, que pressupõem a relação sujeito-objeto. Como Sloterdijk coloca: “Os confusos conceitos da psicanálise sobre o narcisismo são acima de tudo uma expressão de sua natureza conceitual enviesada e do modo como ela foi desviada pelos conceitos de objeto e imago. As verdadeiras questões do mundo primário fetal e perinatal – sangue, líquido amniótico, voz, bolhas de som e respiração – são meios de um universo pré-óptico para os quais as ideias de espelhamento e suas conotações libidinosas não têm lugar. Os primeiros *autoerotismos* da criança fundam-se *eo ipso* em jogos de ressonância e não em auto-reflexos especulares de si” (p. 320). Aqui, a experiência acústica precede a separação do eu e do outro. Seguindo essa ideia, se poderia dizer que, para teorizar a escuta, é preciso se colocar antes da divisão sujeito-objeto, na medida em que fala e sons não são coisas, mas, antes, *vibração*: “A fisiologia do ouvir como o estado de um ser em co-vibração simpatética deixa evidente que as experiências acústicas são fenômenos mediais impossíveis de representar na linguagem das relações objetuais” (p. 296). Sloterdijk usa o termo “nobjeto” para se referir a esse estágio de flutuação: “o ser flutuante nas águas amnióticas habita um espaço de eventos acústico no qual seu ouvido está exposto a uma estimulação contínua” (p. 318). Apenas a experiência mística é capaz de reviver a posição do nascituro, um modo de ser para o qual não é efetivamente possível qualquer descrição verbal, dado fundar-se somente na audição. A possibilidade de

pensar através desse estado impensável sem passar pela experiência mística é o que Sloterdijk propõe como uma “ginecologia negativa”. Trata-se, segundo ele, de uma questão de estimular a presença de um feto capaz de descrever sua experiência, uma experiência que R. D. Laing (1976) descreve como vibrações simpatéticas. Sloterdijk apresenta a proposta geral do primeiro volume de sua trilogia sobre as esferas do seguinte modo: “o foco de nossa investigação não consiste no propósito de produzir experiência mística aqui e agora, mas antes, no projeto de avançar uma teoria da intimidade diádica a tal ponto que a teoria falante naturalmente se torne teoria silente (...). Esse *arrangement* implica conceder à tradição mística que aquele que está dentro irá, de fato, inevitavelmente repetir a verdade insuperável da caverna: a de que aqui, o Um é tudo” (p. 285-86). A possibilidade de pensar através desse estado impensável é o que Lispector nos oferece em *A paixão*.

Barata/Aborto

G.H., portanto, e aqui aponto duas possíveis consequências inesperadas, perde sua montagem humana, e vira (ou re-vira) feto, quando, justamente, o único sentido que lhe resta é a audição. Como lembra David Toop (2010): “Este é o primeiro dos nossos sentidos a funcionar: a audição domina a vida amniótica e, contudo, após o nascimento sua importância é ultrapassada pela visão” (ix). Mas a cena também pode ser lida ao reverso, pela perspectiva da barata: o inseto, imundo e abjeto, de infernal passa a ser como uma hóstia, divino, tornando-se, ele (ela) próprio(a), ao ser ingerido, parte do corpo de G.H., fertilizando-a. Seria esse retorno ao estágio fetal, ou o retorno do feto, uma das cenas inconscientes que orientam a experiência da sua metamorfose inversa? Nesse estudo, não podemos deixar de fazer a seguinte pergunta: qual a relação da *barata* com o *aborto* praticado por G.H., e que vem narrado no capítulo que se inicia com a frase “Neutro artesanato de vida”? De saída, percebe-se a grande proximidade entre os vocábulos “barata” e “aborto”, que ressoam um ao outro. Parece que esse retorno do feto ou retorno à condição de feto seria uma repetição invertida da cena do aborto: ao invés de expelir o outro, G.H. o traz para dentro, e é alterada por isso que volta. Daí também a associação da barata com a figura da mãe, na impressionante prece que G.H. lhe faz: “De dentro do invólucro está saindo um coração grosso e branco e vivo com pus, mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e jóia” (p. 94).

Janair/Janáina

Um estudo fundamental para a compreensão desse romance e da obra de Clarice é o ensaio “Xeque-mate: o rei, o cavalo e a barata, em *A paixão segundo G.H.*”, de Berta Waldman. Waldman mostra que a figuração da maternidade no texto aparece vinculada à empregada Janair, à barata, e à Virgem Maria. Diz ela:

[...] chamo a atenção para a sobreposição de Janair/barata/Virgem Maria num mesmo eixo semântico que configura a maternidade. A cadeia Janair/Janaína/Iemenjá, através da última, é representada como figura de matrona de seios volumosos, símbolo de maternidade fecunda; a barata é apresentada como espécie de mãe ancestral, cujo sangue é branco como o leite, e a Virgem Maria – arquétipo da maternidade – é trazida ao texto em forma de prece truncada (Ave Maria) interposta com o inseto, e com a própria narradora, mãe abortada.” (p. 161)

Em relação ao nome da empregada, Waldman também chama a atenção para o eco, dado o fato de que o nome Janair “ressoa em Janaína, outra denominação de Iemanjá, *orixá* que provém de uma nação iorubá e, no Brasil, é sincretizada com Nossa Senhora da Imaculada Conceição. Por ser a Mãe das Águas, é representada frequentemente sob a forma latinizada de uma sereia, com longos cabelos soltos ao vento” (p. 159). Waldman relembra também o eco das religiões afro-brasileiras, como o candomblé, no acontecimento crucial da narrativa:

“É curioso o uso que Clarice Lispector faz das diferentes religiões na organização de seu texto, juntando o cristianismo, religião oficial e hegemônica do país, ao judaísmo, tradição em que se formou, às religiões afro-brasileiras, cujo teor popular e mágico dissemina formas que vão se enlaçar às outras, num conjunto onde ressoam ecos e a memória de sua diferença.” (p. 150-51)

Podemos assim também entender porque os cavalos reaparecem no texto, ecoando. Diz G.H. a certa altura

Nunca mais repousarei: roubei o cavalo de caçada do rei do sabath. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. E é inútil não ir ... Sei que o primeiro tambor na montanha fará a noite, sei que o terceiro já me terá envolvido na sua trovoadas.

E ao quinto tambor já estarei inconsciente na minha cobiça. Até que de madrugada, aos últimos tambores levíssimos, me encontrarei sem saber como junto a um regato, sem jamais saber o que fiz, ao lado da enorme e cansada cabeça do cavalo. (p. 127-128)

Waldman relaciona essa presença do cavalo aos rituais dos cultos de matriz africana no Brasil, como uma alusão possível a que o texto de G.H. também remeteria: “Por outro lado, os cavalos também têm papel importante no ritual afro brasileiro. Eles representam aqueles que têm o privilégio de ser ‘montados’ (por isso, cavalos) pelo orixá, tornando-se o veículo que permite à divindade voltar à terra para conceder graças, resolver desavenças e dar remédio e consolo para doentes e desafortunados” (p. 163). Vemos então que a metamorfose da crisálida em larva,

do feto em ventre, da mulher em cavalo, da barata em mãe, de Janair em Janaína, da Janair em barata, da barata em G.H., de G.H. em cavalo, vemos, enfim, que essa sucessão de metamorfoses faz de Clarice não uma escritora essencialista, mas metamórfica, pois as coisas não são ditas por sua fixidez mas através de sua mutabilidade. Leio a questão feminista na sua obra por esse viés, o metamórfico: uma coisa pode devir outra. “A vida se me é” nesse sentido: o de criar/gerar outras vidas que se *re-criam* ou *incriam*. A gravidez nesses casos não seria apenas um atributo do corpo feminino, mas a própria possibilidade de engendrar a mudança perpétua, como se o eu engravidasse a cada vez que se transformasse em outra coisa, modo de se in-criar e re-criar, por isso também eco.

O campo expandido

G.H. segue o caminho de uma anti-representação – uma representação que retroage profundamente, da escrita para o grafismo, da fala para a audição, do eco para a pulsação. Por isso, é possível uma leitura das transformações que ocorrem em *A paixão* inspirada na obra de Viveiros de Castro (2009), em particular sua ideia de um anti-Narciso, alinhada com a noção de uma anti-escrita ou de *ante-escrita* definidas pela audição. Afinal, no romance, a narradora é orientada pelo ouvido (“só a minha parte auricular sentia”), e vivencia a condição contraditória de ter que falar por meio de uma ecolalia, numa forma de escrita que insistentemente transforma-se em um eco. Não se trata mais de reconfigurar o humano, mas o mundo, somando o humano ao não humano; e para que isto seja possível, o caminho é a metamorfose da escrita em escuta. Trata-se do descaminho de uma des-autorização da subjetividade autorial, de uma escrita que, pelo ouvido, destrona a palavra narcísica pelo labirinto auricular.

Finalmente, a poética do eco corresponde ao que Rosalind Krauss (1979) chamou de “campo expandido”¹⁶. Em um primeiro nível, temos o texto ecoando dos autores nos leitores, e, dos leitores, expandindo-se mundo afora. No sentido contrário, o mundo exterior ecoa no texto, ou, para usar uma das imagens preferidas de Lispector, o pulsar do coração e das veias ecoa na superfície da página (“Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida”, lemos em *Um Sopro de Vida*). Em uma poética do eco, tudo está ligado a tudo, e chamando por uma interatividade fundamental. De outro lado, para além ou aquém do corpo humano, Eco se expande no mundo: ela vive nas florestas, nas pedras, nas árvores e nas cavernas, como reverberação, ressonância, voz e vibração.

16 Krauss teoriza a escultura como um “campo expandido” baseada nas esculturas sonoras criadas por Robert Morris. Para relacionar com Clarice, é importante citar o modo como Kim-Cohen fala do “campo expandido” proposto por Krauss: “Perhaps the most important aspect common to these evolutions is the expansion of the understanding of the self beyond an auto-identical, auto-confirming form of experience to a sense of self predicated on the connection with other selves” (83). Ou como diz a própria Krauss: “The revelation of this leads away from any notion of consciousness as unified within itself. For the self is understood as completed only after it has surfaced into the world—and the very existence and meaning of the ‘I’ is thus dependent on its manifestation to the other” (49)

LIBRANDI, M.;
TRADUÇÃO:
NODARI, A.
*A ecopoética
de G.H.*

Referências

- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco. 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida: pulsações.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. “nascemorre”. *Concrete Poetry: A Worldview.* Edited by Mary Ellen Solt. Bloomington: Indiana UP, 1971, p. 103.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural.* São Paulo: Cosac & Naif, 2015.
- CAVARERO, Adriana. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression.* Translated by Paul A. Kottman. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- CIXOUS, Hélène. *Coming to Writing and Other Essays.* Edited and translated by Deborah Jenson. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- DEARMITT, Pleshette. “Resonances of Echo: A Derridean Allegory.” *Mosaic* 42.2: pp. 89-100, 2009.
- DERRIDA, Jacques. “La Langue N’appartient Pas.” *Europe* 79.61-62: pp. 81-91, 2001.
- GIORGI, Gabriel. *Formas Comunes: Animalidad, Cultura, Biopolítica.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- GOH, Irving. “Blindness and Animality, or Learning How to Live Finally in Clarice Lispector’s the Passion According to G.H.” *differences* 23.2, 2012. pp. 113-35.
- KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear: Towards a Non-Cochlear Sonic Art.* New York: Continuum, 2009.
- KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field.” *October* 8: 1979, pp. 30-44.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics.* Translated by Christopher Fynsk. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- LAINING, R. D. *The Facts of Life.* New York: Pantheon Books, 1976.
- LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: Uma Viagem Pelo Imaginário Grego.* São Paulo: Iluminuras, 1994.
- LUCRETIUS. *On the Nature of Things.* Translated by Frank O. Copley. London: Norton, 2011.

LYOTARD, Jean-François, and, THÉBAUD, Jean-Loup. *Just Gaming*. Translated by Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

NONATO BARBOSA DE CARVALHO, Raimundo. *Metamorfoses em tradução*. Relatório de pós-doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

NOVEY, Idra. "Translator's Note." *The Passion According to G.H.* Translated by Idra Novey. New York: New Directions, 2012, pp. 191-193.

OVID. "Narcissus & Echo." *The Metamorphoses of Ovid*. Book III. Translated by Allen Mandelbaum. London: Harcourt, pp. 90-97, 1993.

SLOTTERDIJK, Peter. *Bubbles: Spheres Volume I: Microspherology*. Translated by Wieland Hoban. Los Angeles: Semiotext(e), 2011.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Figurações Da Escrita: Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

STEVENS, Wallace. *The Poetry of Wallace Stevens*. New York: Macmillan, 1988.

STIERLE, Karlheinz. *A Ficção*. Translated by Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

82 TOOP, David. *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*. New York: Continuum, 2010.

WALDMAN, Berta. "Xeque Mate: O Rei, O Cavalo E a Barata, Em a Paixão Segundo G.H." *Travessia* 39: 1999, pp. 149-65.

Recebido em: 25/04/2019

Aceito em: 25/04/2019