

Arrumar a forma?

Getting the form in order?

Verônica Stigger¹

RESUMO

Como Cristo pelas estações da Via Crúcis, a que a paixão do título *A paixão segundo G. H.* faz referência, a protagonista de Clarice Lispector se desloca por vários aposentos de seu apartamento até chegar ao quarto da empregada, onde para. Seu percurso se interrompe diante da falta do que arrumar no ambiente limpo, iluminado e organizado de Janair. Se “arrumar é achar a melhor forma”, quase como “desgasta[ndo] pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente”, que forma ela pode extrair do que vê como um “vazio seco”?

Palavras-chave: *Clarice Lispector; A paixão segundo G. H.; forma.*

ABSTRACT

Like Christ through the stations of Via Crúcis to which the passion of the title *The passion according to G. H.* makes reference, the protagonist of Clarice Lispector moves through several rooms of her apartment until she reaches the maid's chamber, where she stops. Her journey is interrupted due to the lack of what to put in order in Janair's clean, bright and organized bedroom. If “ordering is finding the best form”, almost like “patiently clearing away material to find gradually its immanent sculpture”, what form can it extract from what one sees as a “dry emptiness”?

Keywords: *Clarice Lispector; The passion according to G. H.; form.*

¹ Professora da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP)

A narrativa de *A paixão segundo G. H.* se inicia com a protagonista falando da “desorganização profunda” que vive em função do que lhe ocorrera no dia anterior. Na manhã da véspera, Janair, a empregada, demite-se e G. H. decide, então, ir até o quarto dela para arrumá-lo. Fazia seis meses que não entrava ali, o exato tempo que Janair trabalhara para ela. Como é costume nos apartamentos brasileiros da classe média e da classe alta, esse quarto se situa o mais distante dos aposentos dos proprietários, o que implicava num deslocamento espacial da protagonista por sua própria morada em direção à parte menos frequentada; em suas próprias palavras: “O basfond de minha casa”¹. G. H. imagina encontrar um quarto escuro, sujo, desorganizado, algo como um depósito com pilhas de jornais velhos e “as escuridões da sujeira e dos guardados”², mas depara com o oposto: um ambiente organizado, claro, limpo, “um quadrilátero de branca luz”, que “tinha uma ordem calma e vazia”³. Diante da imprevista organização, sente-se traída por Janair, que passa a ver como um estrangeira em sua casa: “Não contara é

1 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 41.

2 *Idem*, *ibid.*

3 *Idem*, *ibid.*

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”⁴.

A sensação de traição se reforça quando vê, numa das paredes do quarto, um desenho à carvão que nada mais é que um simples contorno dos corpos nus de uma mulher (com a qual se identifica), de um homem e de um cachorro: “três figuras soltas como três aparições de múmias”⁵. Para G. H., “o desenho não era um ornamento: era uma escrita”⁶. Talvez um recado de Janair a ela, ou melhor, contra ela, como uma pequena rebelião de classe: “Pareciam ter sido deixados por Janair como mensagem bruta para quando eu abrisse a porta”⁷. Até então, era como se a patroa nunca houvesse percebido a presença da empregada. Nem mesmo do seu rosto conseguia, num primeiro momento, recordar — o que a leva a pensar num ódio mútuo: “Perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado — ou se fora eu que, sem sequer a ter olhado, a odiara”⁸. Como se não bastasse deparar com a organização e a luminosidade do quarto e com o desenho na parede, G. H. ainda avista, saindo do armário, uma barata.

Essas descobertas não apenas a tiram de sua rotina, mas a colocam frente a algo com que não sabe lidar: “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”⁹. Essa “desorganização” de que fala G. H. não é apenas uma desorganização espiritual, mas também — e talvez fundamentalmente — uma desorganização corpórea, ainda que o corpo, aí, não se restrinja a nenhuma materialidade física simples: “Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei uma outra para substituir a perdida”¹⁰. É precisamente a perda da “montagem humana” que leva à escrita: “Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma?”¹¹. Escrever se constitui, portanto, como uma tentativa custosa de dar forma e, assim, existência ao que se passou: “Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe”¹². (E é preciso, nesse ponto, levar em conta a formulação singular *nada me existe*, em que chama a atenção esse pronome oblíquo *me* associado ao verbo *existir* que qualifica a existência como existência-para-si que é também — dada a

4 *Idem*, *ibid.*

5 *Idem*, p. 43.

6 *Idem*, *ibid.*

7 *Idem*, p. 44.

8 *Idem*, p. 47.

9 *Idem*, p. 15.

10 *Idem*, p. 18.

11 *Idem*, *ibid.*

12 *Idem*, *ibid.*

ambiguidade da construção — existência-de-si: em resumo, *sem forma*, nada existe *para mim*, ou *em relação a mim*, mas também, *sem forma*, nada existe *em mim* — e, portanto, também eu, na medida em que só posso existir na relação com o que está fora de mim, não existo.)

G. H. é escultora diletante e, como tal, dedica-se justamente a dar forma à matéria. Ou mais especificamente, como ela mesma define, “desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente”¹³. A prática da escultura, aventará ela no desenrolar da narrativa, talvez seja decorrência de sua “única vocação verdadeira”, *a de arrumar*. Afinal, dirá ainda, “arrumar é achar a melhor forma”: “Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo”¹⁴. E acrescenta, supondo uma troca de papéis entre ela e Janair: “Tivesse eu sido empregada-arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amadorismo da escultura; se com minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar”¹⁵.

Na pergunta que se faz em seguida, talvez esteja a chave para a compreensão da busca que empreende na fatídica manhã da partida de Janair: “Arrumar a forma?”¹⁶. Embora a procedência da palavra *arrumar* seja incerta, nas três possíveis etimologias propostas no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, há sempre uma associação com a ideia de espaço ou, mais precisamente, de um deslocamento espacial. Uma possibilidade é que venha de *rumo*, termo com o qual originalmente se designava cada um dos 32 espaços em que se divide a rosa dos ventos, o diagrama que mostra as direções da esfera celeste. Outra hipótese é que provenha do francês antigo *arrumer*, relacionado ao germânico *rūm*, que indica o “espaço ou lugar num navio”. Poderia, porém, também ter sofrido influência do francês *arrimer*, que significa “dispor as mercadorias de maneira conveniente”, isto é, organizá-las no espaço. *Rumo*, de resto, é também a direção que segue um navio e, por extensão de sentido, “percurso, orientação a seguir para ir de um lugar a outro; caminho, vereda, itinerário, rota”¹⁷.

“Arrumar a forma” seria, então, dirigir-se a ela, percorrer o caminho entre a não forma (o caos) e a forma. Há, portanto, aí, implicada no verbo utilizado por G. H., uma ênfase sobre o deslocamento — o que podemos ler como uma sugestão de que a forma talvez nunca se complete, esteja sempre em processo, ou, mais precisamente (e com o perdão da redundância), sempre em formação. Já afirmava Henri Focillon em seu estudo sobre as *formas*: “Ela [a forma] é estrita definição de espaço, mas é sugestão de outras formas. Ela continua, se propaga na imaginação, ou melhor, a consideramos como uma espécie de fissura, pela qual podemos entrar num reino incerto, que não é

13 *Idem*, p. 30.

14 *Idem*, p. 37.

15 *Idem*, *ibid.*

16 *Idem*, *ibid.*

17 Cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

nem o estendido nem o pensado, uma multidão de imagens que aspiram a nascer”¹⁸.

Como Cristo pelas estações da Via Crúcis, a que a *paixão* do título faz referência¹⁹, G. H. passa por vários aposentos de seu apartamento até chegar ao quarto, onde para. Seu percurso se interrompe diante da falta do que arrumar no ambiente limpo, iluminado e organizado de Janair. Se “arrumar é achar a melhor forma”, quase como “desgasta[ndo] pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente”²⁰, que forma ela pode extrair do que vê como um “vazio seco”²¹? Afirma G. H. quando finalmente penetra na peça: “apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada”²². Se “uma forma contorna o caos”, se “uma forma dá construção à substância amorfa”²³. funcionando como um invólucro ou uma casca²⁴, como dar forma ao *nada*, que, como a própria Clarice Lispector anotaria anos depois em *Água viva*, “não tem barreiras”, sendo “a verdadeira incomensurabilidade” — ao contrário do *tudo*, que, por ser “quantidade”, “tem limite no seu próprio começo”²⁵? Podemos, quanto a isso, recorrer novamente a Focillon, quando este observa a respeito do trabalho dos arquitetos com a forma: “o construtor envolve não o vazio, mas uma certa estadia das formas [*un certain séjour des formes*], e, trabalhando sobre o espaço, ele o modela, por fora e por dentro, como um escultor”²⁶.

Se a ideia inicial de G. H. era interferir sobre o quarto da empregada, a tarefa falha e ela não consegue desempenhar aí a função da arquiteta-escultora — mas tampouco, na outra ponta da perversa escala social brasileira, o papel de “empregada-arrumadeira”. Ao não encontrar espaço para si no território de Janair — “Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia”²⁷ —, G. H. acaba por estabelecer uma cisão entre o quarto e o seu próprio apartamento, como se aquele não fizesse parte da estrutura deste, constituindo uma espécie de anexo incômodo ou enclave potencialmente violento. O quarto se torna então tão estrangeiro — tão inimigo — quanto a

18 FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. Paris: PUF, 2004, p. 4.

19 Cf. SÁ, Olga de. A reversão paródica da consciência na matéria viva: o signo iconizado. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993, p. 126 e ss.

20 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* cit., p. 30.

21 *Idem*, p. 41.

22 *Idem*, p. 49.

23 *Idem*, p. 18.

24 Em “O ovo e a galinha”, Clarice Lispector deixa mais explícita a relação entre forma e casca ao afirmar: “Pego mais um ovo na cozinha, quebro-lhe casca e forma” (em *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 56).

25 LISPECTOR, Clarice Lispector. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973, p. 108.

26 FOCILLON, Henri. *La vie des formes* cit., p. 35.

27 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* cit., p. 49.

própria criada. Daí, talvez, a vontade súbita de “matar alguma coisa ali”²⁸. Por isso também, G. H. diga a si mesma, em desespero, quando se acha dentro da peça: “Ah, quero voltar para a minha casa”²⁹.

Nessa cisão, cria uma identificação do quarto a Janair, e do apartamento a si mesma: “O apartamento me reflete. [...] Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro”³⁰. O quarto, por sua vez, “era o retrato de um estômago vazio”³¹. G. H. o enxerga como um quadrilátero irregular: uma irregularidade dentro daquela inesperada ordem que supõe ser ocasionada não pela própria arquitetura, mas por seu olhar sobre aquele determinado ambiente. É ela, bem sabe, que o vê de maneira deformada³². Curiosamente, nessa recusa ao quarto da empregada, ela não o rebaixa, mas o imagina acima do próprio apartamento, quase que completamente independente e distante, “como um minarete [...], solto acima de uma extensão ilimitada”³³.

Ao não reconhecer o quarto como parte do apartamento, mas como um enclave sobre o qual não tem domínio, termina por não se reconhecer a si mesma, como se finalmente se desse conta de que até então vivera uma vida “entre aspas” ou como se compreendesse, pela primeira vez, que o silêncio e o mistério de seu próprio sorriso inexpressivo nos retratos era uma das expressões desse “eu” que, em suas próprias palavras, pouco a pouco, “havia se transformado na pessoa que tem [s]eu nome”³⁴:

Essa imagem de mim entre aspas me satisfazia, e não apenas superficialmente. Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então ‘não ser’ era a minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o lado avesso: eu pelo menos tinha o ‘não’, tinha o meu oposto³⁵.

A outra expressão desse “eu” entre aspas que criara para si e cuja forma (isto é, contorno, invólucro, casca) era dada pela estrutura mesma do apartamento eram suas iniciais nas valises: “Esse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu — ainda?”³⁶. E as malas, ironicamente, encontravam-se empilhadas num canto do quarto da empregada. Lá estava aquele “eu” limitado não apenas

28 *Idem*, *ibid.*

29 *Idem*, p. 111.

30 *Idem*, p. 34.

31 *Idem*, p. 46.

32 *Idem*, p. 42.

33 *Idem*, *ibid.*

34 *Idem*, p. 29.

35 *Idem*, p. 36.

36 *Idem*, *ibid.*

pelas iniciais, mas também por uma pele animal, o couro, que, em certa medida, desde já, a ligava, pela animalidade, à barata.

A fusão com o próprio apartamento é levada a tal ponto que passa a se referir a seu corpo como uma construção: “meu edifício”³⁷. É essa construção, aliás, que se desmonta, que rui, que desaba: “Caminho em direção à destruição do que construí, caminho para a despersonalização”³⁸. A perda da “formação humana”³⁹ e a entrada num âmbito de vida mais “primária” que leva G. H. a matar a barata e a provar de seu interior é narrado através de uma comparação com o momento mesmo em que a arquitetura vira ruína, isto é, quando a arquitetura – “a mais sublime vitória do espírito sobre a natureza”, segundo Georg Simmel⁴⁰ – desaba e a natureza volta a dominar a cultura. Porém, também, a arquitetura que aqui desmorona participa, em alguma medida, do inumano – não só são edifícios, mas cavernas. Conta-nos G. H.:

Como te explicar: eis que de repente aquele mundo inteiro que eu era crispava-se de cansaço, eu não suportava mais carregar nos ombros — o quê? — e sucumbia a uma tensão que eu não sabia que sempre fora minha. Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas — e o peso do primeiro desabamento abai-xava os cantos de minha boca, me deixava de braços caídos⁴¹.

Tudo à volta passa então a ser percebido como que imbricado à natureza e, nessa transmutação, tanto tempo quanto espaço se distendem e se fundem. Do mesmo modo que G. H. vai da pré-história ao presente, vai dos fundos do prédio à usina, à caverna, à montanha. No início de sua jornada, antes de chegar ao quarto, compara a sua posição em seu apartamento de cobertura à do “pico de uma montanha”⁴². As montanhas, diga-se de passagem, parecem ser, em Clarice Lispector, o lugar preferencial da magia, da transmutação, da transformação (e não esqueçamos que é num monte que se dá a transfiguração de Cristo, ao fim da paixão), como fica evidente, por exemplo, no conto que dá título ao livro *Onde estivestes de noite?*, em que um estranho ritual ocorre no alto de uma montanha. Montanha e usina se comunicam nisso, são lugares de transformação — na usina, transformação da matéria, destruição de uma forma em direção a outra forma.

37 *Idem*, p. 179.

38 *Idem*, p. 177.

39 *Idem*, p. 18.

40 SIMMEL, Georg. Ruína. Trad. Sebastião Rios. In SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 2005, p. 135.

41 *Idem*, p. 48.

42 *Idem*, p. 39.

A derrocada da “montagem humana” corresponde justamente ao momento de transmutação de G. H., atingindo em cheio a maneira pela qual se apresenta ao mundo, pelo nome: “Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome. E eu também não tenho nome, e este é o meu nome”⁴³. Daí ela não ser, ao longo da narrativa, mais do que iniciais afixadas nas malas — elementos, por excelência, associados ao deslocamento. Como bem lembra a narradora do conto “O ovo e a galinha”, publicado pela primeira vez no mesmo ano de *A paixão segundo G. H.*, “eu’ é apenas uma das palavras que se desenha enquanto se atende ao telefone, mera tentativa de buscar forma mais adequada”⁴⁴. Ou seja, é o nome que dá contorno ao “eu”, é a sua moldura. A tomada de consciência de si própria só se completa quando esmaga a barata no armário, quebrando a sua casca, seu invólucro⁴⁵, isto é, o que a delimitava e lhe dava uma forma. A barata, aliás, também era vista de modo arquitetural, ao ser comparada por G. H. a uma cariátide.⁴⁶ Portanto, ao quebrar sua casca, ela rompe a sua estrutura, a faz também desabar, liberando seu interior pastoso. Assim, a barata acaba por se aproximar do modo como G. H. se vê naquele momento: sem contorno, sem limite; em uma palavra, *informe*. Estabelece-se então uma identificação dela com o inseto:

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 estremecendo e se mexendo⁴⁷.

278

Não resta, pois, forma a arrumar.

A descida ao nível do inseto se conclui com a ingestão de parte da massa branca de seu interior. Nesse gesto antropofágico de comunhão com o inseto⁴⁸, parece haver não apenas uma busca de identificação com a barata,

43 *Idem*, p. 179.

44 LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 56.

45 Diz G. H.: “— Mãe, eu só fiz querer matar, mas olha só o que eu quebrei: quebrei um invólucro! Matar também é proibido porque se quebra o invólucro duro, e fica-se com a vida pastosa. 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 joia” (*A paixão segundo G. H.* cit., p. 98).

46 *Idem*, p. 58. Em sua dissertação de mestrado, Mariana Silva Bijotti propõe que compreendamos a própria barata como uma escultura (Cf. BIJOTTI, Mariana Silva. *Moldar o inexpressivo: a formação do artista em Clarice Lispector e a escrita escultórica em A paixão segundo G. H.*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2020, p. 91).

47 *Idem*, p. 69.

48 Berta Waldman já havia chamado a atenção para a comunhão entre G. H. e a barata: “É a partir dele que G. H. se desnuda do núcleo de sua individualidade para estabelecer com o inseto um laço de união. Para confirmar esse nexos, ela ingere a massa branca da barata esmagada, numa espécie de ritual de comunhão sagrada, em que o horror e a atração

mas uma tentativa de se transformar no outro, de vir a ser outro, deixando de ser o que era. Talvez seja nesse sentido que possamos compreender a epígrafe de *A paixão segundo G. H.*, extraída do historiador da arte Bernard Berenson: “Uma vida plena talvez seja aquela que termina em tal identificação com o não-eu que não resta mais um eu para morrer”⁴⁹. *Uma vida plena*: uma vida plenamente consciente, não só no conceito, mas no próprio corpo, de que a aventura da forma nunca se completa, que a forma talvez só se dê a ver, em plenitude, como experiência da não forma, porque todo esforço para *arrumar a forma*, se levado ao seu limite, como vemos exemplarmente encenado no romance de Clarice Lispector, põe a perder, de uma vez por todas, não só a forma, mas o próprio rumo.

se equivalem” (*Clarice Lispector. A paixão segundo C. L.*. São Paulo: Escuta, 1993, p. 77). E Eduardo Viveiros de Castro atenta para a antropofagia nesse gesto de G. H., precisando a noção de “antropofagia”: “A palavra antropofagia é potencialmente ambígua: costumamos usá-la no sentido de “comer outro humano”, mas ela pode significar “comer o humano de si”, entenda-se, a humanidade aquele que come. A antropofagia seria assim uma autofagia “indireta”, um comer o humano daquele que come, devorar-destruir o que há de sujeito naquele mesmo que come outro sujeito. Aquele que come o homem se “desumaniza”: para comer o homem é preciso primeiro comer a si mesmo enquanto homem, comer o humano de si mesmo de forma a poder comer o outro humano; para que o outro seja humano é preciso que eu não seja” (Rosa e Clarice, a fera e o fora. *Revista de Letras — As muitas coisas de Clarice Lispector*, n. 98, jul.-dez. 2018, p. 20).

49 Citado em LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* cit.

Referências

BIJOTTI, Mariana Silva. *Moldar o inexpressivo: a formação do artista em Clarice Lispector e a escrita escultórica em A paixão segundo G. H.*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2020.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Edição online.

FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. 8ª ed. Paris: PUF, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SÁ, Olga de. A reversão paródica da consciência na matéria viva: o signo iconizado. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SIMMEL, Georg. Ruína. Trad. Sebastião Rios. In SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 2005.

280

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Rosa e Clarice, a fera e o fora. *Revista de Letras — As muitas coisas de Clarice Lispector*, Curitiba, n. 98, p. 9-30, jul.-dez. 2018.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector. A paixão segundo C. L.*. São Paulo: Escuta, 1993.