

**Mariângela Alonso**

*INSTANTES LÍRICOS DE REVELAÇÃO: A NARRATIVA  
POÉTICA EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

MARIÂNGELA ALONSO

*INSTANTES LÍRICOS DE REVELAÇÃO: A NARRATIVA  
POÉTICA EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa.**

**Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite.**

ARARAQUARA-SP.  
2007

Alonso, Mariângela

Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em A Paixão  
Segundo G.H. / Mariângela Alonso – 2007

108 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade  
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de  
Araraquara

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Análise do discurso narrativo.
  2. Lispector, Clarice, 1925-1977. 3. Literatura brasileira – Séc. XX.
- I. Título.

MARIÂNGELA ALONSO

*INSTANTES LÍRICOS DE REVELAÇÃO: A NARRATIVA  
POÉTICA EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Narrativa.**

**Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite.**

Data de aprovação: 16/03/07

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite.**  
Unesp-Araraquara.

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas.**  
Unesp-Araraquara.

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira.**  
Unesp-Assis.

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

À memória de meu pai

## AGRADECIMENTOS

Ao longo da trajetória em que desenvolvi este estudo, pude contar com a colaboração e amizade de pessoas maravilhosas, as quais desejo registrar aqui minha gratidão.

Em especial à professora Guacira Marcondes Machado Leite, orientadora, amiga e exemplo. Sou grata pelo convívio e privilégio da partilha de ensinamentos inigualáveis. Por todas as pertinentes observações neste caminho de paixão por Clarice Lispector e segundo G.H.

A meu pai (em memória), pelo esforço dedicado a minha formação. E mesmo tão longe, nunca esteve tão perto.

À minha mãe, responsável pela minha paixão por Literatura e por me contar histórias desde cedo, nas quais mais tarde pude reconhecer Clarice.

A Osvaldo, Isabel e Marta, meus irmãos queridos, que me acompanharam com suas participações afetivas neste percurso.

À professora Laura Beatriz Fonseca de Almeida, que me fez dar os primeiros passos no universo clariceano, quando este estudo nascia, com a bolsa Fapesp de iniciação científica.

Às professoras Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas, Silvana Vieira da Silva Amorim e Ana Maria Domingues de Oliveira, membros da banca examinadora, pela dedicada e minuciosa leitura deste trabalho.

A Paulo Gurgel Valente, filho de Clarice, pela atenção, respeito e sobretudo por saber compreender as perguntas de quem seguia as pegadas de G.H.

A Norma Domingos, pela amizade, apoio e dicas valiosas.

Por fim, agradeço a todos os profissionais da Faculdade de Ciências e Letras que contribuíram direta ou indiretamente para a concretização desta pesquisa.

Sabe que vou dar em livro [...] a minha antologia dos poetas bissextos? [...] Se tivesse comigo aqueles poemas seus que você me mostrou um dia, incluiria você também. Ficará para uma segunda edição. Quer me mandar algumas coisas? Você é poeta, Clarice querida. Até hoje tenho remorso do que disse a respeito dos versos que você me mostrou. Você interpretou mal as minhas palavras. Você tem peixinhos nos olhos: você é bissexta: faça versos, Clarice, e se lembre de mim<sup>1</sup>.

Manuel Bandeira

---

<sup>1</sup> cf. BANDEIRA, (1945) apud VARIN, 1989, p. 57.

## RESUMO

A Modernidade foi palco da presença do “eu” do narrador realizada inicialmente pelo Romantismo e pelo Simbolismo. Ao contrário do realismo dos narradores do século XIX, a ficção moderna é caracterizada pelo emprego cada vez mais freqüente do foco narrativo em primeira pessoa. A narrativa *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector enquadra-se perfeitamente nesta perspectiva. A crítica tem apontado esta obra como a narrativa que sintetiza os procedimentos enunciativos modernos e o trabalho artístico com a palavra. O procedimento de Clarice Lispector nesta obra ressalta a necessidade de se recorrer ao conceito de narrativa poética, uma vez que a autora funde a técnica da prosa e da poesia para relatar, em primeira pessoa, a viagem mítica da personagem G.H. pelo espaço labiríntico de seu apartamento. O poético apresenta-se em todos os níveis, desde a linguagem, marcada por um traço sumamente polissêmico, até as referências de tempo e espaço, na medida em que ganham a multiplicidade de sentidos. A narrativa gravita em torno dos passos que a personagem G.H. dá em seu apartamento, metáfora da peregrinação de ordem interior, a partir da decisão rotineira de arrumá-lo. No quarto da empregada, último cômodo de sua casa e primeiro a ser “arrumado”, a personagem defronta-se com uma barata, ser que estabelece o ponto de partida para uma longa introspecção. Para demonstrar os momentos líricos de revelação tomados pela protagonista em seu apartamento, Clarice Lispector opta pela linguagem e estrutura poéticas, favorecendo, desta maneira, a análise e descrição da obra baseada na teoria da narrativa poética, postulada por Jean-Yves Tadié e Ralph Freedman.

**Palavras-chave:** narrativa poética; Clarice Lispector; *A Paixão Segundo G.H.*

## ABSTRACT

The modernity was stage for the presence of the “I” from the narrator, already played before by Romanticism and Symbolism. Different of the narrators’ realism from the XIX century, the modern fiction is characterized by the use always more often of the narrative focus in the first person. The narrative *The passion according to G.H.*, by Clarice Lispector, makes part perfectly of this perspective. The criticism has pointed this act as the narrative which synthesizes the modern enunciative procedures and the artistic work with the word. Clarice Lispector’s procedure in this act highlights the necessity of refer to the lyrical novel concept, once the narrator mixes techniques from prose and poetry to show, in the first person, the mythic trip of the character G.H. around the labyrinthine space of its apartment. The poetical presents in all the levels, since the language marked by a line a little polysemic, until to the references of time and space as they get multiplicity of sense. The narrative gravitates beyond the steps that the character G.H. gives in its apartment, metaphor of peregrination of low order from the daily decision in setting it. Gets surprised in the maid’s room, the last room of its house and the first that gets cleaned up, the character faces a cockroach, which sets a starting point for a long introspection. Joining the lyrics moments of revelation gotten by the protagonist in its apartment, Clarice Lispector chooses the language and the poetic structures, promoting in this way, the analyze and description of the work based in the theory of the lyrical novel, postulated by Jean-Yves Tadié and Ralph Freedman.

**Keywords:** lyrical novel; Clarice Lispector; *The Passion According to G.H.*

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 VOZES DA CRÍTICA: COÁGULOS LÍRICOS.....	12
3 A PAIXÃO SEGUNDO G.H.: UMA NARRATIVA POÉTICA, UM ROMANCE LÍRICO...19	
4 DIFERENTES ESPAÇOS: REVELAÇÕES .....	37
4.1 O <i>living</i> .....	42
4.2 A cozinha e a área de serviço .....	43
4.3 O corredor.....	45
4.4 O quarto da empregada.....	46
4.5 O guarda-roupa.....	50
5 A PERSONAGEM: REVELAÇÕES DE UMA <i>PERSONA</i> .....	61
6 O SUBSTRATO MÍTICO.....	68
7 A LINGUAGEM EM CRISE: O SILÊNCIO .....	88
8 FIM DA VIAGEM, FIM DA PAIXÃO .....	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	101
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	106

# 1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por objetivo a discussão da teoria da narrativa poética na obra *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector.

O procedimento de Clarice Lispector nessa obra, entre outras características, ressalta a necessidade de se recorrer ao conceito de narrativa poética, uma vez que a autora funde técnicas da prosa e da poesia para relatar, em primeira pessoa, a viagem mítica da personagem G.H. pelo espaço labiríntico de seu apartamento.

Nessa viagem, o poético apresenta-se em todos os níveis, desde a linguagem, marcada por um traço sumamente polissêmico, até as referências de tempo e espaço, na medida em que ganham multiplicidade de sentidos.

A narrativa gravita em torno dos passos que a personagem G.H. dá em seu apartamento, metáfora da peregrinação de ordem interior, a partir da decisão rotineira de arrumá-lo. Surpreendendo-se no quarto da empregada, último cômodo de sua casa e primeiro a ser “arrumado”, a personagem defronta-se com uma barata, ser que estabelece o ponto de partida para uma longa introspecção.

Acompanhando os momentos líricos de revelação, vividos pela protagonista em seu apartamento, Clarice Lispector opta pela linguagem e estrutura poéticas, favorecendo, desta maneira, a análise e descrição da obra baseada na teoria da narrativa poética, postulada por Jean-Yves Tadié (1978) e Ralph Freedman (1963).

Na primeira seção discute-se a obra de Clarice Lispector e sua recepção. Vozes representativas da crítica brasileira e internacional manifestaram-se a seu respeito, reconhecendo, desde a primeira obra, *Perto do Coração Selvagem*, a presença de aspectos líricos. Reflete-se também acerca dos ensaios críticos escolhidos, a fim de promover uma discussão de modo a alcançar a narrativa de *A Paixão Segundo G.H.*

Na segunda seção, analisa-se *A Paixão Segundo G.H.* enquanto narrativa poética e seus procedimentos.

Na terceira seção, seguem-se as pegadas de G.H. em torno de seu apartamento, de modo a apreender a atmosfera lírica, na constante busca de um sentido para a existência, na medida em que a personagem se auto-reflete nas imagens de sua casa.

A quarta seção procurou discutir a questão acerca da personagem clariceana, com base na caracterização de G.H.

Na quinta seção, analisa-se o substrato mítico presente na narrativa de Clarice Lispector, discutindo o papel do mito, na medida em que se instaura o movimento de eterno

retorno, ou seja, uma travessia simbólica e ontológica, vivida pela personagem, no desejo de conhecer-se.

A sexta seção, procurou refletir a respeito da linguagem clariceana e seu ponto de crise, sem perder de vista o discurso da personagem G.H. e seu conseqüente silêncio, ato que perpassa toda a obra mas que atinge no final seu momento de crise.

Finalmente, reflete-se a respeito da trajetória de G.H. por seu apartamento, enquanto manifestação da narrativa poética.

A narrativa poética constitui-se em um gênero híbrido ao aproximar-se do poema em diversos aspectos. A aproximação com a poesia se dá principalmente pela presença de sonoridades, ritmos e metáforas, além do recurso da repetição. Também pelo recurso do mito, que é polissêmico.

No que concerne à enunciação, nas narrativas poéticas, o ponto de vista do autor exprime o objeto, na medida em que escolhe o que narrar, da mesma forma que na poesia, quando a subjetividade é expressa. Neste sentido, a análise da narrativa poética deverá levar em conta técnicas descritivas do romance e do poema, ao mesmo tempo.

As narrativas poéticas, diferentemente das narrativas realistas, trazem, como tema central, questões inerentes à condição humana. Seus personagens efetuam, muitas vezes, uma busca freqüente, de aspecto existencial. Assim, tais narrativas assemelham-se às narrativas míticas, na medida em que recriam o mundo através de símbolos.

O herói assume um percurso, no qual o tempo exterior não é relevante, uma vez que o interesse recai sobre o tempo interiorizado, com suas angústias e seus gestos. O tempo torna-se, assim, uma instância mítica, subjetiva, em que se instaura um processo de volta às origens, ou seja, o eterno retorno humano.

Por sua vez, o espaço é caracterizado principalmente por imagens, contando com a representação de lugares específicos e simbólicos. Nestes cenários, numa relação por vezes muito estreita com a personagem, cada imagem suscita a própria subjetividade do homem. Imerso nesses lugares, o lirismo narrativo propõe uma reflexão acerca da condição humana.

A difusão teórica a respeito das narrativas poéticas foi postulada pelo norte-americano Ralph Freedman e pelo francês Jean-Yves Tadié, cujas obras ressaltam, principalmente, a condição de um gênero híbrido e dos rumos da arte.

Em *The lyrical novel*, Ralph Freedman estabelece como ponto de partida para sua análise as obras de Hermann Hesse, Andre Gide e Virginia Woolf. Ele demonstra, em seus apontamentos, a existência de diversos aspectos líricos, sobreviventes da herança simbolista. A presença de uma subjetividade latente, de um “eu” que se reflete continuamente, perpassa a obra dos autores escolhidos. Freedman insiste no fato de que o ponto de vista do autor seja o responsável pela descrição e recriação do mundo. Para dar vazão aos processos ocorridos na mente, o artista pode utilizar diversos recursos, tais como crônicas, diários, autobiografias — elementos muito comuns às narrativas poéticas, como forma de compreensão do estado íntimo do escritor. Neste sentido, a busca interior do narrador assemelha-se à busca de um poeta, permeando o mundo e o ser. Conforme Freedman (1963, p.1):

*[...] Lyrical poetry, [...] suggests the expression of feelings or themes in musical or pictural patterns. Combining features of both, the lyrical novel shifts the reader's attention from men and events to a formal design. The usual scenery of fiction becomes a texture of imagery, and characters appear as personae for the self<sup>1</sup>.*

O francês Jean-Yves Tadié, na obra *Le récit poétique*, estabelece a discussão dos temas das narrativas poéticas numa perspectiva estrutural.

Retomando Jakobson, Tadié chama a atenção para a função poética da linguagem, ao confrontar os procedimentos da narração com a poesia. Ele observa o fato de que a função poética assume, nas narrativas poéticas, um papel bem mais relevante que a referencial:

*[...] il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message. Si nous reconnaissons, avec Jakobson, que la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons, dans le récit poétique, un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes [...]<sup>2</sup> (TADIÉ, 1978, p. 8)*

<sup>1</sup> “A poesia lírica sugere a expressão de sentimentos ou de temas em formas musicais ou pictóricas. Combinando traços de ambos, o romance lírico transfere a atenção do leitor de homens e eventos para um desenho formal. O habitual cenário de ficção torna-se uma textura de imagem e os personagens aparecem como *personas* do eu.” (FREEDMAN, 1963, p.1, tradução nossa).

<sup>2</sup> “Há um conflito constante entre a função referencial, com suas tarefas de evocação e de representação, e a função poética, que atrai a atenção para a própria forma da mensagem. Se reconhecermos, com Jakobson, que a poesia começa nos paralelismos, encontraremos, na narrativa poética, um sistema de ecos, de retomadas, de contrastes que são o equivalente em grande escala, das assonâncias, aliterações, rimas [...]” (TADIÉ, 1978, p.8, tradução nossa).

Espaço, tempo, personagem e mito relacionam-se, instaurando uma narração que cria seu próprio mundo, absorvendo os significados mais ocultos, que, num romance tradicional, não surtiriam grandes efeitos. Nas narrativas poéticas, tais significados são antes símbolos que empreendem uma viagem rumo ao autoconhecimento.

O surgimento da narrativa poética ou do romance lírico encontra-se relacionado à escola romântica, cujos autores empreenderam uma reflexão sobre o processo criativo, no qual a expressão do “eu” do artista revelava uma intensa subjetividade. A Modernidade, por sua vez, foi palco da presença do “eu” do narrador, já praticada anteriormente pelo Romantismo e pelo Simbolismo. Ao contrário dos narradores do século XIX, a ficção moderna é caracterizada pelo emprego cada vez mais freqüente do foco narrativo em primeira pessoa.

Michel Raimond (1966) comenta as transformações ocorridas no gênero romanesco, apontando os novos rumos tomados pelas narrativas. Ao observar as novas formas de narrar, ele observa a própria saturação dos romances realistas e naturalistas, sinalizando a revelação de um momento de crise no romance.

As narrativas poéticas instauram-se com a preocupação por aspectos míticos e a problemática das questões eternas. Como matéria dessas narrativas, Raimond reconhece (1966, p.225-226):

*La couleur d'une rêverie, la grâce d'un objet, le mystère d'une rencontre, tout cela, qui a alimenté le roman poétique, exclut une lourde structure en même temps que l'observation réaliste ou psychologique courante. Symptôme non négligeable de la crise du roman que ce passage du réalisme au lyrisme, dans un genre qui paraissait voué à la peinture de la réalité<sup>3</sup>.*

A narrativa poética surge oferecendo possibilidades de questionamento, numa busca incessante e eterna. Nessa espécie de narrativa, residem questões de ordem filosófica e mítica, acerca do próprio “eu”. Assim, somados todos esses elementos, a presente pesquisa tenta percorrer o perfil da narrativa de Clarice Lispector, acentuando nela um olhar sobretudo lírico.

---

<sup>3</sup> “A cor de um devaneio, a graça de um objeto, o mistério de um encontro, tudo isso que alimentou o romance poético, exclui uma forte estrutura e, ao mesmo tempo, a observação realista, ou psicológica comum. Sintoma que não pode ser negligenciado da crise do romance, essa passagem do realismo ao lirismo, num gênero que parecia consagrado ao retrato da realidade.” (RAIMOND, 1966, p.225-226, tradução nossa).

## 2 VOZES DA CRÍTICA: COÁGULOS LÍRICOS

Tomando como base a leitura da obra *A Paixão Segundo G.H.*, propomos o estudo do processo de escrita moderna de Clarice Lispector, com ênfase na discussão em torno da narrativa poética. Interessa-nos trazer, à superfície do texto clariceano, coágulos submersos de linguagem poética vislumbrados em seu fazer ficcional, os quais chocam-se com as idéias mais tradicionais do gênero romanesco.

Ao longo de um processo de escrita ficcional, Clarice Lispector criou uma espécie de encontro particular com o público, buscando a cumplicidade do leitor não apenas identificado com a sua obra, mas também com os procedimentos literários que a singularizaram em nossa Literatura.

As narrativas de Clarice Lispector obrigam a uma reflexão em torno da linguagem literária e dos mecanismos de representação da realidade, sobretudo, em torno da polissemia existente em seu discurso poético. A inovação, operada por Clarice, organizou-se numa narrativa fragmentada, desinteressada do enredo factual, alicerçada no fluxo de consciência.

Desde sua primeira obra, *Perto do Coração Selvagem* (1944), a escritora despertou um horizonte novo de expectativas para o público brasileiro e em relação à escrita ficcional, provocando impacto na crítica que, àquela altura, não se mostrava pronta para adentrar no complexo universo romanesco construído por seus romances. A publicação do primeiro livro revela uma personalidade literária delineada por sua escrita transgressora.

Em 1944, quando *Perto do Coração Selvagem* foi publicado, as tendências do romance no Brasil privilegiavam narrativas realistas, que elegiam o cenário social ou comportamentos sociais como a matéria prima de seus enredos.

Vozes representativas da crítica brasileira, tais como Antonio Candido e Álvaro Lins, chamaram a atenção para o impacto que lhes causou o romance de Clarice, numa época pouco familiarizada com a inaugural aventura para “dentro”, proposta pela escrita intimista ou introspectiva da escritora.

Antonio Candido, em julho de 1944 no artigo intitulado, com acerto, “No raiar de Clarice Lispector”, destaca a “performance da melhor qualidade” da escritora. Na visão do crítico, a estreatante:

[...] colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamente sentidas. A descoberta do cotidiano é uma aventura sempre

possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminho para mundos novos. (CANDIDO, 1970, p.128).

A linguagem artística de Clarice Lispector, segundo Antonio Candido, assemelhava-se aos “romances de aproximação” que buscavam captar a essência, o ser, ao eleger as paixões e os estados de alma como o mote da narrativa. Decorrentes de uma identificação entre a voz que está a narrar e aquilo que se narra, esses romances apresentam um ritmo de procura que permite configurar uma tensão psicológica raramente presente em nossa Literatura. O ritmo tenso da narrativa, fruto da pesquisa de linguagem que transmite uma interpretação pessoal do mundo, faz do romance de Clarice Lispector uma obra de exceção.

Álvaro Lins, também em 1944, escreve um artigo acerca de *Perto do Coração Selvagem* que se intitula “A experiência incompleta”. Começando por situar o romance na categoria de “literatura feminina”, ou seja, como uma escrita com um certo potencial de lirismo, próprio do temperamento feminino, que se insinua no primeiro plano da criação literária, o crítico reconhece traços da personalidade da autora na protagonista Joana. Porém, a visão lírica não exclui o realismo, como chama atenção Álvaro Lins, e assim, o romance moderno de Clarice é, na opinião do crítico, um “realismo mágico” por ser uma forma de ficção que se caracteriza pela união entre o sentimento poético e uma certa capacidade de observação. Para o crítico, a apresentação da realidade com um caráter de sonho e super-realidade, quando a imaginação e a memória se fundem, é o que define esta forma de romance. Neste sentido, o romance da escritora provoca uma surpresa pela estranha realidade ficcional que apresenta. Para Álvaro Lins (1963, p.190), trata-se de um livro inacabado, faltando-lhe uma estrutura de obra de ficção, o que denuncia a falta de experiência vital da escritora, “experiência que vem do tempo ou da intuição necessária ao romancista”. Embora a crítica de Álvaro Lins intua as mudanças que estão no horizonte da escrita de Clarice Lispector, não soube avaliá-las em sua profundidade.

Roberto Schwarz (1981, p.38), em 1959, escreve um artigo significativo para a fortuna crítica do livro e questiona o chamado “modo existencial” em que “a construção de engrenagens literárias mais ou menos complicadas perderia a sua importância em face do mergulho às raízes e fontes de nossa humanidade” (1981, p.37). Neste sentido, surgiria um romance sem “fabulação variada”, em que o enredo e o tempo ficariam reduzidos, uma vez que apenas teriam a função de criar “uma inútil coerência entre momentos, entre os raros momentos essenciais em que o substrato transpareceria no mundo empírico”. O crítico atenta para o “micro-relato” que atravessa o livro, ou seja, a tendência da escritora para uma

narração que flui próxima à consciência, tornando o leitor íntimo da protagonista em seus monólogos interiores.

Ao comentar a escrita de *O Lustre*, segundo livro de Clarice Lispector, Gilda de Mello e Souza relembra os méritos da estréia da escritora, sinalizando-a na “primeira linha dos nossos escritores”. A estudiosa chega ao primeiro “reparo” quanto à segunda obra, ao mencionar o processo de composição utilizado em *O Lustre*:

Linguagem anímica, violentação do sentido lógico da frase, anotação do excepcional \_\_ eis três características da poesia. Utilizando-as no romance para criar uma atmosfera de raridade emocional, a sra. Clarice Lispector acabou se defrontando com outro problema bastante grave também, o da limitação dos gêneros. (SOUZA, 1989, p. 172)

Deste modo, a segunda obra traía a característica principal do romance\_\_ a discursividade já que estava situada nos limites imprecisos entre prosa e poesia, faltando “um pouco mais de equilíbrio” (SOUZA, 1989, p. 172). Embora intua o substrato poético da obra clariceana, e toque na questão do limite entre os gêneros, a crítica de Gilda de Mello e Souza revela-se embalada pela visão tradicionalista do romance, na medida em que realiza o percurso da elaboração formal de *O Lustre*, deixando de creditar a essa nova obra a aceitação de uma forma intermediária nas bases que a compõem.

Na década de 70, Alfredo Bosi, na *História Concisa da Literatura Brasileira*, situa a obra de Clarice Lispector como ficção “suprapessoal”, superando o que ele chama de ficção “egótica”. Para o crítico, a escritora, fiel às suas primeiras conquistas formais, como o uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência e a ruptura com o enredo factual, apresenta, dentro da ficção contemporânea brasileira, a exacerbação do momento interior e a própria crise da subjetividade, saltando do psicológico para o metafísico.

Demorando-se na análise de *A Paixão Segundo G.H.*, Bosi caracteriza este livro como um “romance de educação existencial” em que a “crise da personagem-ego” resolve-se por meio de uma “procura constante do supra-individual” vivido pela protagonista. O estilo indagador da escritora não só ressalta o dilema existencial da personagem, mas também revela uma crise da representação ficcional e da prosa romanesca brasileira.

No ensaio intitulado “O lugar de Clarice Lispector na História da Literatura Ocidental: uma avaliação comparativa”, o professor Earl E. Fitz, da Universidade Estadual da Pensilvânia, comenta a obra da escritora, relacionando-a à categoria da “narrativa lírica”, ao lado de nomes como Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Herman Hesse, entre outros. Fitz reconhece três tradições na produção literária da escritora: a narrativa lírica; o romance

filosófico e o feminismo. Ao comentar a criação de personagens da escritora, o ensaísta reconhece:

Lispector cria, em narrativas como *Perto do Coração Selvagem*, *A maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.*, e *Água Viva*, protagonistas que são análogos ao ‘eu’ da poesia lírica. Protagonistas como Emil Sinclair (de *Demian*), Harry Heller (de *Der Steppenwolf*), Joana ( de *Perto do Coração Selvagem*), Martin (de *A maçã no escuro*), G.H. (de *A paixão segundo G.H.*) e a voz narrativa de *Água Viva* dão uma estrutura fluida aos seus textos através da unificação não só das imagens poéticas mas também das cenas e ações dos personagens. (FITZ, 1989, p. 32).

No ensaio “Clarice, olho-de-gato”, Claire Varin (1989, p. 58) discute o trabalho de Clarice Lispector com a linguagem, ressaltando a intensidade poética que irradia de sua escritura:

Clarice, com um coração de poeta, tece pulsações. Se a escritura de fragmentos, como vislumbres de instantes, se inscreve num vasto movimento ficcional contemporâneo, ela é também para Clarice uma maneira de viver. Um método de escrever ao qual ela permanece fiel até o fim: de *Perto do Coração Selvagem*, os primeiros fragmentos organizados em romance, a *Um Sopro de Vida*, os últimos organizados em ficção (pela secretária dela), frases-clímax irradiam, brilhos luminescentes cada vez mais claros. Revelações poéticas que a Clarice, exploradora do sonho acordado hesita em chamar poesia?

Desse modo, Clarice opera uma atmosfera poética, na qual seu projeto de escrita busca não a retratação do mundo, mas sua revelação. Tal qual o trabalho do poeta, o narrador clariceano está submerso na eterna busca pela natureza primeva das palavras e a pluralidade de seus significados por vezes já esquecidos.

Benedito Nunes, realizando uma extensa abordagem crítica da obra da escritora no ensaio “O mundo imaginário de Clarice Lispector”, localiza sua escrita no contexto da filosofia da existência em decorrência das afinidades marcantes entre sua narrativa e temas reflexivos que abordam problemas como a angústia, o nada, o fracasso, a linguagem, a consciência de estar no mundo, entre outros.

A observação da questão ontológica, em profunda reflexão sobre a alma humana, observada por Benedito Nunes na obra da escritora, revela a faceta mitopoética postulada pelo gênero da narrativa poética. O francês Jean-Yves Tadié (1978, p. 158), ao discorrer sobre esta última, explica-nos este fenômeno:

*Dans le récit mythique et poétique, le monde est après le récit, qui postule son incarnation. Il s’agit moins de dénoter, ou de connoter, que de susciter.*

*L'engagement du récit poétique apparaît ici clairement: mais ce qu'il propose de changer, c'est la condition humaine de l'individu, non sa condition politique ou sociale<sup>1</sup>.*

A obra clariceana oferece-nos um novo projeto literário, no qual o ato de narrar está intimamente ligado ao ato de existir, uma vez que “[..] há uma associação entre vida e fazer literário” (VIEIRA, 1998, p. 83).

No início da década de 60, Clarice Lispector pronunciou na Universidade do Texas, uma conferência intitulada “Literatura de vanguarda no Brasil”. O texto, explicitamente ensaístico, foi elaborado em 1963, no mais alto momento de sua criação literária. Nesta conferência, a autora estabelece a relação entre texto e experiência pessoal, ressaltando que ao pensar sua língua, o homem está indissociavelmente pensando em si próprio.

Ao comentar a prática escritural de Clarice Lispector, Edgar Cézár Nolasco, reconhece as marcas pessoais de sua escrita, fato que revelou, muitas vezes, a matéria de suas ficções. Nolasco ( 2001, p. 48-9) segue as marcas que vão se inscrevendo no texto clariceano e, assim, reporta-se à questão do sujeito que se insere cada vez mais nas obras da modernidade:

O escritor procura pôr em narrativa não sua vida mas sim seu desejo de escrever. Diríamos mesmo que, com uma aparente contradição, ele faz de sua prática escritural um ato inconsciente de sua inscrição. O tempo mesmo do ato de escrever acaba dizendo não só sobre o seu sujeito, como também sobre as circunstâncias em que se encontra o sujeito. De uma forma ou de outra, consciente ou inconsciente, o sujeito-escritor traz para a sua prática seu tempo, sua ideologia, sua formação e sua psicologia, enfim, tudo o que o constitui como sujeito.

No projeto clariceano, portanto, questões literárias se cruzam com questões de ordem existencial.

Na equivalência de conhecer-se a si mesma para chegar ao conhecimento do mundo, a autora afirma em sua conferência:

Estou chamando o nosso progressivo autoconhecimento de vanguarda. Estou chamando de vanguarda ‘pensarmos’ a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. ‘Pensar’ a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de linguagem literária, isto é, linguagem que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa

<sup>1</sup> “Na narrativa mítica e poética, o mundo está depois da narrativa, que requer sua encarnação. Trata-se muito menos de denotar, ou de conotar, que de suscitar. O engajamento da narrativa poética aparece aqui claramente: mas o que ela propõe mudar a condição humana do indivíduo e não sua condição política ou social.” (TADIÉ, 1978, p.158, tradução nossa).

linguagem real, numa linguagem que é fundo e forma, a palavra é na verdade um ideograma. (LISPECTOR, 2005, p. 105-106).

No decorrer deste texto, numa espécie de jogo retórico, Clarice realiza a reflexão sobre vanguarda ao assinalar a “experimentação”: “Vanguarda seria, também para mim, é claro, experimentação [...] toda verdadeira arte é experimentação, e, lamento contrariar muitos, toda verdadeira vida é experimentação, ninguém escapa”. (LISPECTOR, 2005, p. 97).

A autora deixa entrever, portanto, o fato de que por trás da técnica que domina, há todo um projeto de compreensão e revelação de um mundo que se concretiza. A realização estética do texto clariceano manifesta-se no vasto campo da sensibilidade, captando as formas, os ritmos e suas pulsões, oferecendo ao leitor toda a rede de relações do espaço da ficção.

Ao discorrer sobre a idéia de Modernidade e o uso que os modernos fizeram da metáfora de “vanguarda”, Calinescu (1999, p.104) remonta à década de 1870 na França, e observa a atitude do pequeno grupo de escritores e artistas tidos como avançados ou vanguardistas: “[...] derrubar todas as obrigatórias tradições formais da arte e gozar a liberdade hilariante de explorar horizontes de criatividade completamente novos, previamente proibidos”, uma vez que tais artistas “acreditavam que revolucionar a arte era o mesmo que revolucionar a vida”.

Calinescu (1999, p. 114) ressalta ainda a postura do artista de vanguarda e o fato de que este, “longe de estar interessado na novidade enquanto tal, ou na novidade em geral, tenta na verdade descobrir ou inventar novas formas, aspectos ou possibilidades de crise”. Este também parece ser o papel de Clarice Lispector no cenário de nossas letras, principalmente no que tange à construção de seus personagens \_\_ sintomas de uma crise existencial, ou seja, a crise da “personagem-ego”, conforme observara Alfredo Bosi, no caso específico de *A Paixão Segundo G.H.*

Após chamar a atenção para alguns momentos de renovação dos decênios de 30 e 40, bem como para o legado de 22, Antonio Candido em *A Educação Pela Noite e Outros Ensaios*, assinala as contribuições de linha experimental e renovadora, presentes nas diversas produções literárias. No entanto, o crítico não foi capaz de avaliar corretamente, a nosso ver, a intenção de Clarice Lispector com sua escrita, que não visa, na verdade, a “visão de conjunto”:

[...] a origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios. Decorre a perda da visão de conjunto devido ao meticuloso acúmulo de pormenores,

que um crítico atribuiu com argúcia à visão feminina, presa ao miúdo concreto. (CANDIDO, 1989, p. 210)

Ao discorrer sobre a recepção da obra de Clarice Lispector, Igor Rossoni (2002, p. 225) menciona o desconforto da crítica frente à explosão da obra da escritora. O autor afirma ser a palavra uma “forma de imersão” para Clarice Lispector, enquanto para outros autores, ela é “meio de expressão”. Para ele, este seria o ponto que a crítica não chegou a captar, apresentando um certo “desencontro de posicionamentos”. Assim:

Ampliou-se, então, ainda mais, o mistério em torno daquele tipo de letra complexa e irreparável, expandindo para a própria figura de Clarice Lispector, circunspecta, compenetrada em si mesma, com os olhos voltados para o próprio olhar, deixando-se ao sabor das próprias coisas.

Desta forma, apoiada na palavra como “forma de imersão”, a obra clariceana perpetuou seu caminho, deflagrando uma incrível força poética. Assim, apoiados em Benjamin Abdala Junior e Samira Youssef Campedelli (1988, p.198) constatamos que a estréia literária da escritora representa “um risco pelo projeto de escrita, que vai enlaçar-se a narrativas posteriores, permitindo uma contínua releitura de temas e situações comuns. Uma aventura pelos vazios e silêncios da escrita, na tentativa de dizer o indizível [...]”.

Nessa aventura, a obra clariceana apresenta-se, portanto, essencialmente voltada para a linguagem. Sua gênese se dá em proximidade com o modo lírico, que se sobrepõe ao épico, distanciando-se das formas do romance tradicional.

Além da introspecção, traço que distingue a estréia da autora e que se perpetua ao longo de sua obra, os ensaios aqui consultados salientaram a visão de uma Literatura que trilha caminhos pelo lírico adentro.

### 3 A PAIXÃO SEGUNDO G.H.: UMA NARRATIVA POÉTICA, UM ROMANCE LÍRICO

Com base na leitura e análise da obra *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, a presente seção tem por objetivo discutir aspectos da narrativa poética, tais como o jogo expressivo de palavras, a circularidade e a presença de algumas imagens.

*A Paixão Segundo G.H.*, publicada em 1964, quando a escritora conta vinte anos de atividade literária e seis volumes publicados, surge em meio a tendências literárias que dão em um realismo com destaque no social, reflexo da conturbada época de crise vivida pela sociedade brasileira, bem como em manifestações de vanguarda da arte concreta. A obra de Clarice Lispector atrai o leitor pela problematização que pauta sua linguagem e pelo estranhamento causado pelos motivos existenciais presentes em seu texto. Na visão de Benjamin Abdala Junior e Samira Youssef Campedelli (1988, p.197), na década de 60, “[...] nas condições do circuito comunicativo brasileiro, (o) leitor (de *A paixão segundo G.H.*) é também de nível universitário”. A efervescência cultural, política e social dessa década favoreceu o ambiente de receptividade ao livro, bem como um prestígio literário já conquistado por Clarice Lispector, que publicara também em 1964 os contos e crônicas do volume *A Legião Estrangeira*.

A circulação de seus textos entre as várias publicações em jornais, revistas e livros, bem como a difusão de sua obra no exterior (quatro traduções) na época de *A Paixão Segundo G.H.* contribuíram, sem dúvida, para a consagração dessa obra pelo público. A crítica respondeu surpreendentemente ao romance e alguns críticos chegaram a reformular posições anteriores, reconhecendo a importância da proposta inovadora, ou mesmo, transgressora, de Clarice no âmbito de nossas letras:

Era um momento de ênfase na palavra escrita, mediadora de outros discursos de nossa vida cultural. E, na codificação literária, a crítica a partir de instrumental diverso, procurava destacar a elaboração artística do romance e a sua importante posição dentro da prosa de ficção nacional. (JUNIOR; CAMPEDELLI, 1988, p. 202-203)

Podemos observar uma aventura poética na narrativa de *A Paixão Segundo G.H.*, obra considerada pela crítica como representativa da síntese dos procedimentos artísticos de Clarice Lispector e o ápice de sua expressão literária. Para Benedito Nunes (1988, p.xxIv), este livro, “[...] condensa a linha interiorizada de criação ficcional que Clarice Lispector adotou desde o seu primeiro romance [...]”. Esta perspectiva de escrita introspectiva

ultrapassa os domínios da expressão verbal, pois a escritora leva às últimas conseqüências a experiência de exprimir o que não pode ser inteiramente verbalizado, na tentativa de recuperar o transe que a todo momento cria barreiras ao relato da personagem no encontro de si mesma com uma outra verdade. Instaura-se, portanto, a crise na ficção, ou seja, o “drama da linguagem”, tão bem apontado por Benedito Nunes.

Em 1965 José Américo Motta Pessanha (1989, p. 183) publica o ensaio “Clarice Lispector: O Itinerário da Paixão”. O crítico destaca a importância de *A Paixão Segundo G.H.* na obra da escritora, sinalizando a travessia dos personagens clariceanos anteriores, que, para ele, prometiam e anunciavam G.H.:

A paixão de G.H. já estava anunciada. Toda a obra de Clarice Lispector a prometia, retirando sua força maior dessa situação de preparar lenta e inexoravelmente um holocausto. É bem verdade que só agora o percebemos com clareza.

Curiosamente, ao longo do ensaio, Pessanha (1989, p. 183) utiliza a metáfora “rio subterrâneo” para sinalizar o que de fato sustenta a ficção clariceana, fazendo com que todos os seus personagens pareçam “cúmplices”:

Como se, alimentados pela mesma seiva oculta ou padecendo do mesmo mal secreto, vivessem, sem o saber, da condição de arautos do mesmo evento, de preparadores do mesmo caminho. O caminho que Martim percorreu em parte, mas que somente G.H. trilhou até o fim. Como se todos carregassem ‘uma profecia dentro de si’. Que G.H. veio cumprir.

De acordo com Nádia Battella Gotlib (1988, p.173), *A Paixão Segundo G.H.* reúne de forma concêntrica duas tendências que vinham sendo experimentadas em obras anteriores: de um lado o tema das relações entre os seres, de outro, a estrutura narrativa típica de alguns contos, em que o processo de escrita é gradativamente desenvolvido por etapas definidas, representando “[..] dualidades em cotejo, embatendo-se, uma, o contrário da outra, até um ponto de encontro e de contato, a partir do qual continuam seu percurso, especularmente, no avesso, no contrário, excluindo-se e identificando-se [...]”.

Em *A Paixão Segundo G.H.* reduz-se o esquema de personagens, que consta apenas de G.H. e uma barata.

Trata-se da primeira obra de Clarice Lispector em primeira pessoa, uma verdadeira confissão da experiência vivida no dia anterior ao instante do discurso e que perturbou para sempre a protagonista.

Aparentemente simples, a narração é motivada por um acontecimento banal: uma escultora de classe alta, que mora num apartamento de cobertura de um edifício de treze andares, resolve arrumar a casa começando pelo quarto da empregada que se fora, supondo ser este o cômodo mais sujo de seu apartamento.

Desde o título o leitor é levado a inúmeros mecanismos em relação à interpretabilidade, uma vez que não conhece a espécie de paixão de que trata a obra: paixão amorosa ou mística? Clarice Lispector apresenta-nos uma narrativa de linguagem cifrada e enigmática, que dilui as noções mais tradicionais de gênero, na medida em que subverte enredo, tempo, espaço e personagens.

Imediatamente após o título, há a apresentação da intrigante dedicatória:

#### A POSSÍVEIS LEITORES

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente \_\_ atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. (LISPECTOR, 1998, p. 7)

Primeiramente a obra é apresentada como “um livro qualquer”, e posteriormente é requisitado do leitor uma “alma já formada”. A dedicatória funciona, então, como uma espécie de provocação, de tentação ao leitor, na medida em que este desejará enfrentar a leitura e vivenciar o relato de G.H.

Tal como a visão poética, ao leitor é requisitada atitude semelhante à atitude do poeta, ou seja, o ser de visão privilegiada, portador, talvez, de “alma já formada”.

Octavio Paz (1982, p. 204), ao explicar o fenômeno da linguagem poética, apresenta uma importante definição do trabalho do leitor ao ler o poema, ou seja, ao recriar-se a si mesmo na aventura poética:

Depois da criação, o poeta fica sozinho; são outros, os leitores, que agora vão se criar a si mesmos ao recriarem o poema. Repete-se a experiência, mas ao contrário: a imagem se abre diante do leitor e lhe mostra seu abismo translúcido. O leitor se debruça e despenca. E ao cair\_\_ ou ao ascender, ao penetrar nas salas da imagem e se abandonar ao fluir do poema\_\_ desprende-se de si para penetrar em ‘outro si mesmo’ até então desconhecido ou ignorado.

Ainda que trate da aventura do leitor para com o poema, a explicação de Paz nos interessa, na medida em que visualizamos este movimento em A Paixão Segundo G.H. Logo

na dedicatória, torna-se clara a equivalência da leitura da narrativa com a leitura de um poema, tal qual descreve Octavio Paz, uma vez que o leitor clariceano encontrará a si mesmo como reflexo de um outro ao longo da experiência narrada pela protagonista. O leitor, deparará com o “desconhecido ou ignorado”, de que fala Paz, já que irá atravessar o “oposto daquilo que se vai aproximar” (LISPECTOR, 1998, p. 7).

No trabalho intitulado *O Leitor Segundo G.H.*, tese de 2001, Emília Amaral, pensa a questão do leitor de “alma já formada” na esfera do contexto pedagógico. A autora dedica-se à análise de *A Paixão Segundo G.H.*, explorando como a obra elege e constrói pedagogicamente um tipo de leitor. Para a autora (2001, p. 97), é possível atribuímos um sentido inverso à expressão “pessoas de alma já formada” anunciada na dedicatória, uma vez que:

Tais pessoas também podem ser aquelas cujo nome, como o de G.H., a protagonista que também é narradora, confunde-se com as iniciais. Ou seja, podem ser aquelas que como G.H. vivem num suave tom de pré-clímax, não conhecem a violência, nasceram sem missão, não suportariam não se encontrar no catálogo.

A obra, portanto, conforme já mencionado, acentua um movimento de forças opostas, ou seja, forças que se aproximam e se repelem ao mesmo tempo, na medida em que deixa claro ao leitor “que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente \_\_ atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar” (LISPECTOR, 1998, p. 7). Neste jogo de forças opostas, o leitor provocado, repetirá, conforme mencionado, a experiência de G.H. Nesta dedicatória, é possível aceitarmos a visão demiúrgica de Clarice Lispector, já comentada pela crítica, na qual, a efusão lírica, criadora de um mundo próprio, toma conta das páginas da narrativa: “A seqüência da obra é vincada pelo progresso rumo a uma introspecção menos psíquica que ontológica, acentuando seu caráter demiúrgico” (GALVÃO, 1998, p. 73).

Nos apontamentos acerca do romance poético, Todorov (1980, p. 101) recorre à oposição feita por Novalis no romance *Heinrich von Ofterdingen*. Partindo das tendências observadas por Novalis, temos de um lado, os “homens de ação”, aos quais “[...] não lhes é permitido entregar-se às reflexões silenciosas, ceder aos convites do pensamento meditativo”; e por outro lado, os “seres recolhidos”, “[...] para quem o mundo é interior, a ação contemplativa e a vida um secreto e discreto acréscimo das forças do interior [...] Esses homens são os poetas” (NOVALIS apud TODOROV, p. 101).

Esta concepção é importante para pensarmos o caráter de demiurgia apontado na obra clariceana, baseado na contemplação interior, na criação de um mundo próprio. Assemelhando-se ao projeto do poeta, a escrita de Clarice Lispector revela a tentativa desesperada de captar-se a si mesma, reescrevendo os objetos e os seres, de modo que esses adquiram no texto uma nova forma.

Utilizando estratégias discursivas, nas quais prevê um leitor ideal para seu texto, Clarice Lispector ficcionaliza-o, na medida em que este possa preencher suas condições. Desta maneira, ligado ao texto, o leitor direciona-o a uma atividade interpretativa, conforme nos explica Telma Maria Vieira (1998, p. 84):

O leitor necessitará ser ideal, ‘aquele de alma já formada’, que aceite trabalhar, ao invés de realizar uma leitura passiva, pois ler é reescrever o texto. Ao decifrar a escritura, o leitor faz incidir sua narrativa (a leitura) na voz narradora, e, dessa maneira, se faz presente na produção literária.

Desta forma, ao reescrever o texto, o leitor viverá também a paixão, decifrando os enigmas da escritura, analisando-se e construindo-se, em processo semelhante ao da narradora.

Defrontar-se com a ampliação semântica do termo paixão, que por sinal difere da projeção amorosa, possibilita ao leitor a vivência de um processo de correção e revisão de suas projeções durante a leitura: “ao decifrar a escritura, o leitor estaria assumindo uma cumplicidade com o autor na construção do texto. Por intermédio da leitura, o leitor poderia se incorporar ao universo da autora e construir o texto no momento em que lê”. (VIEIRA, 1998, p. 91-2).

No primeiro capítulo de *A Paixão Segundo G.H.*, há uma espécie de síntese dos temas que serão desdobrados no decorrer da obra. A visão reflexiva da protagonista em busca de um sentido existencial se traduz por meio de comentários, perguntas e interpretações sobre Deus, a beleza, a linguagem, a arte, a vida entre outros temas. Para Benedito Nunes (1988, p.xxviii) “antes de ser mística, a visão de G.H. pertence ao misticismo da escrita” — escrita de fascinação como método empírico de indagação metafísica.

Esse capítulo, assemelhando-se a um prólogo que antecede a ação, já apresenta a ação da personagem em pleno andamento, como evidenciam os seis travessões que iniciam o texto, cujas primeiras palavras indicam a busca da personagem:

\_\_\_\_\_ estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? [...] (LISPECTOR, 1998, p.11)

Este recurso estrutural deixa entrever, de acordo com Alfredo Bosi (1972, p.477), que “[...] não há um começo definido no tempo nem um epílogo repousante [...]”, uma vez que a obra terminará também com os mesmos seis travessões. Neste sentido, diz ele, o romance aventura-se pela consciência aberta ao “passado da memória e ao futuro do desejo” (1972, p.477).

O procedimento de Clarice Lispector nesta narrativa, entre outros, ressalta a necessidade de se recorrer ao conceito de narrativa poética, uma vez que a autora funde a técnica da prosa e da poesia para relatar, em primeira pessoa, a viagem mítica da personagem G.H. pelo espaço labiríntico de seu apartamento.

O mergulho de G.H. nesse “labirinto” imaginário faz-se a partir de um “eu” pessoal e ao mesmo tempo genérico, conforme indica Affonso Romano de Sant’anna (1988, p. 240).

A questão poética apresenta-se em todos os níveis do longo relato de G.H., em sua linguagem altamente simbólica e polissêmica, bem como na estruturação dos capítulos, recurso técnico original, utilizado na narrativa: cada última frase de um capítulo se repete como a primeira do capítulo seguinte, num sinal de continuidade e retomada, ao modo de rimas dispostas em uma poesia:

**Cap. (I)** \_\_\_\_\_ estou procurando, estou procurando  
 É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.  
**(II)** É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.  
 Só eu saberei se foi a falha necessária.  
**(III)** Só eu saberei se foi a falha necessária.

Reynaldo Bairão (1969, não paginado) tece um dos primeiros comentários críticos a respeito deste recurso. Apesar de denominá-lo “cacoete”, o crítico reconhece sua qualidade, uma vez que “interliga o livro todo e lhe dá essa unidade alucinatória que é o seu maior objetivo”.

Segundo Nádía Battella Gotlib (1995, p.358), este encadeamento em corrente sela “[...] o compromisso estrutural de uma seqüência densa, em que cada elo tem seu peso no processo de ‘aproximação’ de algo que se procura e que se encontra”.

Para Olga de Sá (2000, p. 259), este processo funciona como uma linha curva e contínua, conferindo à introspecção de G.H. “[...] um aspecto de ininterrupta continuidade e à voz de sua narrativa, uma tonalidade de canção, como as velhas cantigas medievais”.

Também observada por Massaud Moisés (1991, p. 5), esta estruturação marca um traçado na narrativa, o qual, “abre e fecha com travessões, a indicar a circularidade de um poema”.

Esse curioso recurso empregado pela autora não passou despercebido pelas vozes da crítica. É possível detectarmos pontos de contato com as poesias portuguesas da Idade Média, principalmente com as “cantigas de amigo”. Nessa espécie de poesia, o poeta, identificado como “trovador”, canta, na voz de uma mulher, os sentimentos de abandono que esta sente em relação ao amigo/amado. Evidencia-se nessas cantigas, o paralelismo das estrofes, a técnica do *leixa-pren*, ou seja, “processo de composição improvisada, que obriga um dos improvisadores a repetir o último verso do outro, para o qual devia achar seqüência” (SARAIVA ; LOPES, 1969, p. 50).

É importante frisarmos o fato de que a narrativa poética apresenta traços da poesia e da prosa ao mesmo tempo. Jean Yves Tadié (1978, p. 7) nos alerta:

*Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème<sup>1</sup>.*

Ao revisitarmos a Idade Média e a técnica do *leixa-pren*, encontramos, portanto, em momento distinto de produção literária, uma possível aproximação entre a poesia medieval e a narrativa brasileira do século XX.

Numa visão privilegiadamente estruturalista, o estudo de Maurice-Jean Lefebve (1980, p. 243-244), em *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, oferece-nos um importante apontamento acerca do recurso da repetição:

Que a repetição seja exata, ou que os acontecimentos se assemelhem mas comportem, no entanto, alterações, dela resulta sempre o sentimento duma duração perturbada, o mundo representado toma um aspecto onírico que pode traduzir a obsessão do herói, um desregramento mental, um sentimento de desorientação profunda ou de horror.

<sup>1</sup> “A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que empresta do poema seus meios de ação e seus efeitos, de modo que sua análise deve levar em conta, ao mesmo tempo, as técnicas de descrição do romance e as do poema: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema.” (TADIÉ, 1978, p.7, tradução nossa)

As palavras de Lefebvre são importantes na medida em que detectamos, na repetição das frases em *A Paixão Segundo G.H.*, o movimento de consciência da personagem, que se apresenta desorganizada. Esforçando-se para organizar seu discurso, G.H. avança e recua ao mesmo tempo, no andamento da narrativa, conforme observamos na seqüência das frases.

De acordo com Yudith Rosenbaum (1999, p. 170), as repetições atuam com certa resistência ao avanço do enredo: “[...] o retorno das frases concretiza o movimento restaurador da pulsão, ao mesmo tempo em que presentifica e possibilita a emergência de novos significados na mesma expressão verbal. É o eterno retorno modificado”.

Benedito Nunes (1995, p. 136) também observara o recurso da repetição em Clarice Lispector, identificando-a como o “traço de mais largo espectro” na obra da escritora. Para o crítico, a repetição é um aspecto consciente, uma espécie de preparação para o silêncio do discurso, o qual concorre para o “drama da linguagem” na escrita de Clarice. Esta característica da obra será melhor estudada na seção seis deste trabalho.

O retorno das frases cria um efeito alucinatório constante, no qual a repetição pode sugerir o movimento mítico do eterno retorno, ou seja, a percepção da circularidade, fato que remete ao constante re-início da escrita e da experiência, semelhante ao circuito do “tempo-serpente” que morde incessantemente sua própria cauda, em movimento de eterna busca, de conclusão impossível.

Na obra *O Arco e a Lira*, Octavio Paz (1982, p. 68), para comentar a questão do ritmo poético, utiliza uma representação gráfica similar aos seis travessões iniciais/terminais de *A Paixão Segundo G.H.* :

Se batermos num tambor com intervalos iguais, o ritmo aparecerá como tempo dividido em proporções homogêneas. A representação gráfica de semelhante abstração poderia ser a linha de traços: — — — — — — — — — — . A intensidade rítmica dependerá da rapidez com que os golpes caíam sobre o couro do tambor. [...] O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos alguma coisa que não conseguimos nomear .

Desta maneira, é possível pensarmos as frases que chegam com os seis travessões como sendo instâncias portadoras de um ritmo, ou seja, um ritmo discursivo, por meio do qual transcorrerá o relato de G.H. O paralelismo, a repetição das frases parece acentuar a tensão de algo que se aproxima e que é inominável ao leitor — “sempre o mesmo e a negação do mesmo” (PAZ, 1982, p. 69).

Jean-Yves Tadié (1978, p. 141), ao apontar a questão rítmica nas narrativas poéticas, oferece-nos um importante esclarecimento: *“la structure rythmique du récit poétique subsiste, quelle que soit la composition d’ensemble: circulaire, dialectique, variationnelle. Mais la variété des rythmes du récit n’en rend pas la perception aisée, ni la description”*<sup>2</sup>.

O processo repetitivo acentua, também, o fato de que a obra está construindo, passo a passo, “gradualmente”, como consta na sua dedicatória, uma personagem, ainda sem identidade. Neste sentido, a busca pelo autoconhecimento constitui um dos aspectos fundamentais de A Paixão Segundo G.H.

Desta maneira, levando às últimas consequências a busca obsessiva pela identidade, a narrativa apodera-se até mesmo do plano do “não-eu”, conforme indica, no início da obra, a epígrafe de Bernard Berenson: *“A complete life may be one ending in so full identification with the nonself that there is no self to die”* (LISPECTOR, 1998, p.09).

Antonio Medina Rodrigues (1992, não paginado), no ensaio “Clarice e a lírica da sereia”, associa, como indica o próprio título do ensaio, a lírica de Clarice à sereia. Ao fazer importantes considerações sobre a subjetividade lírica nos textos da autora, ele observa: “A lírica de Clarice terá o mérito de ser uma formosa experiência de linguagem, e o de nos ter introduzido nos impasses do tempo e do nada, ou no vestíbulo de um outro mundo” .

Neste sentido, o relato de G.H. apresenta-se entrecruzando os caminhos da enunciação, na medida em que traz o aspecto romanescos cedendo lugar ao lírico, presentificado pelo uso da primeira pessoa. Semelhante ao papel do poeta, o narrador oscila entre o plano do enredo e as imagens que eclodem. Na perspectiva estrutural, é possível visualizar nas narrativas líricas, o plano sintagmático da narrativa, que se apresenta constantemente invadido pelo plano paradigmático da poesia. Ralph Freedman (1963, p. 6), ao postular importantes considerações acerca do romance lírico, oferece-nos um esclarecimento no que tange a esta questão:

*Conventionally, the lyric, as distinct from epic and drama, is seen either as an instantaneous expression of a feeling or as a spatial form. The reader approaches a lyric the way an onlooker regards a picture: he sees complex details in juxtaposition and experiences them as a whole*<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> “A estrutura rítmica da narrativa poética subsiste, seja qual for a composição do conjunto: circular, dialético, variacional. Mas a variedade de ritmos da narrativa não facilita sua percepção, nem a descrição.” (TADIÉ, 1978, p. 141, tradução nossa)

<sup>3</sup> “Convencionalmente a lírica, ao contrário da épica e do drama, é vista tanto como uma expressão instantânea de um sentimento, ou como uma forma espacial. O leitor aproxima uma lírica da maneira que um observador considera uma pintura: vê detalhes complexos em justaposição e os sente como um todo.” (FREEDMAN, 1963, p.6, tradução nossa)

Nesta perspectiva, G.H. apresenta-se à maneira de um poeta, voltando-se para dentro de si, para o seu psiquismo, ao invés de voltar-se para o social.

Esta tendência é observada nos protagonistas de romances líricos, nos quais o narrador e a personagem fundidos combinam-se para criar um “eu”:

*The world is reduced to a lyrical point of view, the equivalent of the poet's "I": the lyrical self. In the masquerade of the novel, this point of view is the poet's mask as well as the source of his consciousness, whether it appears as one or more disguised personae or in the more direct function of the diarist, the confessor, or first-person narrator*<sup>4</sup>. (FREEDMAN, 1963, p. 8)

Desta maneira, combinados entre si, narrador e personagem unem-se para contar a uma só voz a paixão vivida pela protagonista. Ralph Freedman (1963, p. 259) sinaliza importantes considerações ao comentar a obra *The Waves*, de Virginia Woolf: “*In the monologues, structures of the imagery and poetic diction recreate inner speech as poetry. At the same time, they also produce a narrative progression*”<sup>5</sup>.

A experiência de G.H., medida entre os dois pontos do apartamento, é de ordem interior e imaginária, possibilitando a caracterização de um herói “sedentário”, vagando no circuito de seu “eu”, o qual é capaz de recriar suas percepções simbolicamente e dominar, por sua vez, o mundo das imagens por cuja existência é responsável. Desta forma, a experiência de G.H. dá-se pelo cenário no qual reage.

Para narrar a experiência vivida no dia anterior ao instante de seu discurso, a personagem convoca um interlocutor, que, sem ser nomeado ou caracterizado, permanece como parte da trama, ou seja, como a “escuta” da voz da narradora-protagonista, recurso que lhe dá coragem para empreender o relato: “Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão.” (LISPECTOR, 1998, p.17).

Este ato patético da personagem, que segura a mão de uma segunda pessoa enquanto está narrando, constitui para Benedito Nunes (1988, p. xxix), um “[...] gesto dialogal dirigido a um tu localizado na fímbria da narrativa, irrompe no solilóquio, como proposta de um novo pacto com o leitor, considerado suporte ativo da elaboração ficcional\_\_ participe ou colaborador\_\_ que deverá continuá-la”. Porém, em nenhum momento, há um diálogo efetivo. Neste sentido, este interlocutor imaginário sustenta a possibilidade da narrativa, como um estratagema contra a incomunicabilidade.

<sup>4</sup> “O mundo é reduzido a um ponto de vista lírico, o equivalente ao eu do poeta: o eu-lírico. No disfarce do romance, este ponto de vista é a máscara do poeta, assim como a fonte de sua consciência, quer isso apareça como uma ou mais *personas* disfarçadas, ou na mais direta função do cronista, do confessor, ou do narrador em primeira pessoa.” (FREEDMAN, 1963, p.8, tradução nossa)

<sup>5</sup> “Nos monólogos, estruturas de imagem e de dicção poética recriam o monólogo interior como poesia. Ao mesmo tempo, também produzem uma progressão narrativa.” (FREEDMAN, 1963, p.259, tradução nossa)

A presença do interlocutor revela, na verdade, o solilóquio de G.H. voltado para si mesma, ou seja, desinteressada da “platéia” ouvinte, a personagem, ao empreender a duras penas o seu relato, tal qual o poeta embebido no calor de suas palavras, em correspondência direta a um estado de demiurgia, volta-se para sua introspecção sem limites, indagando os segredos mais profundos de seu ser.

O crítico Massaud Moisés (1970, não paginado) nos esclarece esta questão ao comentar o fato de que no universo ficcional da autora, há uma certa semelhança entre os monólogos interiores e o que chama de “diálogos do eu para si próprio”:

[...] se algum desvendamento do ser desencadeia esse exprimir-se incessante, não é porque o ‘outro’ respondeu ou escutou, mas porque esteve presente ao ato em que o ‘eu’ da personagem oralizou seus conteúdos. Decorre disso a semelhança visível entre os monólogos interiores e os diálogos do ‘eu’ para si próprio, aparentemente endereçado a um ‘outro’, por sua vez centrado na elocução de seu drama existencial.

O interlocutor permanece ao lado da protagonista até o momento em que esta assegura-se de que deve prosseguir sozinha, a certa altura do relato.

O projeto do primeiro capítulo consiste numa estratégia enunciativa da personagem em reorganizar o seu discurso e, conseqüentemente, a própria vida. É no ato de contar que a personagem ganha de volta os seus contornos. Benedito Nunes (1988, p.xxvii) alerta para o fato de que “[...] a visão transtornante da personagem-narradora é inseparável do ato de contá-la, como tentativa sua para reapossar-se do momento de iluminação extática, anterior ao começo da narração e que a desapossou de si mesma”. Por trás do questionamento de seu ser, a personagem G.H. questiona também os horizontes de sua narrativa:

Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez preciso menos me exprimir. Também isto perdi? Não, mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos. (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Este questionamento da personagem em torno da narrativa e, conseqüentemente da própria arte, nos faz perceber uma das características marcantes das narrativas líricas, que constitui exatamente a reflexão sobre a própria arte e o esforço para se encontrar um sentido através da forma. A reflexão de G.H. a respeito da apresentação de sua profissão como

escultora, revela a artista que molda as suas esculturas e, conseqüentemente, o seu discurso, através de palavras.

Ao analisar o processo metalinguístico em Clarice Lispector, Telma Maria Vieira (1998, p. 57) observa que “os questionamentos a respeito do fazer literário são incorporados ao texto, transformando a narrativa em uma rede metalinguística, em que o trabalho do escritor torna-se objeto da própria ficção”.

O discurso de G.H. torna-se, então, manifestação poética que busca expressar a alma humana em sua complexidade. A personagem transforma a arte da escultura em uma espécie de símbolo da compreensão humana: “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?” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Para Norma Tasca (1988, p. 266), “o discurso é, na verdade, extraído da falta de um objeto preciso. Ele é a compensação discursiva desta falta, o sujeito da enunciação (do enunciado) visando através dele preencher o vazio”.

Neste primeiro capítulo, há o momento no qual a protagonista não se revela, embora manifeste a necessidade de um apoio, uma “terceira perna” que exercesse a função de tripé, uma vez que se sente impossibilitada de sustentar-se com o que fosse apenas seu, ou seja, as próprias pernas:

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz tanta falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar. (LISPECTOR, 1998, p.11-12).

Este é o momento em que a personagem, perdida no exercício da memória e da auto-análise, esforçando-se por reorganizar o seu discurso, reclama o equilíbrio perdido.

Segundo Alfredo Bosi (1972, p. 478), “a terceira perna é o supérfluo que parece essencial: tudo aquilo que impede o espírito de caminhar com as forças nuas do próprio ser”. Ao negar duas vezes com o termo “ausência inútil”, a personagem afirma a importância dessa “terceira perna”. Com a perda desta “terceira perna”, a personagem volta a ter de caminhar com as duas pernas e a ser a pessoa que nunca foi. Nota-se que esta “terceira perna”, a qual tornava a protagonista algo “encontrável”, impedia, na verdade, que ela exercesse o seu próprio ser. Isto faz sentido se recorrermos à simbologia do termo “perna”. Apoiados em

Chevalier & Gheerbrant (1997, p. 710), constatamos: “órgão da marcha, a perna é um símbolo do vínculo social. Permite as aproximações, facilita os contatos, suprime as distâncias”.

A negação constitui um recurso do estilo e do pensamento da personagem, para que ela reafirme algo por outro lado. Segundo Affonso Romano de Sant’anna (1988, p. 255), este efeito de negação “[...] atinge um nível identificado com a dialética: da negação da negação [...] A negação dupla que termina por ser uma afirmação”.

Nota-se, entretanto, nesta perda o prenúncio de um desequilíbrio da personagem já que a “terceira perna” está associada à sua sustentação, bem como à necessidade de reconstruir, a partir da declaração da perda, a experiência vivida no dia anterior (o que acontecerá no decorrer do romance, quando esta experiência se desdobra inteiramente). Segundo Benedito Nunes (1995, p. 60), a consciência da personagem é contraditória, uma vez que esta perda se transformará num ganho ao longo da narrativa: “pela negação de si mesma, ela (a personagem) alcançará a sua verdadeira e própria realidade”.

Inicialmente, a personagem mantém-se como incógnita, não fazendo referência ao que pensava e sentia e, com dificuldade, conta o que lhe aconteceu: “não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe.” (LISPECTOR, 1998, p.14).

De acordo com Angela Fronckowiak (1998, p. 71), em A Paixão Segundo G.H. :

[...] há a instauração de uma dupla visão e de um duplo conhecimento: por um lado, temos o relato de uma experiência da qual a narradora foi sujeito e deveria dominar por inteiro, a ponto de poder contá-la organizadamente, e, por outro, a encontramos numa posição de impotência frente à realidade dessa experiência.

Na dificuldade em dar uma forma ao que viveu, reconhecemos em G.H. e no seu percurso de poeta, a construção de um discurso que esforça-se por dizer, mas jamais se diz. O substrato poético encontra seu lugar na escritura, na medida em que se dá o esforço pelo discurso. Tomemos as palavras de Maurice Blanchot (1987, p. 34-35) a respeito da “fala poética”:

A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala ‘se fala’. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se o essencial; a linguagem fala como o essencial e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial. Isso significa, em primeiro lugar, que as palavras, tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins.

Embora reconheça sua dificuldade, G.H. apresenta um discurso que aos poucos vai ganhando forma. A protagonista perdeu a “terceira perna”, portanto, o equilíbrio, mas tem consciência de que é preciso traduzir o que lhe aconteceu: dar forma \_\_ novo equilíbrio.

A necessidade de dar forma para poder continuar existindo sem a “terceira perna” espelha-se no movimento da escrita que busca dar uma forma para o dizer. O esforço da narradora consiste em recuperar o transe que a alienou de si mesma (visão inseparável do ato de contar), tornando sua escrita a tradução da própria existência. Neste sentido, a narrativa torna-se, na visão de Benedito Nunes (1988, p. xviii-xviii), “[...] o espaço agônico de quem narra e do sentido de sua narração\_\_ o espaço onde a narradora erra, isto é, onde ela se busca [...]”.

Buscando o seu autoconhecimento, a personagem segue o movimento da busca de sua própria imagem. Dividida entre a perda da “terceira perna” e a recuperação dos seus valores, a protagonista encerra um relato dificultoso em que revela criar o acontecimento por meio da escrita, uma vez que o momento da vivência lhe foge ao controle: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade” . (LISPECTOR, 1998, p.21)

Segundo Benedito Nunes (1988, p. xxvii), esta construção do acontecimento, “[...] consiste na infundável remissão do imaginário ao real e do real ao imaginário [...]”. Neste percurso, torna-se dramática “[...] a consciência da linguagem enquanto simbolização do que não pode ser inteiramente verbalizado [...]”.

No exercício do discurso, a personagem tateia a linguagem com as mãos artesãs, revivendo a mesma dificuldade experimentada ao esculpir a matéria de suas esculturas: “[...] mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos.” (LISPECTOR, 1998, p.21).

A tentativa de moldar a escultura como reprodução associa-se à narrativa, sendo esta, com suas significações, o ato de recriar a vida, por meio do acontecimento que ela pretende reproduzir. Essa dupla configuração \_\_ escultura/escrita \_\_, passa por uma desmontagem ou desconstrução, com passos bem demarcados : “[...] percurso diabólico de desnudamento de capas, de cascas, de máscaras, de expressões, de sentidos, num novo jeito de ver” (GOTLIB, 1995, p.360).

A tentativa de chegar ao desnudamento, a um “eu” despojado de uma máscara é justamente o propósito central do itinerário de G.H. ao longo de seu apartamento. Para compreendermos esta questão, tomamos as palavras de Benedito Nunes (1995, p. 155):

“Narrar é narrar-se: tentativa apaixonada para chegar ao esvaziamento, ao eu sem máscara, tendo como horizonte [...] a identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa” .

A cena comum de ficção torna-se uma textura do imaginário. Como bem assinala Ralph Freedman (1963, p. 271): “*The ‘I’ of the lyric becomes the protagonist, who refashions the world through his perceptions and renders it as a form of the imagination*”<sup>6</sup>.

O conflito interno de G.H. domina o mundo das imagens, criando um efeito poético:

Os sinais de telégrafo. O mundo eriçado de antenas, e eu captando o sinal. Só poderei fazer a transcrição fonética. Há três mil anos desvarei-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim. Estou mais cega do que antes. Vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele \_\_ e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele \_\_ terei que alçar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal. (LISPECTOR, 1998, p. 22)

Na passagem acima podemos identificar, no discurso de G.H., a reiteração dos termos: “estou tão viva quanto ele”; “viva”, “vida”. Percebemos que a repetição domina o discurso de forma a transformá-lo em matéria poética dotada de um ritmo. E este ritmo tende a aumentar a carga emocional das palavras, as quais vão ganhando poeticidade, expressividade.

Como já foi mencionado aqui, e apontado por Benedito Nunes (1995, p. 136), o recurso da repetição constitui um expediente freqüente nos textos da autora:

Incidindo em substantivos, verbos e advérbios, variando pela extensão \_\_ às vezes limitada a uma frase, outras aplicada a um conjunto de frases \_\_ a repetição, verdadeiro “agente lírico”, apresenta-se sob determinadas formas ou espécies características, dotadas de valor rítmico, que sempre desempenham função expressiva e produzem determinados efeitos, quer no uso da palavra, quer no sentido do próprio discurso.

No caso específico de A Paixão Segundo G.H., Benedito Nunes (1995, p.140) reconhece que as repetições “servem para contrastar [...] o testemunho da experiência pura com a verbalização que possibilita evocar essa experiência, já distanciada ou transcendida, e que não possui conteúdo representativo” .

Acessório de um discurso altamente poético, a repetição é, portanto, um dos recursos de estilo muito presentes no discurso de G.H.: “Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o

---

<sup>6</sup> “O eu da lírica torna-se o protagonista, quem remodela o mundo através de suas percepções e o desenha como uma forma de imaginação.” (FREEDMAN, 1963, p.271, tradução nossa)

meu sentido. Sei que vi \_\_ porque não entendo. Sei que vi \_\_ porque para nada serve o que vi” (LISPECTOR, 1998, p. 17).

Aqui é possível percebermos a assonância na vogal “i”, recurso comumente usado na poesia, que fornece um efeito alucinatório, caótico para o discurso de G.H. O processo repetitivo dos termos instaura uma personagem gravitando em torno de uma busca, ou seja, um ser sem identidade, questionando-se acerca de seu próprio destino. Mais adiante, em um ponto já avançado de seu discurso, a própria personagem reconhecerá: “[...] a explicação de um enigma é a repetição do enigma” (LISPECTOR, 1998, p. 134).

Para Benedito Nunes (1995, p.71), a repetição em *A Paixão Segundo G.H.* sinaliza um aumento na “área de silêncio das palavras”, ou seja, uma espécie de esgotamento em que mergulha o discurso de G.H. A narrativa é conduzida àquilo que não se pode narrar, tolhendo o ato de enunciação da personagem.

Ao lado da repetição, o crítico reconhece ainda os paradoxos presentes no discurso de G.H. Segundo ele, este recurso “constitui outro dos diferenciadores poéticos da prosa de Clarice Lispector” (NUNES, 1995, p. 143).

De alguma forma, os enunciados paradoxais apresentam o estado de espírito de G.H. e antecipam a experiência contraditória e única que ocorrerá no quarto dos fundos de seu apartamento. Neste primeiro capítulo, são notáveis os enunciados que fazem uso desse procedimento, de modo a interpretar ou decifrar a experiência da personagem: “Toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão. Não. Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio”. (LISPECTOR, 1998, p. 16)

De acordo com Humphrey (1976, p. 38), “a principal técnica para controlar o movimento do fluxo da consciência na ficção tem sido uma aplicação dos princípios da livre associação psicológica”. O autor aponta o fato de que na ficção, uma coisa sugere outra por meio de associações que podem ser comuns ou contrastantes. Para ele, três fatores controlam a associação psicológica, identificados como a memória, os sentidos e a imaginação.

O movimento do fluxo de consciência de G.H. é claramente controlado pelo princípio da livre associação através dos sentidos e da imaginação:

Eu me pergunto: se eu olhar a escuridão com uma lente, verei mais que a escuridão? A lente não devassa a escuridão, apenas a revela ainda mais. E se eu olhar a claridade com uma lente, com um choque verei apenas a claridade maior. Enxerguei mas estou tão cega quanto antes porque enxerguei um triângulo incompreensível. A menos que eu também me transforme no

triângulo que reconhecerá no incompreensível triângulo a minha própria fonte e repetição. (LISPECTOR, 1998, p. 22)

Para Regina Pontieri (1999, p. 31), “no referente aos olhos, a percepção visual é base dos tão conhecidos lampejos de revelação da ficção da escritora”. Neste sentido, podemos pensar o sentido da visão, e o contraste entre claridade e escuridão, como claros indicadores da consciência confusa da personagem em seu processo de busca pela identidade, ou seja, como ocorrências que afetam a vida interna e desorganizada de G.H.

A referência ao “triângulo incompreensível” permite-nos relacionar esta imagem com a imagem anterior da “terceira perna” perdida no exercício de desmontagem pelo qual passou a protagonista. A imagem do triângulo é bastante significativa na medida em que seus três lados podem representar os três pilares que compõem as bases da personalidade humana, tais como o corpo, a mente e o espírito.

A imagem do triângulo foi adotada por inúmeras associações místicas da divindade e entre elas, encontra lugar no simbolismo maçônico, em que preside uma ampla interpretação. Apontando o triângulo como “sinônimo da perfeição geométrica”, a maçonaria faz menção, entre outras coisas, à fusão de seus três lados, fazendo surgir uma superfície em que se encontra o “Criador”, o “Semelhante” e o “Eu”: “Se o meu Eu é universal e contém o Criador e meu próximo, Eu estarei completo e em plena harmonia com as leis do Universo” (CAMINO, 1990, p. 604).

Estes apontamentos nos fazem atentar também para o número três, já que é mencionado no início da narrativa nas ocorrências de “terceira perna” e “triângulo”. Aproveitando o simbolismo maçônico, teríamos: “É o terceiro número da ordem numérica; é a união do Universal, ou Unidade, com a dualidade. É a Trilogia significando a perfeição”(CAMINO, 1990, p. 600).

O enunciado de G.H. nos remete ainda ao olho inserido no triângulo, o qual também faz parte dos símbolos maçônicos. Para a maçonaria este olho “representa a Divina vigilância, que observa e registra os atos do ser humano” (CAMINO, 1990, p. 449). Num sentido esotérico seria o “Terceiro Olho” ou “Terceira Visão”, uma espécie de visão espiritual, diferentemente do órgão do ser humano:

[...] a visão atua como uma máquina fotográfica e ‘absorve’ as imagens, enquanto o Olho Divino “emite” forças para a proteção. A vigilância não seria exercitada para ‘vigiar’ no sentido de punir, mas apenas, como símbolo de uma Presença em nós. (CAMINO, 1990, p. 450)

Neste sentido, numa espécie de vigilância quanto a seus próprios passos, G.H. tenta reconstruir a experiência do dia anterior, a qual resultou no processo de sua desmontagem.

A busca de G.H. pela organização de seu sistema, o desejo de dar a melhor forma à narração da experiência do dia anterior, pode nos confirmar, mais uma vez, em seu itinerário, a entrega de corpo e alma a si mesma e pela busca de si mesma.

## 4 DIFERENTES ESPAÇOS: REVELAÇÕES

Esta seção pretende empreender uma reflexão sobre o espaço em *A Paixão Segundo G.H.*, conforme a teoria da narrativa poética.

Para compreender a personagem é preciso segui-la no trajeto até o quarto da empregada, caminho escolhido por ela para contar o que acontecera no dia anterior. A personagem não conhece onde quer chegar, mas sabe, de antemão, do que tem de desconfiar. De acordo com Benedito Nunes (1988, p.xxv), o seu percurso apresenta “[...] o sentido de uma peregrinação da alma, à semelhança de um itinerário espiritual”. Ao rememorar o acontecido, ao descrevê-lo, a protagonista tem consciência dos riscos aos quais se expõe: “É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.” (LISPECTOR, 1998, p.22).

A personagem G.H. vai fazendo revelações acerca de si mesma na medida em que assinala gradativamente o percurso que a fez chegar ao quarto da empregada. Neste sentido, ela nos apresenta o que fazia no dia anterior, em seu apartamento, mais precisamente na sala de jantar:

Eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. No dia anterior a empregada se despedira. [...] Eu me atardava à mesa do café, fazendo bolinhas de miolo de pão — era isso? Preciso saber, preciso saber o que eu era! Eu era isto: eu fazia distraidamente bolinhas redondas com miolo de pão, e minha última ligação amorosa dissolvera-se amistosamente com um afago, eu ganhando de novo o gosto ligeiramente insípido e feliz da liberdade. (LISPECTOR, 1998, p. 24)

Ao rememorar o dia anterior, em que se atardava à mesa do café, a personagem começa a dizer quem era antes da experiência da perda da “terceira perna”. Menciona a última ligação amorosa que se dissolvera “com um afago” e afirma-se uma pessoa agradável, independente, sem marido ou filhos. Enfim, apresenta sua vida bem estruturada até o dia em que enfrentou a experiência-limite na qual se operou a desorganização de seu ser.

Na narrativa poética, o espaço é parte integrante de uma dilatação interior marcada por imagens e percepções das personagens. Por meio das imagens suscitadas, há nestas narrativas uma significativa imagem do mundo e do ser, ou seja, a representação de espaços essencialmente simbólicos.

Neste sentido, a trajetória de G.H. ao longo de seu apartamento, vai sendo construída paralelamente à construção de um “eu”, ou seja, a partir do momento em que ela traça um

itinerário dentro de sua casa, percebemos o início de uma viagem rumo a um autoconhecimento.

Ao caracterizar a noção de espaço, Tadié (1978, p. 67) discute tais questões:

*L'itinéraire, le voyage dans le récit poétique, représente ainsi la dernière étape d'une évolution qui va du voyage extérieur au voyage intérieur, et du voyage intérieur à un voyage à travers ces grands espaces vacants que les mots suffisent à engendrer<sup>1</sup>.*

Ao rememorar a experiência do dia anterior, G.H. percorre os espaços de seu apartamento, adentrando regiões de intimidade. Benedito Nunes (1969, p. 114), ao comentar a obra de Clarice Lispector, já identificara: “no universo da romancista, o ambiente é Espaço, e o Espaço meio de inserção da existência”.

Definindo a topoanálise como “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima”(BACHELARD, 1976, p.24), a noção de casa é apresentada por Bachelard como sendo vivida não apenas no momento presente, mas também por meio de pensamentos e sonhos, inserida em qualquer espaço essencialmente habitado. Oniricamente visitada, a casa constitui uma das maiores integrações para os pensamentos e sonhos do ser. Nela prevalecerão os valores de intimidade do espaço interior de seus narradores.

O estudo fenomenológico das imagens da casa pode revelar ainda “quais são os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu” (BACHELARD, 1976, p.22).

A personagem não nos oferece detalhes sobre os espaços da sala de jantar. Osman Lins (1976, p. 72) afirma que o espaço no romance tem sido:

[...] tudo que intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero.

Neste sentido, apesar de a personagem não oferecer detalhes acerca de sua sala de jantar, é possível imaginar seu cenário, por exemplo, quando há referência à vida de “semiluxo” da escultora. Bachelard (1976, p.27) também atenta para o fato de que os desenhos vividos não necessitam ser exatos, basta que “sejam tonalizados pelo modo de ser do nosso espaço interno”. A situação do “pitoresco excessivo” pode muitas vezes esconder a

---

<sup>1</sup> “O itinerário, a viagem na narrativa poética, representa assim a última etapa de uma evolução que vai da viagem exterior à viagem interior, e da viagem interior a uma viagem através destes grandes espaços vagos que as palavras apenas bastam para engendrar.” (TADIÉ, 1978, p.67, tradução nossa)

intimidade da casa. Esta repousa mais em uma evocação onírica do que na descrição conclusa e minuciosa. (BACHELARD, 1976, p.27).

Atardando-se à mesa do café, formando "formas redondas de miolo de pão", G.H. entrega-se à procura de si mesma, alimentando-se, tomando forças para o trajeto que a levará ao quarto da empregada. Segundo Bachelard (1976, p. 172), o “redondo” remete à primitividade das imagens do ser que o ajudam a afirmar-se intimamente, congregando-se em si mesmo. Nesta perspectiva, G.H. encontra-se na “redondeza plena”, exercendo a meditação que reconhece seu isolamento, sua extrema individualidade — a figura da concentração de seu ser na preparação do trajeto que a levará ao transe que a alienou. Uma visão particular emerge da consciência da personagem. Sua consciência absorve a ação ao dissolver as formas exteriores, transformando-as em efeito poético.

As “bolinhas de miolo de pão” acabam produzindo uma sobreposição de imagens, das quais a memória da personagem devaneia à última “ligação amorosa” e à necessidade da procura por si mesma.

As formas redondas feitas a partir do movimento das mãos, podem confirmar, ainda, a atividade da personagem como escultora, que deseja dar forma ao que lhe aconteceu, e, conseqüentemente, dar forma também ao discurso.

O silêncio impera nos espaços do apartamento. A empregada, por razões não reveladas, despedira-se no dia anterior, motivo pelo qual a protagonista vai ao seu quarto. Essa experiência comum do cotidiano é que trará a revelação, o processo de reconquista da personagem. A visão limitada do mundo tende a desaparecer na medida em que a personagem de Clarice Lispector reescreve os objetos, possibilitando-lhes uma nova dimensão. As palavras de Affonso Romano de Sant’anna (1973, p. 187) esclarecem-nos esta questão ao tratar da “inusitada revelação” ocorrida nas narrativas da autora:

É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem.

Neste sentido, ao apropriar-se da realidade de maneira epifânica, como bem observa Affonso Romano de Sant’anna, Clarice Lispector multiplica os sentidos dos objetos e seres, ou seja, dos gestos e situações, as mais “banais”.

Michel Raimond (1966, p. 233), na obra *La crise du roman*, discute as perspectivas históricas que levaram ao surgimento das narrativas poéticas. O autor aponta um confronto

nestas narrativas, que nos permite identificar como a representação epifânica na obra clariceana:

*Cette confrontation de l'art et de la vie, cette volonté de trouver à chaque instant dans le réel des motifs d'exaltation, c'était bien ce qui conduisait la prose narrative et descriptive à poursuivre des desseins poétiques, et par là même, à briser parfois les cadres de la fiction<sup>2</sup>.*

A essa altura do relato de G.H., o leitor estabelece um possível ponto de contato entre a perda da “terceira perna” e a saída da empregada, ou seja, entre o que ocorrerá no dia anterior e a partida da empregada.

Ao comentar seu apartamento, ou seja, a casa onde em "semiluxo" vive, localizada no último andar de um prédio de treze pavimentos, na cobertura, G.H. explicita um espaço de contrastes (“penumbras e luzes úmidas”) e de poder:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada ‘cobertura’. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. [...] Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento procede e promete outro. [...] Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística. (LISPECTOR, 1998, p.30)

A caracterização do apartamento revela “um estado de alma” da protagonista, retratada no aspecto interior de sua casa. O teórico Frederick R. Karl (1985, p. 340) define a técnica do fluxo de consciência em semelhança com o que chama de “clausura”: “é de clausura uma literatura que, ao mesmo tempo que acentua a interioridade, transforma essa interioridade numa cultura própria”. O movimento de clausura poderia proporcionar, de acordo com o autor, uma visão diferente da vida do personagem, em que passividade e interioridade seriam pontos de partida e desenvolvimento da consciência. Neste sentido, ao afastar-se do mundo rotineiro dentro do próprio apartamento, G.H. o apresenta numa perfeita situação de clausura, contida na série de imagens operadas.

Ralph Freedman (1963, p. 21) observa esta questão no que diz respeito às narrativas líricas: “*The ‘world’ is part of the hero’s inner world; the hero, in turn, mirrors the external world and all its multitudinous manifestations*”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> “Este confronto da arte e da vida, esta vontade de encontrar a cada instante no mundo real motivos de exaltação, era mesmo o que conduzia a prosa narrativa e descritiva a buscar intentos poéticos e, assim, romper às vezes os limites da ficção.” (RAIMOND, 1966, p.233, tradução nossa)

<sup>3</sup> “O mundo é parte do mundo interior do herói; o herói por sua vez, espelha o mundo externo e todas as suas manifestações multitudinais.” (FREEDMAN, 1963, p.21, tradução nossa)

A existência de G.H., à semelhança de seu apartamento, revela-se como “penumbras e luzes úmidas”. O espaço do apartamento reflete o interior obscuro da protagonista. Contando com o recurso das imagens, na narrativa poética, esta instância representa, muitas vezes, uma viagem orientada e simbólica: *“l’espace a un langage, une action, une fonction, et peut-être la principale; son écorce abrite la révélation<sup>4</sup>”* (TADIÉ, 1978, p. 10).

O caráter hermético e íntimo de G.H. reflete-se na pouca luz do apartamento que contrasta com a visão escancarada da cobertura: “de lá domina-se uma cidade [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Produto do imaginário, as imagens dizem algo sobre a protagonista, na medida em que espelham na caracterização do espaço a condição humana de G.H., que se vê refletida nos cômodos do apartamento. Para Yudith Rosenbaum (1999, p. 156), há uma perfeita identificação entre G.H. e seu espaço, percebida no intercâmbio das características: “Como duplo de si, sua casa parece espaço simbólico e sublimado, como toda arte, dos desejos e seus esconderijos recônditos” .

Em seu percurso de poeta, G.H. reconcilia-se consigo ao espelhar-se nestas imagens. Sua casa deixa de ser uma simples casa, na medida em que tudo se comunica e se transforma: “o homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro” (PAZ, 1982, p. 138).

A morada da protagonista desperta-a para um “verdadeiro prazer”, uma vez que o alto do edifício lhe dá ilusão de possuir a paisagem da cidade. A função de habitar é reforçada pela evocação desta “posse”, que suscita o crescimento do valor da habitação de G.H.

Protegida por “penumbras”, a protagonista encontra abrigo em sua intimidade para revelar-se. Na medida em que essa série de imagens vai sendo atribuída ao apartamento, a personagem sente-se protegida, deixando entrever sua interioridade. De acordo com Bachelard (1976, p. 50), a realidade primeira da casa corresponde a uma estrutura sólida, o que leva à associação de uma análise racional. Mas, ao ser tomada por um lugar de conforto e intimidade, a transposição ao humano é logo realizada, fugindo de toda racionalidade. No interior do apartamento, G.H. vive uma experiência dramática a que tenta dar forma por meio de seu discurso.

Bachelard (1976, p.37) chama os edifícios de “casas oniricamente incompletas”, em que a relação com o espaço se torna fictícia, contando com uma simples horizontalidade que desconhece os abrigos fundamentais para os valores de intimidade : “[...] tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados. A moradia passa a não conhecer mais as chamadas do

---

<sup>4</sup> “O espaço possui uma linguagem, uma ação, uma função e, talvez a principal; sua aparência abriga a revelação.” (TADIÉ, 1978, p.10, tradução nossa)

universo e o medo é pouco presente”. No caso da morada de G.H., Clarice Lispector reinventa esses medos, conferindo ao apartamento as situações de intimidade. Não se trata de uma relação fictícia com o apartamento, há uma cumplicidade nos momentos indivisíveis da consciência sendo exercida em cada cômodo revisitado pela protagonista que vai trilhando caminhos no sacrifício de buscar sua identidade de encontro a uma experiência que transgride limites. As coordenadas espaciais articulam-se neste apartamento remetendo a personagem ao estado constante de ser e não-ser.

#### 4.1 O *living*:

Da sala de jantar, cômodo no qual a personagem está instalada, outro espaço é apenas observado e comentado em dois momentos do texto. Trata-se do *living*: “[...] Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o *living*.” (LISPECTOR, 1998, p.30).

O *living* é um local com uma luminosidade indefinida, delineado por “misturas de sombras”. Um espaço em que os valores são definidos por emoções obscuras, ensombreadas, que se misturam. De acordo com Bachelard, ainda que a casa possa apresentar uma certa luminosidade, ela concentrará sempre a imposição de uma solidão na qual a imaginação irradia.

Depois de limpar o quarto da empregada, G.H. "subiria" horizontalmente ao lado oposto do apartamento \_\_ o *living*:

Depois da cauda do apartamento, iria aos poucos "subindo" horizontalmente até o seu oposto que era o *living*, onde \_\_ como se eu própria fosse o ponto final da arrumação e da manhã \_\_ leria o jornal, deitada no sofá, e provavelmente adormecendo. (LISPECTOR, 1998, p.34)

Neste local indefinido, no qual as emoções se misturam, G.H. projeta o outro cômodo a ser penetrado, como experiência de quem procura por si mesma.

O *living*, ainda que seja um ponto de chegada, de entrada no apartamento, para G.H. é o ponto final de seu projeto, iniciado pelo lado oposto, ou seja, pelo quarto da empregada \_\_ um espaço de encontro entre o mundo exterior (o da empregada) e a intimidade da protagonista. De acordo com Bachelard (1976, p. 47), a casa não constitui um pólo justaposto, podendo exercitar-se em “devaneios contrários”. A singularidade do trajeto da personagem está justamente nessa peregrinação pelo avesso, conforme a autora especificou na nota introdutória do livro aos “possíveis leitores” advertindo que “[...] a aproximação, do que quer

que seja, se faz gradualmente e penosamente\_\_ atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar” (LISPECTOR, 1998, p. 7).

O *living* encerra também um outro ponto de encontro entre o mundo exterior (social), uma vez que é a entrada do apartamento, com o mundo interior (subjetivo) de G.H., em que as emoções se misturam, como as “misturas de sombras”.

Como um ser enquadrado, entre aspás, G.H. circula pela casa como uma personagem citada: “Levantei-me enfim da mesa do café, essa mulher.” (LISPECTOR, 1998, p.33).

O pronome demonstrativo promove a idéia da imagem de G.H. como um ser criado, sem autonomia, como se ela não fosse ela mesma. Neste sentido, escapa à protagonista a delimitação de seu ser, suscitando esta e outras “configurações ou formações que cruzam, que se interpenetram, subsumindo cada uma as suas determinações figurativas” (TASCA, 1988, p.264).

#### **4.2 A cozinha e a área de serviço:**

A cozinha não chega a ser caracterizada, é apenas um cômodo que G.H. atravessa para poder exercer sua “única vocação verdadeira”: arrumar a casa: “[...] atravesssei a cozinha que dá para a área de serviço.” (LISPECTOR, 1998, p.34).

Ao tentar arrumar a casa ou, como artista escultora que é, dar uma forma a esta casa, G.H. começa pelo quarto da empregada, supondo que este cômodo, que abrigara uma figura estranha em seu ambiente íntimo, seja o mais “sujo” do apartamento:

Começaria talvez por arrumar pelo fim do apartamento: o quarto da empregada devia estar imundo, na sua dupla função de dormida e depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho e barbantes inúteis. Eu o deixaria limpo e pronto para a nova empregada. (LISPECTOR, 1998, p.34)

G.H. dirige-se ao espaço entre a cozinha e o corredor, ou seja, à área de serviço. Na murada da área encosta-se para acabar de fumar, arriscando um gesto proibido ao jogar o cigarro pela janela. A proibição burlada encerra o ato de transgressão de quem está experimentando estar livre para viver o desejo interdito, de arrumar a casa. Tal gesto não combinava com a mulher educada, entre aspás, que se apresentava como G.H.:

Joguei o cigarro aceso para baixo, e recuei um passo, esperando esperta que nenhum vizinho me associasse ao gesto proibido pela portaria do edifício. Depois, com cuidado, avancei apenas a cabeça, e olhei: não podia adivinhar sequer onde o cigarro caíra. O despenhadeiro engolira-o em silêncio. Estava eu ali pensando? pelo menos pensava em nada. Ou talvez na hipótese de algum vizinho me ter visto fazer o gesto proibido, que sobretudo não combinava com a mulher educada que sou, o que me fazia sorrir. (LISPECTOR, 1998, p.36)

Esta transgressão encerra também, a experiência de risco do exercício da linguagem de Clarice Lispector na tentativa de transgredir os limites da escrita para narrar a revelação, ou seja, o caminho penoso rumo a uma outra verdade, “[...] desenterrar o pior e o melhor de nossa condição humana [...]” (GOTLIB, 1988, p.161).

O olhar de G.H. dirige-se à área interna de seu edifício. Lá constata a visão do prédio na parte de fora:

Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janelas arreganhadas contra janelas, bocas olhando bocas. (LISPECTOR, 1998, p.35).

De acordo com Bachelard (1976, p.30), a casa apresenta diferenciações quanto às reservas de intimidade. A área interna do prédio parece apresentar o que Bachelard chama de “consciência de centralidade”, ou seja, uma condensação de intimidade que chama a personagem para um centro de força irradiado pela imagem das riquezas de urânio e petróleo referida pela protagonista. Tudo o que G.H. observa neste espaço só será compreendido ou tomar forma, depois da casa arrumada:

O que eu estava vendo naquele monstruoso interior de máquina, que era a área interna de meu edifício, o que eu estava vendo eram coisas feitas, eminentemente práticas e com finalidade prática. Mas algo da natureza terrível geral \_\_ que mais tarde eu experimentaria em mim \_\_, algo da natureza fatal saíra fatalmente das mãos de centenas dos operários práticos que havia trabalhado canos de água e esgoto, sem nenhum saber que estava erguendo aquela ruína egípcia para a qual eu agora olhava com o olhar de minhas fotografias de praia. Só depois eu saberia que tinha visto; só depois, ao ver o segredo, reconheci que já o vira. (LISPECTOR, 1998, p. 36)

Transformado em uma “ruína egípcia”, o edifício contém já em sua descrição, muitos elementos que emanam dos olhos de G.H. Mais do que uma simples olhada à área interna, a

personagem está iniciada a uma viagem interior, a busca de sua identidade. Na peregrinação em sua própria casa, a artista escultora se procura, fazendo alusão à arte egípcia, tentando encontrar sua melhor forma, seu melhor ângulo — o retrato do mundo e de si mesma.

Esta falta de sentido de que fala a personagem encerra o processo de desagregação narrado pela sua função iniciática na busca pela sua identidade. Tal processo realiza-se não pela via da razão, mas por forças que levam G.H. ao agônico encontro de si mesma “[...] destituindo-se da máscara, do individual inútil, pela despersonalização: perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser” (GOTLIB, 1995, p. 362).

### 4.3 O corredor

G.H. vê-se a si mesma neste espaço interior de "coisas feitas" e segue pelo espaço de travessia, para o cômodo a ser arrumado: o quarto da empregada: “Depois dirigi-me ao corredor escuro que se segue à área.” (LISPECTOR, 1998, p.36).

Segundo Affonso Romano de Sant'anna (1988, p.243), o corredor é uma “espécie de conduto de um umbigo simbólico entre um mundo e outro. Um lugar de passagem. Um corredor, mas escuro, que ao mesmo tempo separa e une.”.

Através do corredor escuro, a peregrinação de G.H. obriga-a a nascer para seu passado, que ela quer abandonar e, ao mesmo tempo confrontar-se com o seu presente, no julgamento de si mesma.

Metáfora da travessia experimentada em sua escuridão, o corredor permite o ingresso da protagonista no espaço revelador de suas experiências mais profundas: os fundos de sua casa. Por enquanto, G.H. não vive ainda a experiência de sua transfiguração, assim, está de alguma maneira dentro de seu cotidiano. Este espaço constitui o passo principal para adentrar os espantos desconhecidos da personagem. A respeito deste demorado itinerário, Olga de Sá (1988, p. 259) justifica que se trata da “[...] paixão do homem, a sua via-crucis, a matéria de sua vida”.

Vivendo a sensação de “pré-clímax”, na peregrinação em seu apartamento, a personagem nota que este espaço de travessia apresenta duas portas: “No corredor, que finaliza o apartamento, duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto da empregada. O bas-fond de minha casa [...]” (LISPECTOR, 1998, p.37).

Na visão de Bachelard (1976, p.164), “a porta é todo um cosmos do entreaberto [...], a origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes.” A personagem depara-se com

seus desejos, na busca interior a que se justapõe ao atravessar a obscuridade de espaços para pôr ordem na própria existência. Este lugar escuro representa a travessia obscura de G.H. à procura de si mesma. O corredor será também mencionado à chegada de G.H. ao quarto da empregada, ao qual a protagonista reage: “Como se ele (o quarto) 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.” (LISPECTOR, 1998, p.45).

O corredor comporta apenas os “pedaços” de G.H., ou seja, antes de adentrar o cômodo escolhido, partes do seu ser são deixadas nesta travessia obscura, como o seu passado, por exemplo. Os outros pedaços viverão um futuro, quando o quarto for “arrumado”.

A sensação de imensidão buscada pela personagem ao chegar ao quarto da empregada, imaginando poder esvaziá-lo, reflete um mundo infinito de valores buscado por G.H. Segundo Bachelard (1976, p.139), “a imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão”, por isso, a urgência de esvaziar aquele quarto pequeno: “A primeira coisa que eu faria seria arrastar para o corredor as poucas coisas de dentro.” (LISPECTOR, 1998, p.43).

G.H. procura abrir espaço para não se sentir sufocada no corredor escuro que atravessa. Não se sente acolhida pelo espaço que parece resistir a ela, mas é preciso ir até o fim e abrir a porta.

#### **4.4 O quarto da empregada**

Abri a porta para o amontoado de jornais e para as escuridões da sujeira e dos guardados.

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

É que em vez da penumbra confusa que esperava, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se. (LISPECTOR, 1998, p.37)

Para a surpresa e desagrado de G.H., o quarto não estava sujo, como imaginou encontrá-lo, e, ao contrário dos demais cômodos da casa, era iluminado, “um quadrilátero de branca luz”, o oposto de sua ampla sala de “penumbras e luzes úmidas”.

Ao abrir portas a protagonista entra em um universo diferente, desconhecido em sua própria casa. Ela é expulsa de sua familiaridade. Segundo Bachelard (1976, p.164): “A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneios.

Às vezes, ei-la bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Às vezes, ei-la aberta, ou seja, escancarada”.

Ao final do corredor, G.H. encontrou portas fechadas e sentiu-se tentada a abri-las. Este cômodo sugere uma dimensão de intimidade que se esconde. Porém, ao ser aberta, a porta revela a dimensão desta intimidade, que pode ser infinita. Este ato de abrir a porta encerra o ser de G.H. como a manifestação de algo em que contraditoriamente reinam as sensações de esconder-se e manifestar-se, ou seja, os movimentos de fechamento e abertura vivenciados também pelo relato gradual de seu processo de autoconhecimento. Essa identidade que G.H. procura exprimir assinala ao mesmo tempo os limites da introspecção e da linguagem: o ato de abrir portas indica a abertura de um hiato no qual há uma distância refreada pela própria linguagem.

Mais do que pela limpeza existente, G.H. foi surpreendida por um espaço sem “aspas”, um espaço pertencente a ela (um cômodo do apartamento) mas que fora ocupado (possuído, transformado) pelo outro (a empregada). De acordo com Benedito Nunes (1995, p.74), “é o outro como presença oblíqua, *presentia in absentia* desse mesmo eu, que agora passa a existir reflexivamente na forma do mim [...] o mim será, para G.H., o lugar da identidade plena do sujeito e do outro”.

Há seis meses G.H. não adentrava aquele cômodo. As imagens encontram um ponto focal na consciência de G.H., que se sente decepcionada diante do quarto surpreendentemente limpo e arrumado pela empregada. O local enclausurado é penetrado por uma série de impressões sensoriais:

Esperava encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito. (LISPECTOR, 1998, p.37)

G.H. apresenta a sensação de desconforto diante do quarto surpreendentemente limpo e arrumado pela empregada, a qual interferira na função que a protagonista atribuía a esse cômodo: a de depósito. É como se esta empregada tivesse retirado do quarto as aspás que predominavam no restante do apartamento. E é neste cômodo, situado nos fundos do apartamento, que G.H. vai simultaneamente ao encontro do outro e de si mesma, numa espécie de felicidade difícil aliviada pela experiência de libertação. Para Nádia Battella Gotlib (1995, p.359), a constatação de que o quarto é claro e límpido, encerra o fato de que também “[...] a linguagem que tem aparência codificada, pré-fabricada, revela possibilidades de

inovação e revigoramento de sentido”. Assim, esta narrativa de Clarice Lispector trabalha, no percurso da personagem G.H., a busca pelos sentidos e concepções que se encontram escondidos. G.H. se vê em uma incessante busca das coisas através das palavras. Desta forma, a narrativa traz à tona sua dificuldade em desenvolver um texto utilizando a linguagem.

De acordo com Bachelard (1976, p. 28), são coerentes as afirmações de que se “escreve um quarto”, se “lê um quarto” e se “lê uma casa”. Absorvendo os valores de intimidade, Clarice Lispector torna-se, com o movimento da escrita, leitora deste quarto dos fundos, e, conseqüentemente, de sua própria linguagem. Este quarto mostra-se ao leitor como um cômodo aprofundado e irracional, como centro da análise dos medos que habitam a personagem:

O quarto não era um quadrilátero regular: dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos. [...] Não ser inteiramente regular nos seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edifício. (LISPECTOR, 1998, p.38)

Embora os ângulos fossem desiguais, a interioridade do quarto era perfeita: limpeza e ordenação. Essa interioridade perfeita choca G.H., que a associa à sua irregularidade, à fragilidade. A irregularidade do espaço se contrapõe à base solidificada do exterior do edifício. Interiormente, G.H. teme um desmoronamento, teme a perda de sua “montagem humana”. Neste sentido, o espaço do quarto vai se abrindo em um elenco de imagens, alegorias de um processo de busca por uma nova verdade, um novo sentido das coisas.

Ao adentrar o quarto, o mundo de G.H. vai sendo transcendido. O cômodo transforma-se, então, em sua própria intimidade. De acordo com Bachelard (1976, p.166), “o quarto está em nós. Não o vemos mais. Ele não nos limita mais, pois estamos no fundo mesmo de seu repouso [...]”.

Ralph Freedman (1963, p. 21), ao observar o percurso do herói sedentário nas narrativas líricas, sinaliza o mundo criado por este herói na medida em que há o aparecimento de imagens e motivos. Por sua vez, o percurso de G.H., passo a passo pelo apartamento, vai dispondo-se em imagens que se relacionam como espelhos em sua consciência. Neste sentido, a geografia do apartamento só é referida acidentalmente, de maneira simbólica, meramente aspectual.

O quarto vai instalando um processo imagético, que valoriza os elementos dispostos em seu interior. A consciência de G.H. perpassa este cômodo, sinalizando:

Da porta eu via o sol fixo cortando com uma nítida linha de sombra negra o teto pelo meio e o chão pelo terço. Durante seis meses um sol permanente havia empenado o guarda-roupa de pinho, e desnudava em mais branco ainda as paredes caídas. (LISPECTOR, 1998, p.38)

De acordo com Norma Tasca (1988, p.263), o quarto instala “um processo discursivo aberto, em que uma figura gera valorizações (ou determinações) que suscitam novas figuras e valorizações sucessivas”. Neste sentido, a descrição deste espaço determinará o aparecimento da figura “minarete”, que por sua vez leva a um campo semântico de “sol”, “sombra”, “secura”, “deserto”, ou seja, trata-se de uma rede figurativa que transcende os enunciados da personagem.

É possível relacionarmos a observação de Norma Tasca aos apontamentos acerca do estilo presente nas narrativas poéticas. Tadié (1978, p. 191) recorre aos estudos de Valéry:

*La métaphore [...] marque dans son principe naïf un tâtonnement, une hésitation entre plusieurs expressions d'une pensée [...]. L'objet propre de la poésie est ce qui n'a pas un seul nom; ce qui en soi provoque et demande plus d'une expression. Ce qui suscite pour son unité devant être exprimée une pluralité d'expressions<sup>5</sup>.* (VALÉRY apud TADIÉ, 1978, p. 191)

Neste sentido, numa nova cadência, o discurso articula os signos de modo a esvaziar os significados convencionais, estabelecendo, assim, diferentes interações com os significantes.

Nas narrativas poéticas, a imagem possui uma força rítmica, dotada de um movimento de busca a todo momento. Como em um poema, gerando uma nova rede de sentido, as imagens se procuram, transformando a visão do objeto. Além da descrição do quarto, reconhecemos este fator no próprio discurso de G.H., logo no início da narrativa, quando ele está em pleno andamento, já dotado de ritmo, com a personagem no processo de busca, além das frases que se repetem, num movimento que se traduz em avançar e recuar ao mesmo tempo.

O sol que iluminava o quarto, dividia-o em dois planos: “o teto pelo meio e o chão pelo terço” (LISPECTOR, 1998, p.38). A invasão de luz no espaço reflete-se na interioridade de G.H. que se divide em emoções obscuras.

As paredes brancas do quarto que a cercam contrastam com a experiência obscura que a personagem vai viver naquele espaço. Segundo Bachelard (1976, p.168), “a brancura das

---

<sup>5</sup> “A metáfora [...] marca em seu princípio ingênuo uma percepção, uma hesitação entre várias expressões de um pensamento [...]. O objeto real próprio da poesia é o que não tem um único nome; o que em si provoca e exige mais de uma expressão. O que suscita para sua unidade devendo ser expressa uma pluralidade de expressões.” (VALÉRY apud TADIÉ, 1978, p.191, tradução nossa)

paredes, por si só, protege a cela do sonhador. Ela é mais forte que toda a geometria e vem inscrever-se na cela da intimidade”.

A simplicidade inesperada do aposento da empregada desnorteia G.H. que hesita frente à porta do quarto da empregada, ou seja, frente a este mundo em que a “simplicidade” contrasta com o restante do semiluxo em que vive. As marcas deixadas pela empregada deixam o rastro de um corpo, cuja presença – ausente – incomoda a observadora:

A cama, de onde fora tirado o lençol, expunha o colchão de pano empoeirado, com suas largas manchas desbotadas como de suor ou sangue aguado, manchas antigas e pálidas. Uma ou outra crina fibrosa furava o pano que estava podre de tão seco, e espetava-se erecta no ar. (LISPECTOR, 1998, p.42)

Nesse cômodo onde tudo estava gasto e empoeirado, a protagonista vive intimamente a imagem de uma vida escondida. Seu olhar percorre o ambiente e ela então observa: “[...] de encontro a uma das paredes, três malas velhas.” (LISPECTOR, 1998, p.42).

As malas estavam empilhadas em ordem; nelas estavam inscritas as iniciais G.H. Tais malas "em nada alteravam o vazio do quarto" e estavam empoeiradas. Por mais que existisse poeira, a ordem interna ainda estava presente naquele espaço. A descrição das malas manifestam um simbolismo latente na interioridade da personagem. Conforme Lefebve (1980, p. 259): “nas paisagens e nos objetos, por mais naturais e inertes que possam parecer, dormita sempre, sob o efeito de uma espécie de feiticismo inconsciente, uma potencialidade mágica”.

As malas com o exterior marcado pelas iniciais “G.H.” guardavam a interioridade vazia de G.H., que ela insistia em preservar. Estas malas, como modelos da vida íntima de G.H., encerram pistas de uma vida envolta pelas aspas.

A personagem, incomodada, nota a presença de um outro espaço.

#### **4.5 O guarda-roupa**

Nesse mesmo quarto, um outro espaço – esconderijo –, o guarda-roupa, armário que trará a mais profunda revelação para G.H., é estreito e da altura da protagonista. De acordo com Bachelard (1976, p. 70), o armário constitui órgão de vida psicológica secreta, revelador de intimidade. Dentro dele há uma ordem protetora da casa contra uma desordem: “E havia

também o guarda-roupa estreito: era de uma porta só, e da altura de uma pessoa, de minha altura” (LISPECTOR, 1998, p.42).

A descrição do guarda-roupa, com apenas uma porta e “da altura de uma pessoa” nos conduz ‘a imagem de um féretro. Isso se confirmará posteriormente, quando surgirá no relato da personagem a alusão a um “sarcófago”. Neste sentido, este móvel pode representar o espaço que guarda a morte da protagonista, mas ao mesmo tempo, promove a imersão em uma nova vida, já que de seu interior surgirá o inseto desencadeante de toda a revelação.

A imagem do quarto promove em G.H. uma sensação de estar expulsa de seu próprio ambiente familiar:

O quarto divergia do resto do apartamento e para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia: era uma violentação das minhas aspas. Das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio. (LISPECTOR, 1998, p.42)

Apresentando uma visão particular do mundo no processo de redescoberta do espaço novo em sua própria casa, a personagem sente-se irritada diante de uma superfície com entranhas ressecadas. A redescoberta de um espaço sem aspas, cuja realidade crua – sua ordem que escancarava e não encobria nada – incomoda a protagonista: “[...] estava descobrindo com irritação que o quarto não me irritava apenas, eu o detestava, aquele cubículo que só tinha superfícies: suas entranhas haviam esturricado. Eu o olhava com repulsa e desalento”. (LISPECTOR, 1998, p.43).

O aspecto “esturricado” desse espaço condiz com a interioridade de G.H. que superficialmente também vivia entre seus pares, não necessitando despir-se de suas características individuais até o dia em que conheceu a experiência- limite.

O quarto vazio expandia-se aos olhos de G.H., tornava-se “indelimitado”. Segundo Bachelard (1976, p.139), a sensação de imensidão estimula o espaço íntimo e o exterior, encerrando valores de grandeza. A personagem está em contato com uma expansão refreada pela vida, ligada ao diálogo de sua solidão\_\_\_ sabe que perderá tudo o que possui no domínio da identidade que lhe será entreaberta: “Passei os olhos pelo guarda-roupa, ergui-os até a rachadura do teto, procurando apossar-me um pouco daquele enorme vazio” (LISPECTOR, 1998, p.45).

Se o teto dá a idéia de liberdade, claridade e amplitude, há, porém, nesse espaço uma rachadura, uma fenda em sua edificação e esta fenda convoca a interioridade de G.H. como imagem de uma racionalidade rompida, vazada por emoções que começam a desmoronar suas certezas.

Ao cuidar do guarda-roupa, G.H. criaria uma película de proteção para amenizar a secura de sua madeira. Neste ato as aspas protegeriam o guarda-roupa dando-lhe uma outra superfície do quarto:

Animei-me com uma idéia: aquele guarda-roupa depois de bem alimentado de água, de bem enfiado nas suas fibras, eu o enceraria para dar-lhe algum brilho, e também por dentro passaria cera pois o interior devia estar ainda mais esturrado. (LISPECTOR, 1998, p.45)

O desejo de limpeza que toma conta de G.H. relaciona-se à necessidade de passar a limpo a sua vida íntima, e por isso era preciso abrir o guarda roupa e escancará-lo à procura de algum resíduo. Como a metáfora de algo que esconde um outro sentido, uma outra visão da vida, o armário é visitado pela protagonista, já que “não é um móvel cotidiano. Não se abre todos os dias” (BACHELARD, 1976, p.71).

Sem o papel da metáfora, seria impossível a apreensão do mundo exterior por parte da protagonista. Assim, G.H. insufla seu espírito no “caos dos objetos”, refazendo-os, recriando-os de acordo com sua própria imagem. Este ato da personagem comporta o sentido de denominar o mundo, ou seja, recriá-lo pela linguagem\_\_ “na perspectiva mágica do mundo, em particular, o encantamento verbal é sempre acompanhado pelo encantamento imagético” (CASSIRER, 1972, p. 115).

O guarda-roupa, móvel profundo no quarto dos fundos, pode significar ainda o armazenamento de lembranças\_\_ a personagem cede a esta atração de intimidade, retomando momentos de sua vivência em criança: “A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da Terra” (LISPECTOR, 1998, p.48).

A recorrência a esses momentos é significativa no discurso de G.H., uma vez que eles apresentam o “eu” como um espectador das vivências e não como seu agente. Esta retomada propicia um sentimento de nostalgia na protagonista, que busca resgatar sua história perdida. Percebemos que ela nem sempre morou em um elegante apartamento de cobertura, mas que foi pobre e conviveu com insetos repugnantes.

Portanto, a ida aos fundos de sua casa representa um gesto ainda mais perigoso, na medida em que a obriga a visitar seu passado e preparar-se para a grande transformação que ocorrerá em seu “eu”.

G.H. não hesita em tentar abrir a porta do guarda-roupa. Porém, essa porta estreita é difícil de ser aberta. Essa segunda fresta revela a entrada de G.H. em um universo ainda mais profundo e íntimo. O empenho em vencer a dificuldade, em abrir a porta desse móvel traduz o impasse de G.H. entre revelar-se e proteger-se. Segundo Bachelard (1976, p. 164):

[...] nessa região onde o ser quer manifestar-se e quer esconder-se, os movimentos de fechadura e abertura são tão numerosos, tão freqüentemente invertidos, tão carregados também de hesitação, que poderíamos concluir por esta fórmula: o homem é o ser entreaberto.

G.H. vê, então, para seu espanto, uma barata que surge do fundo do guarda-roupa. A viagem até o quarto da empregada e o embate com esse inseto, levam G.H. passo a passo a uma outra verdade, à procura de sua própria imagem. A busca da personagem apresenta um caráter metafísico. O crítico Massaud Moisés (1991, p. 6) reconhece nela o percurso de quem se faz poeta, análogo ao percurso do místico, quando este ascende à transcendência: “Do contrário, a barata não passaria de um mísero inseto, desprovido de carga simbólica, e a narrativa tombaria no ridículo, no exagero das práticas naturalistas de mau gosto”.

Diante do cotidiano infamiliar do quarto, G.H. sente o medo que faz recuar sua personalidade e a expressão de sua linguagem. A angústia desnuda-se, sobrevivendo a náusea da existência. O quarto revela-se aqui como o espaço dessa náusea, o grande outro que cede lugar à penosa experiência da desagregação da personagem. Segundo Benedito Nunes (1995, p.63), este estado nauseante, produz-se como uma ascese, em que “[...] a personagem desprende-se do mundo e experimenta, após gradual redução dos sentimentos, das representações e da vontade, a perda do eu”. Em torno da barata, G.H. conhecerá os mais contraditórios sentimentos.

A personagem não se sente acolhida naquele espaço que ela quer recuperar como seu. O quarto é “deserto”, “sarcófago”, ou seja, é a representação de algo que sufoca e aprisiona. De acordo com Norma Tasca (1988, p.264), no que refere a este espaço, existe a “[...] suspensão da oposição aqui vs algures, o que transforma a paisagem exterior em ‘delírio’, ou seja, numa descrição heteróclita e diversificada que mistura tempos e lugares os mais distantes, convocando-os em sincretismo”.

É neste sentido que cessam as noções temporais, assim como a idade e a identidade de G.H: “[...] o presente eterniza-se, ou o eterno presentifica-se” (MOISÉS, 1991, p. 6).

G.H. sente medo, tropeça no pé da cama e no guarda-roupa. O quarto parece retê-la, já está nela:

Uma possível queda naquele quarto de silêncio constrangeu-me o corpo em nojo profundo \_\_ tropeçar fizera de minha tentativa de fuga um ato já em si malogrado \_\_ seria esse o modo que “eles”, os do sarcófago tinham de não me deixar mais sair? (LISPECTOR, 1998, p.49)

Ao atentarmos para o simbolismo contido no termo “sarcófago”, notamos: “símbolo da terra, enquanto receptáculo das forças da vida e local de suas metamorfoses” (CHEVALIER, 1997, p. 804). Ao transferirmos esta significação à experiência de G.H., percebemos que seria impossível para a protagonista sair do quarto, já que iniciara a experiência da procura de si mesma. O confronto com a barata marca o começo da ruptura daquele modo de vida com aspas, ou seja, o início de uma “metamorfose”. Sem este confronto, dividida entre as preocupações de ordem artística e alguns casos banais de amor, G.H. não teria iniciado o percurso à procura da própria existência:

Eu já havia conhecido anteriormente o sentimento de lugar. Quando era criança, inesperadamente tinha a consciência de estar deitada numa cama que se achava na cidade que se achava na terra que se achava no Mundo. Assim como em criança, tive então a noção precisa de que estava inteiramente sozinha numa casa e que a casa era alta e solta no ar, e que esta casa tinha baratas invisíveis. (LISPECTOR, 1998, p.50)

G.H. sente o espaço oniricamente ampliado no mundo. A disposição desta cena doméstica, familiar, de uma mulher que se coloca perante o mundo, converte-se em uma imagem poética.

Em sua solidão, a personagem vê seu próprio “eu” como um centro, ou seja, como participante de um lugar no mundo. Neste momento G.H. é despersonalizada: à expansão de sua figura, segue-se o olhar ao mundo. Ela vê o mundo exterior, mas são estas imagens que nos levam ao seu mundo interior. De acordo com Ralph Freedman (1963, p. 220): “*This manner of transmuting associations or inner speech into well-organized images affects both the monologues of individual characters and the vision of the omniscient poet*”<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> “Esta forma de transmutar associações ou monólogo interior dentro de imagens bem organizadas afeta ambos, o monólogo de personagens individuais e a visão do poeta onisciente.” (FREEDMAN, 1963, p.220, tradução nossa)

A abstração do espaço traduz o mundo circundante de que participa a protagonista situada antes de tudo como “ser-no-mundo”, descobrindo sua solidão e seu isolamento.

A respeito desta questão, o crítico Benedito Nunes (1969, p. 115) sinaliza:

o quarto de G.H. está dentro do edifício, o edifício na cidade, a cidade no país, o país no continente, o continente no universo, o universo etc. Os lugares são pontos que só existem em relação a outros pontos, e todos formam imagens permutantes, que representam uma totalidade indivisa, vasta e indefinida.

G.H. localiza seu espaço exterior no mundo, na casa alta e solta no ar, o que contrasta com seu espaço interior, limitado ao quarto dos fundos: “Anteriormente, quando eu me localizava, eu me ampliava. Agora eu me localizava me restringindo \_\_ restringindo-me a tal modo que, dentro do quarto, o meu único lugar era entre o pé da cama e a porta do guarda-roupa”. (LISPECTOR, 1998, p.50).

Nesse contraste dos espaços, G.H. expõe sua existência conflituosa. A personagem encontra-se encurralada no canto e os móveis representam barreiras que tolhem sua mobilidade. Segundo Bachelard (1976, p. 108), “o canto ‘vivido’ recusa a vida, restringe a vida, esconde a vida. O canto é, então, a negação do universo.” No canto, o ser não fala a si mesmo, há uma espécie de momento de silêncio: a personagem traça um espaço de imobilidade em que se sente restringida, limitada. A função de habitar para G.H. é sentida apenas entre “o pé da cama e a porta do guarda-roupa”:

Mas para poder sair do canto onde, ao ter entreaberto a porta do guarda-roupa, eu mesma me encurralara, teria antes que fechar a porta que me barrava contra o pé da cama: ali estava eu sem passagem livre, encurralada pelo sol que agora me ardia nos cabelos da nuca, num forno seco que se chamava dez horas da manhã. (LISPECTOR, 1998, p.50)

Neste espaço estreito, que faz de G.H. prisioneira em sua própria casa, o embate com o inseto consoma o processo de busca interior já iniciado nos outros cômodos do apartamento. Deste modo, “[...] a ruptura com o sistema jamais será da inteira responsabilidade da mulher. É uma espécie de factum que a obriga a descer no seu interior tumultuado, para encontrar [...] uma realidade abismal e incontrolável [...]” (NUNES, 1995, p.62).

A consciência de G.H. neste espaço se traduz pela sua imobilidade que se acentua com a luz do sol que faz arder os cabelos da nuca. É preciso achar uma saída, escapar e/ou

enfrentar o que a ameaça: o quarto, o armário, a barata: “Minha mão rápida foi à porta do guarda-roupa para fechá-lo e me abrir caminho\_\_ mas recuou de novo.

É que lá dentro a barata se movera.” (LISPECTOR, 1998, p.50).

O gesto malogrado de G.H. em fechar a porta do guarda-roupa associa-se à consciência da personagem que se recusa estar frente ao mundo desconhecido que se abre a sua frente. O ato de fechar a porta encerra a postura amedrontada da personagem para impedir a si mesma de alcançar a verdadeira e própria realidade.

O quarto reflete G.H. não mais como “eu” e sim como “ela”. A reflexão possibilita-lhe reconhecer-se não mais como o homem ou como o cachorro, mas como a mulher do desenho deixado pela empregada em uma das paredes:

Eu era aquela a quem o quarto chamava de ‘ela’. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente. E na minha grande dilatação, eu estava no deserto. (LISPECTOR, 1998, p.60)

A personagem sente-se aprisionada neste cômodo dos fundos, buscando desesperadamente escapar, porém o espaço a retém. Uma vez iniciada na procura da outra verdade, a personagem terá de ir até o fim. E, em desespero, G.H. confere o desenho na parede:

[...] eu recuava dentro de mim até a parede onde eu me incrustava no desenho da mulher. Eu recuara até a medula de meus ossos, meu último reduto. Onde, na parede, eu estava tão nua que não fazia sombra.  
E as medidas, as medidas ainda eram as mesmas, eu senti que eram, eu sabia que nunca passara daquela mulher na parede, eu era ela. (LISPECTOR, 1998, p.64)

O quarto e a barata fazem com que G.H. recue dentro de si, procurando reconhecer-se no desenho deixado pela empregada. Segundo Bachelard (1976, p.79), “o ser que recebe o sentimento do refúgio se fecha sobre si mesmo, se encolhe, se esconde, se oculta”.

Neste sentido, a personagem, refugiada no quarto, se reconhece na figura da mulher, uma imagem feita de contornos que ela preenche com sua interioridade:

[...] agora sim, eu estava realmente no quarto.  
Tão dentro dele como um desenho há trezentos mil anos numa caverna. E eis que eu cabia dentro de mim, eis que eu estava em mim mesma gravada na parede. (LISPECTOR, 1998, p.65)

Sentindo-se realmente no quarto, G.H. experimenta a sensação de caber em si mesma. O espaço acompanha a sensação de G.H. que se ajusta a ele. O desenho na parede é um espaço habitável que G.H. também faz de refúgio, reconhecendo-se na mulher, que faz pensar numa ambiência histórica, rupestre, situada no começo dos tempos. O reconhecimento de G.H. como a mulher da parede remete à busca da anterioridade de seu ser.

G.H., narradora, sente-se aliviada por ter saído do quarto desde o dia anterior ao seu relato: “[...] com alívio tenho que lembrar que desde ontem já saí daquele quarto; eu já saí, estou livre! e ainda tenho chance de recuperação.” (LISPECTOR, 1998, p.67).

Incomodada quanto à experiência vivida no cômodo dos fundos, a personagem fala em “recuperação”:

A recuperação seria saber que: G.H. era uma mulher que vivia bem, vivia na super-camada das areias do mundo, e as areias nunca haviam derrocado de debaixo de seus pés: a sintonização era tal que, à medida que as areias se moviam, os pés se moviam em conjunto com elas, e então tudo era firme e compacto. G.H. vivia no último andar de uma superestrutura, e, mesmo construído no ar, era um edifício sólido, ela própria no ar, assim como as abelhas tecem a vida no ar. (LISPECTOR, 1998, p.68)

A “recuperação” de G.H. seria resgatar a imagem forjada entre aspas, ou seja, a imagem que perdera ao iniciar a peregrinação. Esta imagem era a que sustentava a personagem e sua casa, em especial o lado interno, aparentemente solidificado em sua superestrutura.

O espaço do quarto acolhe a protagonista. É na sua própria intimidade que G.H. se entrega a contemplá-lo, iniciada na viagem de seu autoconhecimento. Transpondo os limites desse quarto, a personagem observa-lhe o teto: “Olhei para cima, para o teto. Com o jogo de feixes de luz, o teto se arredondara e transformara-se no que lembrava uma abóbada.” (LISPECTOR, 1998, p.82).

No quarto, o teto se arredondara transformando-se em uma abóbada. A imagem estabelece uma ponte estreita entre as formas arredondadas, construídas com miolo de pão pela personagem, anteriormente, na sala de jantar. O teto arredondado conjuga, portanto, dois mundos para a personagem, ou seja, o mundo anterior, já em ruínas, desmoronando frente ao outro mundo, posterior, iniciado na procura de uma outra verdade. A imagem permite à personagem voltar-se para si mesma, como o próprio poeta às voltas com seu lirismo: “O mundo é redondo em torno do ser redondo.” (BACHELARD, 1976, p.176).

A imagem do teto como uma abóbada permite-nos recorrer a um certo simbolismo. As abóbadas surgiram na Idade Média, com os chamados “Pedreiros Livres”, os “free masons”, que guardavam ciosamente o segredo da construção. Maçonicamente significam, “[...] o teto dos Templos, onde são artisticamente reproduzidos, os astros principais [...]” (CAMINO, 1990, p. 13). O cosmos encontra-se simbolizado nesses templos e o firmamento é parte relevante. Em atitude de meditação frente ao firmamento, integra-se a abóbada celeste do universo interior de cada ser humano.

Também observado por Chevalier e Gheerbrant (1997, p. 6), de modo geral, as abóbadas “repousam sobre uma base quadrada. Esta aliança entre as linhas curvas do alto e das retas da base simbolizam a união do céu e da terra” .

Neste sentido, a redondeza do teto possibilita a G.H. congregar-se intimamente e permanecer envolta pela infinitude solitária de sua interioridade: “[...] a vastidão dentro do quarto pequeno aumentava, o mudo oratório alargava-o em vibrações até a rachadura do teto.” (LISPECTOR, 1998, p.82).

A personagem reescreve as coordenadas do quarto, na medida em que o seu espaço muda de foco:

O deserto diurno estava à minha frente. E agora o oratório recomeçava mas de outro modo, agora o oratório era o som surdo do calor se refratando em paredes e tetos, em redonda abóbada. O oratório era feito dos estremecimentos do mormaço. (LISPECTOR, 1998, p. 95)

Lúcida e consciente de si, G.H., como uma beduína, começa a transpor este quarto-deserto, no questionamento a respeito de sua própria alma.

Neste cômodo aberto para o alto, a protagonista encontra-se próxima a uma espécie de mundo divino. No décimo terceiro andar de um edifício, a mulher escultora, ao atentar para as formas de sua casa, inicia a tomada de consciência da altura infinita, sagrada, a qual coincide com a procura de sua própria forma.

O espaço do quarto reflete a segura e o interior “esturricado” de G.H. em meio a emoções que se misturam: o sonho, a realidade, o passado, o presente:

Pois foi com minha temeridade que olhei então a barata. E vi: era um bicho sem beleza para as outras espécies. E ao vê-lo, eis que o antigo medo pequeno voltou só por um instante: ‘juro, farei tudo o que quiserem! Mas não me deixem presa no quarto da barata porque uma coisa enorme vai me acontecer, eu não quero as outras espécies! Só quero as pessoas!’ (LISPECTOR, 1998, p.95)

O medo toma conta de G.H. que não deseja ficar presa “no quarto da barata” pressentindo que algo está para lhe ocorrer: o desnudamento de seu próprio ser sob o olhar da barata:

No jardim do paraíso, quem era o monstro e quem não era? Entre as casas e apartamentos, e nos espaços elevados entre os edifícios altos, nesse jardim suspenso - quem é, e quem não é? Até que ponto vou suportar nem ao menos saber o que me olha? A barata crua me olha, e sua lei vê a minha. Eu sentia que ia saber. (LISPECTOR, 1998, p.97)

O olhar sem vida do inseto incomoda G.H., assim como o olhar do outro. Para compartilhar seu medo ela pede a mão do interlocutor, reconhecendo que pode estar sendo levada por um sentimento “demoníaco” que a domina:

Eu já estava vivendo o inferno pelo qual ainda iria passar, mas não sabia se seria apenas passar, ou nele ficar. Eu já estava sabendo que esse inferno é horrível e bom, talvez eu mesma quisesse ficar nele. Pois eu estava vendo a vida profunda e antiga da barata. (LISPECTOR, 1998, p. 113)

Em estado de devaneio G.H. experimenta o quarto como um espaço “familiar” e adormece. De acordo com Bachelard (1976, p.108), “em toda retirada da alma existem figuras de refúgio”. Esse estado de refúgio é aqui a imobilidade da consciência da personagem nesse espaço que já é seu próprio ser:

[...] fui-me deitando no colchão áspero e ali toda crispada, adormeci tão imediatamente assim como uma barata adormece na parede vertical [...] Quando acordei, o quarto tinha um sol ainda mais branco e mais fervidamente parado [...] (LISPECTOR, p.104).

Maurice Blanchot (1987, p. 267-268), próximo do pensamento de Bachelard, observa o fato de que o ato de dormir é parte da história, assim como o descanso do sétimo dia constitui parte da criação. Seu argumento é importante para entendermos a consciência de G.H. no momento citado. Blanchot vê o sono como uma “intimidade com o centro”:

Onde durmo, fixo-me e fixo o mundo. Aí está minha pessoa, impedida de errar, não mais instável, dispersa e distraída, mas concentrada na estreiteza desse lugar onde o mundo se recolhe, que eu afirmo e que me afirma, ponto em que ele está presente em mim e eu ausente nele, por uma união essencialmente extática. Aí onde durmo, a minha pessoa não está somente situada aí mas é esse mesmo lugar [...]

O quarto, com a sua iluminação proporcionará a revelação de uma outra verdade a G.H. Ela observa outros espaços que parecem transcender: “Daquele quarto escavado de um edifício, da janela do meu minarete, eu vi a perder-se de vista a enorme extensão de telhados e telhados tranqüilamente escaldando ao sol. Os edifícios de apartamentos como aldeias acocoradas”. (LISPECTOR, 1998, p.105)

Oniricamente, os lugares que são observados ganham uma amplidão e o quarto resiste a esses pontos, a essas imagens que se permutam. O “eu” de G.H., como o “eu-lírico” e a máscara de um poeta, é revelado como o outro que quer reencontrar sua casa: “Ah, quero voltar para a minha casa, pedi-me de súbito, pois a lua úmida me dera saudade de minha vida.” (LISPECTOR, 1998, p.107).

A protagonista deseja voltar para o espaço entre aspas, existente no restante do apartamento e proteger-se novamente.

## 5 A PERSONAGEM: REVELAÇÕES DE UMA *PERSONA*

Esta seção objetiva refletir acerca da caracterização da personagem G.H., acompanhando a teoria da narrativa poética.

A protagonista, quando se apresenta, revela-se como G.H. e diz nunca ter esperado dos outros mais do que as iniciais dos nomes: “É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes [...]” (LISPECTOR, 1998,p.25).

Nota-se que é desta forma que G.H. também se apresenta aos leitores, sem estabelecer uma relação de entrega, mas, antes, de distanciamento, assegurado pela sigla emblemática de seu nome. Identificada apenas por iniciais, esta personagem de Clarice Lispector representa, segundo Nádia Battella Gotlib (1995, p.358), “[...] a questão do nomear e do percurso que se experimenta nessa procura do nome, ou da própria identidade”. Na visão de Olga de Sá (1988, p.214) esta personagem de nome desconhecido, perdendo o próprio nome na missão secreta de sua vida, “identifica-se com todos os seres”. Em repetidos momentos da narrativa tem-se o aparecimento desta questão, à medida que a experiência da personagem progride. G.H. sente-se impedida de nomear aquilo que sente ou vê, favorecendo os estados de silêncio e de distanciamento entre palavra e coisa. Antonio Candido (1988, p. xix) observa esta questão quando afirma a respeito da primeira obra da escritora :

Em Clarice Lispector era o trabalho sobre a palavra que gerava o mistério, devido à marcha aproximativa do discurso, que sugeria sem indicar, cercava sem atingir, abria possibilidades múltiplas de significado. O mundo misterioso era expansão do mistério próprio do verbo.

Na narrativa poética, a personagem revela-se como a busca do desdobramento do eu. Diferentemente do romance, em que esta instância é muito bem demarcada, na narrativa poética ela representa o indivíduo na eterna busca de seu “eu”, de sua imagem. Por isso, nessas narrativas, se desfaz a caracterização nítida, com contornos firmes e precisos, como nos romances tradicionais. O que verdadeiramente aparece é uma personagem que passa por um processo de desmascaramento, fragmentando-se, reconstruindo-se para um novo mundo.

Jean-Yves Tadié (1978, p. 45) ao discutir esta instância, postula:

*Tout personnage du récit est une structure verbale, et, dans le récit proprement poétique, la déréalisation, le renoncement à l'illusion référentielle que nous avons décrits, l'absence de relief attirent encore*

*davantage l'attention sur la structure poétique, proprement verbale, du message transmis<sup>1</sup>.*

Desta forma, as personagens das narrativas poéticas não se desenham, ou seja, não têm sua aparência fixada, uma vez que o texto está a serviço da reconstrução de um ser, de uma metafísica. No caso de A Paixão Segundo G.H., o recurso da primeira pessoa faz aflorar o lirismo da personagem, que, semelhantemente ao trabalho do poeta, se ocupa do próprio “eu”.

A sigla emblemática que envolve a personagem G.H. oculta algo em construção, ou seja, a ausência de caracteres reveladores de um ser que se procura ao longo de seu discurso.

A letra G apresenta-se como um dos símbolos mais singelos quanto ao uso maçônico: “Como a base da Maçonaria é a construção, e a Arquitetura a ciência aplicada à obra, G representa o Grande Geômetra, ou seja, Deus” (CAMINO, 1990, p. 275). Por sua vez, a palavra “Deus”, em consonância com a palavra “Demiurgo” (significando “arquiteto”), tende a significar o “Criador do ser humano” (CAMINO, 1990, p. 201). Neste sentido, podemos chegar à questão da demiurgia vivida pela personagem, na medida em que esta busca um sentido, criando um mundo que lhe é próprio.

Os apontamentos maçônicos nos incitam a pensarmos a letra H, por sua vez, como tradução do termo “homem”. Neste sentido, teríamos a presença de Deus e homem na sigla que compõe o nome da personagem, evidenciando, assim, mais uma das dualidades operadas pelo discurso de G.H.

O emblema G.H. nos faz pensar também na localização destas duas letras no sistema alfabético. Observamos que estas letras ocupam a sétima e a oitava letras neste sistema, e vislumbramos, com esta ordenação, a própria questão da procura ontológica vivida por este ser emblemático. As letras, representantes de uma seqüência que se encontra no meio do alfabeto, trazem a questão da continuidade da procura pelo ser, algo infinito. Tal como os seis travessões iniciais, que marcam o discurso da personagem em pleno andamento, e finais, demarcando o fato de não haver um fim nem um começo, a sigla representaria a continuidade do discurso e da procura ontológica. Em resposta a nosso email, Paulo Gurgel Valente, filho da escritora, posicionou-se a respeito desta questão, sinalizando: “Para mim é um mistério e nunca soube de uma explicação. Acho que na verdade não há um nome por trás, é só a sonoridade das iniciais e a seqüência de letras do alfabeto” (VALENTE, 2005).

---

<sup>1</sup> “Toda personagem da narrativa é uma estrutura verbal e, na narrativa propriamente poética, a desrealização, a renúncia à ilusão referencial que descrevemos, a ausência de relevo atrai mais a atenção sobre a estrutura poética, propriamente verbal da mensagem transmitida.” (TADIÉ, 1978, p.45, tradução nossa)

A questão da sonoridade da sigla nos é bastante relevante, no sentido de encontrarmos traços poéticos aí presentes. Sabemos que a sonoridade é um dos recursos da poesia e que neste sentido, há mais uma aproximação entre prosa e poesia neste discurso, já que a narrativa poética lida com os dois segmentos.

Benedito Nunes (1998, p. 42) também manifestou-se acerca da sigla G.H., oferecendo-nos um apontamento significativo: “Nada separa a narradora da personagem, ligadas entre si pelo indecifrável onomástico G.H., que as deixa no anonimato, apenas lhes conferindo precária identidade pública, revolvida pelo incidente”.

A representação da personagem efetuando uma busca ontológica, partindo da concepção de um “eu” poético é visível em A Paixão Segundo G.H. As frases que nos chegam pelos seis travessões, em pleno andamento do discurso, iniciam aos olhos do leitor um processo de procura da personagem, rumo ao autoconhecimento: “\_ \_ \_ \_ \_ \_ estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender” (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Ao pensarmos a caracterização de G.H., podemos aceitar a definição do crítico Massaud Moisés (1970, não paginado), ao comentar as personagens no texto clariceano:

Estas, são antes símbolos, personificações, ou mesmo arquétipos, que indivíduos ou tipos. Parecem ‘sempre iguais’, resumem-se num só personagem, constituem mais modos de ser ou situações-paradigmas do homem no mundo, que representações ficcionais de pessoas do mundo real.

Semelhante à visão de Massaud Moisés acerca da personagem clariceana, está a visão de Neiva Pitta Kadota (1997, p. 53). Ela observa uma certa ruptura com o modelo conservador de personagem, na medida em que a construção clariceana instaura um outro papel no discurso literário, diferentemente do papel mimético. Desta forma, a personagem de Clarice Lispector: “[...] não se posiciona como elemento externo/autônomo à tessitura, mas sim como parte intrínseca, indissociável a ela e no mesmo patamar de valor dos demais componentes do complexo sistema de signos de sua obra literária”.

À perda da “terceira perna”, na vida anterior, G.H. apresenta-se como uma escultora amadora, o que permite situá-la no passado e no presente:

Ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com que os outros me situassem: a mim se referem como a alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amadorismo. (LISPECTOR, 1998, p.26)

Pode-se pensar o amadorismo como um exercício de quem está sempre aprendendo, e compreender G.H. por essa perspectiva, como quem reconhece a si mesma, ao criar imagens de si, dando-lhe forma, assim como o movimento de seu discurso que busca uma forma para narrar o que lhe aconteceu. Nesta perspectiva, Antonio Candido (1988, p. xix) nos esclarece: “[...] não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir este ou aquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou o mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário”.

A questão do amadorismo na escrita de Clarice Lispector é fato muito intrigante. Esta idéia vai ao encontro da apreciação a respeito da atividade de pintar quadros exercida pela própria escritora em determinado momento de sua vida. É produtivo recordarmos um depoimento em que a escritora manifesta seu amadorismo e ainda relaciona o trabalho do pintor e do escritor de forma muito curiosa:

O que me ‘descontraí’, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, ‘quadros’, a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço. Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações. (LISPECTOR apud BORELLI, 1981, p.70)

Longe de exaltarmos o biografismo na abordagem literária, temos de considerar que sua presença muitas vezes é produtiva no que diz respeito às narrativas poéticas. Isto se justifica pelo fato de que essas narrativas, através do ponto de vista lírico, criam narradores que são reflexos dos seus autores.

A este respeito são esclarecedoras as palavras de Jean-Yves Tadié (1978, p. 18), que sinaliza enfaticamente as narrativas em primeira pessoa:

*Sur le champ du roman à personnages détruit ne se dresse plus que l’envahissante présence du romancier: tout ce qu’il a retiré aux êtres autonomes du roman classique, il se le donne à lui-même sous la forme du narrateur. Combien de récits poétiques sont écrits à la première personne!*<sup>2</sup>

Neste sentido, narrar a experiência do dia anterior é narrar novamente o transe, o momento alucinatório, pessoal e subjetivo. Desta maneira, a autora, a narradora e a

---

<sup>2</sup> “No campo do romance de personagens destruído, não se levanta mais senão a invasora presença do romancista: tudo o que retirou dos seres autônomos do romance clássico, se dá a si próprio sob a forma do narrador. Quantas narrativas poéticas são escritas em primeira pessoa!” (TADIÉ, 1978, p.18, tradução nossa)

personagem acabam fundindo-se na obra. Através do ponto de vista lírico, a aventura de G.H. é capaz de chegar ao autoconhecimento.

O crítico Benedito Nunes (1995, p. 169), ao comentar a escritura “autodilacerada” dos textos de Clarice Lispector, reconhece a condição de *persona* no processo de composição da autora. Para o crítico, a autora exhibe-se ao lado de seus personagens, de forma a atingir o conhecimento de si e do outro:

A escritora se inventa ao inventar a personagem. Está diante dela como de si mesma. Em sua escritura errante, autodilacerada, repercute, secretamente e em permanência, a pergunta \_\_ Eu que narro, quem sou?, numa réplica ao Cogito de René Descartes (‘Penso, logo sou’).

Para Igor Rossoni (2002, p. 38), Clarice Lispector utiliza a escrita literária como uma forma de conhecimento. Ao estudar o processo de criação da autora, Rossoni observa que os textos, desinteressados dos fatos exteriores, centram-se nos fatos interiores e em como estes são vividos pelos personagens:

O fato de utilizar a literatura como forma de conhecimento para buscar a essência da vida no âmago de si se evidencia, pois, mesmo não se tratando de uma produção literária de caráter autobiográfico, torna-se difícil dissociar da obra de Clarice o indivíduo Clarice Lispector, fato que se opõe à corrente teórica da literatura que situa vida e obra em estágios diferenciados.

As palavras de Rossoni nos ajudam a engendrar uma reflexão acerca da personagem G.H. e da narrativa poética. A busca incessante da protagonista por uma imagem, seu questionamento da realidade, leva-nos a aceitar o que diz Michel Raimond (1966, p. 200) sobre a idéia de *persona*, que eclode nas narrativas poéticas:

[...] *une seule et unique dramatis persona ayant été choisie, \_\_ de représenter la vision particulière qu’elle se fait de l’univers, et, au fond, puisque les héros de ses romans n’étaient que les diverses incarnations de son moi, ambition de s’exprimer totalement et de ne considérer plus l’histoire contée que comme l’occasion de déployer les puissances de son âme [...]*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> “[...] uma só e única *dramatis persona* tendo sido escolhida \_ para representar a visão particular que ela se faz do universo, e, no fundo, posto que todos os heróis dos seus romances eram apenas as várias encarnações de seu eu, ambição de se expressar totalmente e de não considerar mais a história contada senão como a oportunidade de desenvolver os poderes de sua alma [...]” (RAIMOND, 1966, p.200, tradução nossa)

Olga de Sá (1988, p. 219) deteve-se nos aspectos paródicos presentes em *A Paixão Segundo G.H.* Para a estudiosa, “lúcida em relação a si mesma”, G.H. representa, com as formas de seu apartamento, a paródia de sua vida, “de seus próprios limites” (SÁ, 1988, p. 219). Ela vai além, em importante reflexão sobre G.H.:

Não terá a ficcionista sobrecarregado esta personagem quase frívola com suas radicais intuições sobre o ser, para sorrir de si mesma? No contexto da civilização moderna, no amadorismo dessa escultora, não estará ela projetando sua própria figura, ‘escritora amadora’, cuja paixão pela forma ela parodia na paixão por arrumar, e cujas reflexões e angústias metafísicas ironiza?

Neste sentido, a personagem deixa entrever que tem, portanto, a consciência de seus procedimentos: “Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria. [...] sempre pareci preferir a paródia, ela me servia” (LISPECTOR, 1998, p.30). Para Olga de Sá (1988, p.218), pode-se ressaltar o “aspecto metalinguístico, assumido na própria narrativa pela personagem G.H., que por trás do ser questiona sempre os horizontes da narrativa”. O amadorismo dessa escultora pode ocultar o amadorismo da escrita parodiada no ato de arrumar, de dar forma ao apartamento que ela, ironicamente, considera elegante.

Ao caracterizar sua casa, G.H. não deixa de enfatizar, de modo irônico, a origem da elegância existente: “[...] a espirituosa elegância de minha casa vem de que tudo aqui está entre aspas. Por honestidade com uma verdadeira autoria eu cito o mundo, eu o citava, já que ele não era eu nem meu”. (LISPECTOR, 1998, p.31).

A elegância entre aspas do apartamento associa-se às aspas com as quais G.H. se protege ou ironiza a própria existência como réplica do outro. G.H. explica que também sempre conservou uma aspa à esquerda e outra à direita de si mesma, sinalizando: “Enquanto eu mesma era, mais do que limpa e correta, era uma réplica bonita.” (LISPECTOR, 1998, p.31).

A protagonista é elegante à imagem e semelhança de sua casa também elegante, porém, a elegância vem do que está entre aspas: como réplica.

A personagem caracteriza-se fisicamente como um corpo simples, vestido por um robe branco. As convenções e etiquetas também fazem parte de sua existência de gestos corretos, como se a própria imagem da protagonista compusesse o ambiente, se enquadrasse, harmonizando-se ao espaço: robe branco, rosto limpo e bem esculpido:

Esse modo de não ser era tão mais agradável, tão mais limpo: pois, sem estar agora sendo irônica, sou uma mulher de espírito. E de corpo espirituoso. À mesa do café eu me enquadrava com meu robe branco, meu rosto limpo e bem esculpido, e um corpo simples. De mim irradiava-se a espécie de bondade que vem da indulgência pelos próprios prazeres e pelos prazeres dos outros. Eu comia delicadamente o meu, e delicadamente enxugava a boca com o guardanapo. (LISPECTOR, 1998, p. 32)

A caracterização física que G.H. faz de si mesma é de certo modo ambígua e simbólica, uma vez que se assemelha à limpeza dos traços bem esculpidos de uma estátua clássica. A imagem de G.H. à mesa do café revela a inércia de sua vida íntima. Esse estado de alheamento que apresenta o senso da ordem, do bom gosto, contém o ímpeto da personagem, “[...] saindo do recesso de sua subjetividade para o elemento impessoal, anônimo e estranho das coisas com que se identifica numa espécie de união extática” (NUNES, 1988, p.xxv).

Até o presente momento, ela encontra-se enquadrada dentro de um sistema em que a ordem das coisas continua imutável. Oculta-se dentro de uma sigla, protegida por uma vida aparentemente tranquila, porém, vida que só conhece de relance. Sua pouca expressividade aparece também no momento em que ela ressalta o tom de “pré-clímax” que atingia sua vida até então: “Talvez tenha sido esse tom de pré-clímax o que eu via na sorridente fotografia mal-assombrada de um rosto cuja palavra é um silêncio inexpressivo, todos os retratos de pessoas são um retrato de Mona Lisa” (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Na medida em que menciona o clássico quadro de Leonardo da Vinci, vislumbramos a referência da escultora a uma outra arte além da escultura, ou seja, a pintura, o que deixa entrever seu próprio retrato. Esta passagem torna-se muito importante para a caracterização de G.H. se aceitarmos o fato histórico, de peso mítico, que envolve a pintura de Leonardo da Vinci. Ícone da arte renascentista, o quadro Mona Lisa ou La Gioconda encerra a imagem do mistério humano, uma vez que há uma série de incógnitas acerca da origem da modelo, seu sorriso dúbio, a paisagem ambígua presente no fundo da tela, entre outras.

Neste sentido, é nítido observarmos o fato de que G.H. se oculta em uma sigla aos olhos do leitor, mantendo-se incógnita, mas trazendo em sua história o traço ontológico do mistério que ronda o ser humano: o desejo de conhecer-se.

## 6 O SUBSTRATO MÍTICO

A presente seção visa apreender a presença de alguns dos aspectos míticos existentes na narrativa de *A Paixão Segundo G.H.*

O prazer “interdito” de arrumar a casa, determinado pela presença da empregada, aflorava com a ausência da mesma, como libertação de um desejo de pôr ordem no apartamento a fim de revisitar a própria interioridade:

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. (LISPECTOR, 1998, p. 33-34)

A partir do momento em que a personagem decide assumir este percurso, ela percorre-o com fidelidade, consciente de sua escolha, iniciada numa espécie de desvendamento de um mundo desconhecido — “[...] em busca da sua própria imagem, a mais verdadeira”(GOTLIB, 1988, p.174).

Após a limpeza G.H. ficaria livre para descansar “na sétima hora como no sétimo dia”. A frase associa-se ao mito da criação do mundo em sete dias, uma vez que a casa era uma “criação apenas artística” como ela, G.H., também o era.

Ao atentarmos para a simbologia contida no número sete, encontramos: “o sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva” (CHEVALIER, 1997, p. 826). Além disso, percebemos uma certa frequência deste número nas Sagradas Escrituras : “ao lado do três, é o mais importante dos números sagrados na tradição das antigas culturas orientais” (BIEDERMANN, 1993, p. 346). Este apontamento é bastante relevante se levarmos em conta o fato de que a letra G, que compõe a sigla emblemática da personagem, situa-se como a sétima letra do sistema alfabético, além do número três ser mencionado no início da narrativa, nas referências à “terceira perna” e ao “triângulo incompreensível”.

No simbolismo maçônico, o sete, considerado um número portador de perfeição, “[...] é a soma do Ternário com o Quaternário, ou seja, do que é material com o que é espiritual” (CAMINO, 1990, p. 561). Neste sentido, é possível pensarmos esta ocorrência do número sete em consonância com o trajeto de G.H. pelo seu apartamento, como uma viagem sagrada, que transcenderá a simples faxina programada, em busca de verdades ocultas e profundas.

Nas narrativas poéticas, o mito desempenha um papel de extrema importância, na medida em que representa, entre outras coisas, o desejo do autoconhecimento. Essas narrativas trazem aspectos presentes nas narrativas míticas, uma vez que apresentam a história de uma experiência e de uma revelação, a vivência da travessia simbólica de uma busca ontológica.

Ao discutir a aproximação das narrativas poéticas às narrativas míticas, Tadié (1978, p. 146) afirma: “[...] *l'intrigue passionnelle y compte peu, l'individu, souvent anonyme, accomplit les gestes qui font de lui le sujet d'une initiation*”<sup>1</sup>.

Desta forma, iniciada na procura por si mesma, G.H. atravessa os cômodos de seu apartamento, realizando uma travessia altamente simbólica. Remetendo o homem a uma origem simbólica, a escritura mítica possibilita o encontro de uma outra realidade, oculta e mais profunda, ou seja, a realidade interior. Lembremos as palavras de Tadié (1978, p. 161-162):

*La parenté du récit poétique et du récit mythique montre que le premier est une machine à reproduire des sens cachés. Si le mythe engage de grands pans du texte, et parfois tout le texte, les symboles qui le parsèment constituent une verticalité émiettée. Lire un récit poétique, c'est refuser l'horizontalité de l'intrigue pour interpréter les paradigmes*<sup>2</sup>.

Neste sentido, percebemos a apreensão do mundo por meio de um sistema simbólico, no qual a personagem busca entender o mundo e conseqüentemente, entender-se. A recusa da horizontalidade, ou seja, do efeito linear do enredo, implica na representação por paradigmas. O emaranhado de imagens faz eclodir novas significações nessas narrativas.

O enunciado de G.H., recorrendo à “sétima hora” e ao “sétimo dia”, nos faz ainda atentar para o que diz Mircea Eliade (1963, p. 33) a respeito dos mitos de origem e mitos cosmogônicos: “[...] a cosmogonia constitui o modelo exemplar de toda situação criadora; tudo o que o homem faz, repete, de certa forma, o ‘feito’ por excelência, o gesto arquetípico do Deus criador: a Criação do Mundo”.

O gesto de G.H. repete, de certa forma, o “gesto arquetípico” divino, de que fala Eliade, uma vez que a personagem se inicia na procura de si mesma, de recriar-se, buscando a melhor forma de reorganizar sua vida após a experiência agônica sofrida no dia anterior ao

<sup>1</sup> “A intriga passional conta pouco, o indivíduo, freqüentemente anônimo, realiza os gestos que fazem dele o sujeito de uma iniciação.” (TADIÉ, 1978, p.146, tradução nossa)

<sup>2</sup> “O parentesco da narrativa poética e da narrativa mítica mostra que a primeira é uma máquina para reproduzir sentidos escondidos. Se o mito liga grandes trechos e às vezes todo o texto, os símbolos que o semeiam constituem uma verticalidade esmiuçada. Ler uma narrativa poética é recusar a horizontalidade da intriga para interpretar os paradigmas.” (TADIÉ, 1978, p.161-162, tradução nossa)

discurso, assim como buscava a forma de suas esculturas, e, conseqüentemente, de seu discurso.

Eliade (1963, p. 12-13) insiste na idéia de mito enquanto história de uma “criação”, ou seja, de como algo foi concebido ou começou a ser. O mito é uma história sagrada:

[...] o mito conta como, graças aos feitos dos Seres Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja a realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição.

G.H. retorna ao dia anterior para também retornar às próprias origens. Podemos encontrar então, o sentido que requer Eliade na concepção do mito, uma vez que a história de G.H. será a história de um regresso à origem, o encontro com a realidade primitiva, fundamental à realidade interior. Neste sentido, voltar ao dia anterior à experiência-limite, significa recordar o passado, consumi-lo, trazê-lo de volta ao presente em forma de discurso. Conforme Eliade (1963, p. 78):

[...] o recuo no tempo implica uma experiência tributária da memória pessoal, enquanto o conhecimento da origem se reduz à compreensão de uma história primordial, exemplar, de um mito. Mas as estruturas são equivalentes: trata-se sempre de recordar, pormenorizadamente e com toda precisão, aquilo que passou nos primórdios e a partir daí.

O crítico Anatol Rosenfeld (1985, p. 89), ao discutir os traços da moderna literatura, sinaliza o fato de que o homem reitera as estruturas arquetípicas. Para ele, o processo de emancipação do indivíduo frente ao mundo é parte do “eterno retorno” — “[...] um padrão fixo que a humanidade repete na sua caminhada circular através dos milênios”.

Neste sentido, a narrativa de *A Paixão Segundo G.H.* desmonta o mundo individual de G.H., aparentemente montado em fortes pilares para que esta personagem se revele como a configuração arquetípica de uma busca maior, rumo ao autoconhecimento e sentido da vida.

O enunciado referindo-se à criação do mundo nos faz ainda pensar nos apontamentos críticos de Olga de Sá (1988, p. 219). Segundo a estudiosa, a narrativa apresenta relações impregnadas de texto bíblico, reforçando seu caráter místico, conforme já observara Benedito Nunes, e inclinando-o para o sentido paródico, causando um efeito de estranhamento. O dia seria “pesado e bom e vazio”, pleno em ambigüidades, e ela experimentaria o prazer de arrumar, de dar uma forma a seu espaço, à sua história e a si mesma. Devido às imagens e conceitos contrastantes que vão sendo projetados pela personagem, o texto se torna “um cerrado jogo de aparências sob o império de penosa e perversa ambigüidade” (NUNES, 1988,

p.xxvi). Cada um desses pólos contrastantes penetra na consciência da personagem, anulando as fronteiras da separação.

Observando os rituais de construção, Mircea Eliade (1992, p. 71) atenta para o fato de que “uma nova era abre-se com a construção de cada casa”. As construções representam algo como um “começo absoluto” e tendem a restaurar o instante inicial, ou seja, a cosmogonia, a reatualização, a plenitude do tempo presente.

Por fora o prédio apresentava uma imagem satisfatória, entre aspas, mas interiormente a realidade era outra. O olhar de G.H., ao vislumbrar sua própria construção, constata uma outra realidade no interior de seu edifício. O edifício parece representar uma nova organização do mundo e da vida.

A partir do momento em que G.H., a caminho do quarto da empregada, transpõe a parte social do apartamento, a área de serviço funciona como algo que emite forças estranhas por todo o edifício. A personagem constata então, uma paisagem desprovida de sentido humano:

Olhei para baixo: treze andares caíam do edifício. Eu não sabia que tudo aquilo já fazia parte do que ia acontecer [...] O bojo de meu edifício era como uma usina. A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e *canyons*: ali fumando, como se estivesse no pico de uma montanha, eu olhava a vista, provavelmente com o mesmo olhar inexpressivo de minhas fotografias (LISPECTOR, 1998, p.34-35).

Com o mesmo olhar inexpressivo de suas fotografias, G.H. observa a área interna, a qual, surpreendida por ela revela um lado que, embora G.H. deseje, a ameaça: exteriormente era uma mulher elegante, agradável, com situação financeira estável, uma artista. No entanto, seu interior refletia algo em desalinho como as paredes sujas da área interna do prédio.

De acordo com Telma Maria Vieira (1998, p.61), a descrição do edifício suscita ares de experiência mística pela posição geográfica instaurada. Para ela, o edifício pode ser comparado às construções mesopotâmicas que inspiraram a Torre de Babel, ou seja, aos zigurates: “Os zigurates eram torres gigantescas por meio das quais o homem tentava alcançar o divino, não com a intenção de possuir o poder, como com a Torre de Babel, mas ascender à purificação espiritual”.

Estes apontamentos a respeito do edifício nos conduzem a uma reflexão em torno desta questão. A solidão de G.H., seu afastamento do mundo, já que se encontra na cobertura de um edifício de treze andares, nos levam à idéia da “Torre de Marfim”, símbolo da posição dos poetas simbolistas, conforme observado por Anna Balakian (1985, p. 67):

O poeta tem o direito de se retirar do círculo de ação social, trabalhar em meios solitários ou resguardados, e de vez em quando mandar um poema \_\_ como se fosse um cartão de visita \_\_ para o mundo a fim de lembrar-lhe sua existência [...] A torre de marfim tornou-se, na verdade, uma realidade, um símbolo da posição do poeta, uma clara inversão da atitude de Victor Hugo ou Tennyson, que se achavam eloqüentes porta-vozes do povo, da humanidade.

Voltando-se para si mesmos, os poetas simbolistas desejavam construir uma linguagem nova, que tivesse o mesmo poder abstrato da música, ou seja, comunicar sugestões. A linguagem escrita seria representada não mais por objetos concretos, mas por símbolos, os quais exprimiriam o que vai na alma do indivíduo. Assim, em seu percurso de poeta, na busca pelas suas origens, e conseqüentemente, por sua “purificação espiritual”, entrevemos G.H. numa espécie de “Torre de Marfim”, voltando-se para si mesma, uma vez que questiona problemas sobretudo existenciais.

O edifício parece ainda remontar uma imagem dúbia, na medida em que nos traz algo como uma coluna cósmica, situada nos interstícios do universo, cujas bases se encontram cravadas no plano de baixo, ou seja, no “inferno”; ao passo que o próprio apartamento, situado na cobertura, tende a funcionar como a comunicação mais próxima da personagem com o “céu”. A imagem sinaliza a procura de G.H., vivendo entre o “céu” e o “inferno” de si mesma.

Mircea Eliade observa o fato de que ao mundo situado na parte de baixo, corresponde todo um caos estendido junto às suas fronteiras. Partindo deste raciocínio, o estudioso conclui ser o verdadeiro aquele que se encontra no “meio”, no “centro”, por ser justamente esta centralidade a representação do espaço que comporta uma ruptura de nível, a qual se abre para o sagrado. Tal ruptura, “[...] abre a comunicação entre os níveis cósmicos (Terra e Céu) e possibilita a passagem, de ordem ontológica, de um modo de ser a outro” (ELIADE, 1996, p. 59). Podemos aceitar o fato de que este é o lugar em que se encontra G.H., em comunicação com a Terra e o Céu, numa espécie de templo sagrado, no qual seu mundo vai sendo ressantificado, em busca de uma totalidade. A dimensão da verticalidade do edifício evoca uma transcendência, o que identificamos como a transcendência da experiência da protagonista.

A consciência da personagem é absorvida pela imensidade de imagens daquele espaço. Essas imagens que a surpreendem\_\_ “um panorama de gargantas e canyons”, revelam uma obscuridade que ela quer desvendar : “[...] Eu olhava o interior da área. Aquilo tudo era de

uma riqueza inanimada que lembrava a natureza: também ali poder-se-ia pesquisar urânio e dali poderia jorrar petróleo.” (LISPECTOR, 1998, p.35).

A personagem reconhece riquezas como urânio e petróleo no interior da área. Essa riqueza mineral que brotaria da superfície do prédio pode ser associada à necessidade do encontro de outras verdades de G.H., uma espécie de felicidade dificultosa vivida nesta experiência de libertação: arrumar a casa, viver sem a “terceira perna”.

Nesse caminho, G.H. transpassa o corredor que possibilitará sua chegada ao quarto da empregada. Tal como um rito de passagem, esse corredor, paralelamente às misturas de sombras do *living*, funciona como o passo principal a ser dado pela protagonista para adentrar os espaços desconhecidos de si mesma, numa espécie de caminhada das “trevas à luz”: “toda existência cósmica está predestinada à passagem: o homem passa da pré-vida à vida e finalmente à morte, tal como o Antepassado mítico passou da preexistência à existência e o Sol das trevas à Luz”. (ELIADE, 1996, p. 147).

É possível notarmos a questão da não-homogeneidade do espaço no momento em que G.H. adentra o quarto. Ao lado do espanto que a incomoda, a protagonista sente o cômodo como uma espécie de templo sagrado com sua branca luz:

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. Dessa impressão eu só percebia por enquanto meu desagrado físico. (LISPECTOR, 1998, p. 38)

O robe que G.H. usa é branco, as paredes são brancas, o quarto é “um quadrilátero de branca luz”. Ao recorrermos ao simbolismo desta cor, constatamos o fato de que se trata da tonalidade presente nos ritos de passagem, “é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento” (CHEVALIER, 1997, p. 141). Esta “cor de passagem” pode então indicar a viagem de G.H. para dentro de si mesma, a morte de sua “montagem humana”, a perda de suas “aspas” e o renascimento de uma outra vida, ou seja, algo deverá morrer para renascer. Em sua cela íntima, o branco contrasta com o interior obscuro, dividido pela “linha de sombra”, a que G.H. quer dar forma.

Numa das paredes brancas do quarto, entretanto, há contornos a carvão de um homem, uma mulher e um cão, deixados pela empregada: “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”. (LISPETOR, 1998, p.39).

De acordo com Affonso Romano de Sant’anna (1988, p.244), este desenho rupestre leva a personagem “[...] à anterioridade de seu próprio ser [...] Está no útero (ou gruta) da história, no recomeço dos tempos”.

Partindo desse raciocínio, é possível relacionarmos a atitude de G.H. ao estudo de Mircea Eliade, quando este trata da cerimônia entre os índios navajos. Observa Eliade que entre esses índios, os rituais de curas compreendem desenhos sobre a areia, os quais simbolizam a história mítica dos deuses, bem como os diferentes estágios da Criação. Tais desenhos tendem a reatualizar acontecimentos relacionados ao *illo tempore*. O paciente desse ritual, ao contemplar as figuras na areia, passa a ser projetado para um tempo mítico, fora do tempo profano — “[...] ele volta para a origem do mundo e transforma-se assim, em testemunha da cosmogonia” (ELIADE, 1992, p. 76).

Os traços negros do desenho contrastam com a brancura do roupão de G.H., da parede e com a luminosidade do sol. Os traços excessivamente firmes fazem alusão, portanto, a uma espécie de quadro primitivo: figuras nuas, traços grosseiros, cabeças e troncos desproporcionais.

Nesse quadro primitivo, espécie de esfinge a ser decifrada, G.H. procura sua imagem e semelhança. Na visão de Yudith Rosenbaum (1999, p. 159):

As fronteiras entre arte e realidade estão aqui renunciadas em sua dissolução, como se um túnel do tempo uterino houvesse transportado G.H. para os primórdios da manifestação artística, vivida não como deleite estético e sim como força demiúrgica.

O desenho reforça, portanto, a demanda de G.H. pelas suas origens, as mais verdadeiras, vivendo um processo de desmascaramento em busca de um outro sentido. Aqui, as palavras de Ralph Freedman (1963, p.21) são bastante esclarecedoras a respeito do percurso do herói lírico:

*The hero as an aesthetic image of nature leads to the technique of mirroring. Since the self is the point at which inner and outer worlds are joined, the*

*hero's mental picture reflects the universe of sensible encounters as an image*<sup>3</sup>.

G.H. espelha-se naquele desenho, na medida em que remodela seu mundo, submetendo-o à forma de sua imaginação. Desconsiderando o elemento figurativo, os contornos delineavam imagens nuas, e a personagem reconhecia neles o traço de uma amadora, como ela:

[...] eram contornos de uma nudez vazia. O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco. (LISPECTOR, 1998, p.39)

A nudez vazia dos corpos delineados no quarto vazio faz aflorar o vazio da existência de G.H. De acordo com Bachelard (1976, p.114), “o desenho é mais ativo a respeito do que contém do que a respeito do que esfolia.”

O olhar de G.H. corta as figuras, dividindo-as (chão/teto; pés/cabeça), assim como a luz que invadia o quarto recortando “o teto pelo meio e o chão pelo terço”. Divisão que também se faz presente na interioridade de emoções confusas e misturadas de G.H:

Os pés simplificados não chegavam a tocar na linha do chão, as cabeças pequenas não tocavam a linha do teto — e isso, aliado à rigidez estupidificadora das linhas, deixava as três figuras soltas como três aparições de múmias. (LISPECTOR, 1998, p.39)

O desenho era a gravação de quem ali habitara: o espaço do quarto fora o espaço do outro, ou seja, da empregada e, nesse instante, G.H. lembra-se que a empregada se chamava Janair. Assim como o branco mármore da parte externa do edifício escondia o labirinto de canos retorcidos e despenhadeiros enegrecidos, cinzentos, o apartamento de cobertura, através de um corredor escuro, escondia a figura da empregada. Segundo Olga de Sá (1988, p.219), “a empregada, pelo nome (Janair/Janaína, outro nome de Iemanjá) e por seus traços, leva o leitor a associá-la a ritos africanos.”

No que diz respeito ao nome da empregada, pensamos no que diz Olga de Sá, na medida em que associamos aos ritos não só a empregada, mas também a protagonista. A questão do rito nos leva ao encontro do eterno retorno, da repetição do ato primitivo, no embate que G.H. vive, ao procurar por suas origens, em busca de sua identidade.

---

<sup>3</sup> “O herói, como uma imagem estética da natureza, conduz à técnica do espelhamento. Já que o eu é o ponto no qual os mundos interior e exterior são unidos, a pintura mental do herói reflete o universo de encontros sensíveis como uma imagem.” (FREEDMAN, 1963, p.21, tradução nossa)

O nome Janair, por sua sonoridade nos remete ainda a mitologia, especificamente ao deus Jano. Símbolo da entrada e da saída, guardião das portas e soleiras da antiga Roma, este deus era representado com duas faces, uma voltada para a frente e outra para trás: “a cabeça de Jano simboliza qualquer dualismo e ambigüidade, o aspecto positivo e o negativo de uma ação ou coisa” (BIEDERMANN, 1993, p. 200).

Este apontamento parece confirmar a ambigüidade presente no discurso e, além disso, a imagem contraditória que a empregada representou para a personagem. Janair, como uma espécie de guardiã do quarto, deixa para G.H. as interrogações inspiradas pela visão do desenho e ao mesmo tempo a possibilidade do encontro de uma nova verdade. Esta empregada, posteriormente identificada com a barata também funcionará como imagem de G.H., ou seja, como o outro, a presença-ausente que permanece naquele espaço.

Paralelamente ao nome da empregada, pensamos no “nome” da protagonista, patroa, artista escultora, de situação interessante perante a sociedade, porém, designada apenas com iniciais de um nome. Sabemos que o nome faz do homem um indivíduo e que sem ele os traços individuais se apagam. As palavras de Ernst Cassirer (1972, p. 68) nos são bastante esclarecedoras: “[...] O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser ciosamente reservado”. Desta forma, G.H. reserva-se em sua individualidade, esforçando-se para manter em sua alma as aspas existentes em sua história de vida.

A questão da nomeação, foi muitas vezes apontada pela crítica como uma das mais cruciais na obra de Clarice Lispector. O crítico Carlos Mendes de Souza (2004, p. 169), no artigo intitulado “A revelação do nome”, percorre a obra da escritora, sinalizando:

A impregnação de sensações (de aspirações, de estados) em que as personagens ou os narradores se vêem envolvidos, grande parte das vezes pela insuficiência da descrição dos nomes existentes, transvaza os limites da conceptualização que desse estado se pretendesse descritiva.

No caso específico de *A Paixão Segundo G.H.* o questionamento da linguagem, no quadro das impossibilidades, chega a um elevado grau de reflexão da protagonista.

G.H. pensou que Janair a odiara, que a excluía de seu próprio apartamento e por isso ela quer se reconhecer naquela escrita: “Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o homem. E quanto ao cachorro \_\_ seria este o epíteto que ela me dava?” (LISPECTOR, 1998, p.40).

Ao reconhecer-se no desenho, G.H. tenta classificar-se. No entanto, incerta quanto a sua definição, vem-lhe a mente os termos “homem” e “cachorro”. Esta tentativa de definição de si mesma transforma-se na própria busca ontológica presente no texto. A escultora transforma sua arte e a arte rústica da empregada em símbolos do entendimento humano.

G.H. sentiu ódio de Janair e lembrou-se do rosto dela. Os traços eram de rainha, “[...] mal eram divisados no negror apagado da pele.” (LISPECTOR, 1998, p.41).

Janair era negra e vestia-se sempre de marrom escuro ou preto, “o que a tornava toda escura e invisível”.

As cores escuras das vestimentas de Janair contrastam com o robe branco que G.H. estava usando. Na sala de jantar, G.H. caracterizara-se como um “rosto limpo e bem esculpido, e um corpo simples”, caracterização que contrasta com a de Janair:

Os traços \_\_ descobri sem prazer \_\_ eram traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas . E sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível [...] (LISPECTOR, 1998, p.41)

Incomodava a G.H., perceber-se representada por Janair de tal modo que, no contorno de imagens vazias, algo de si revelava-se: “[...] de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na parede lembrava-me alguém, que era eu mesma.” (LISPECTOR, 1998, p.41).

Desumanizada, despojada do eu e incomodada, G.H. compreende, naquele desenho, a caricatura irônica de uma vida orientada para o vazio.

G.H. pensa em lavar o quarto, purificá-lo daquele corpo que o penetrara, e devolver-lhe suas aspas, vale dizer, uma outra ordem (a sua ordem):

A primeira coisa que eu faria seria arrastar para o corredor as poucas coisas de dentro. E então jogaria no quarto vazio baldes e baldes de água que o ar duro sorveria, e finalmente enlamearia a poeira até que nascesse umidade naquele deserto, destruindo o minarete que sombreava altaneiro um horizonte de telhados. (LISPECTOR, 1998, p.44)

A protagonista não se sente acolhida pelo espaço e deseja destruir uma ordem ali construída, uma vez que isto a ameaça. O desejo do governo da casa propicia a G.H. a ponte de ligação entre seu passado e seu futuro, o que faz com que a personagem, ao visitar os objetos, chegue a uma nova realidade de seu ser, desprovida das aspas.

O contato com a água leva-nos a aceitar o que diz Eliade (1996, p. 110) acerca deste líquido, ao associá-lo à regeneração, uma vez que há ao mesmo tempo um novo nascimento e a multiplicação do potencial da vida.

É deste modo que G.H. segue ao encontro de si mesma, numa espécie de felicidade difícil, transpondo barreiras: purificar o quarto, lavá-lo seria também lavar-se, purificar-se.

A personagem orienta o esboço de suas ações para a realização do ato que programara: arrumar o quarto, que, no entanto, não se realiza. Esta suspensão do ato de arrumar parece ocasionar o relato de uma impossibilidade. De acordo com Norma Tasca (1988, p. 262), esta suspensão “[...] impede uma transformação de estados”, restando apenas um sujeito passional, paciente ao invés de agente.

Assim, atraída por uma espécie de força estranha, G.H. precisa construir a imagem para penetrar o espaço do quarto-minarete: “Como se já estivesse vendo a fotografia do quarto depois que fosse transformado em meu e em mim, suspirei de alívio. Entrei, então”. (LISPECTOR, 1998, p.44).

A protagonista faz um projeto do quarto, imagina-o entre aspas e, só então, adentra-o. Para Mircea Eliade (1996, p.34), “não se faz ‘nosso’ um território senão ‘criando-o’ de novo, quer dizer, consagrando-o”. A personagem recria o cenário do quarto, consagrando-o como algo familiar.

Dividida entre o desejo de conservar sua individualidade, ou seja, suas aspas, e o desejo de seguir rumo a uma outra identidade, a personagem continua sua peregrinação no cômodo dos fundos.

O ato de abrir a porta do guarda-roupa encerra para a personagem um segundo abrir de horizontes. Gradualmente, a personagem dirige-se às partes de uma vida psicologicamente secreta contida dentro do quarto e mais profundamente dentro do guarda-roupa:

Abri um pouco mais a porta estreita do guarda-roupa, e o escuro de dentro escapou-se como um bafo. Tentei abri-lo um pouco mais, porém a porta ficava impedida pelo pé da cama, onde esbarrava. Dentro da brecha da porta, pus o quanto cabia de meu rosto. (LISPECTOR, 1998, p.46)

Não é a luz que entra neste guarda-roupa, mas o escuro que escapa do lado de dentro e ameaça G.H. O pressentimento do que não se pode ver assusta a protagonista. G.H. vê finalmente a barata dentro do guarda-roupa e seu grito permanece abafado: “Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito” (LISPECTOR, 1998, p.47).

Para Yudith Rosenbaum (1999, p. 166), a metáfora do grito “[...] mostra como a unidade do eu aparece rompida, dividida entre apelos divergentes”.

G.H., como um ser entreaberto, sabe que se desse o primeiro grito desencadearia “[...] todos os gritos dos homens e a existência do mundo” (SÁ, 1988, p.222). Como quem não fala a si mesmo, a personagem inicia o contato com a outra identidade, anterior ao seu cotidiano organizado: “[...] ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade, potente. Tudo ali havia secado \_\_ mas restara uma barata”. (LISPECTOR, 1998, p.47).

A barata resistira à nudez do quarto, à nudez da casa minuciosamente desinfetada. O quarto, o armário, a fenda a protegera e a vida estava lá dentro, marcada pela aparição deste inseto no fundo do armário – “no armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite.” (BACHELARD, 1976, p.70).

A presença da barata desencadeia uma desordem na interioridade de G.H. A essa altura, seus sentimentos e emoções desabam diante daquele ser que ela insiste em observar:

Não fora eu quem repelira o quarto, como havia por um instante sentido à porta. O quarto, com sua barata secreta é que me repelira. De início eu fora rejeitada pela visão de uma nudez tão forte como a de uma miragem: pois não fora a miragem de um oásis que eu tivera, mas a miragem de um deserto. Depois eu fora imobilizada pela mensagem dura na parede: as figuras de mão espalmada haviam sido um dos sucessivos vigias à entrada do sarcófago. Agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto. (LISPECTOR, 1998, p.49)

Affonso Romano de Sant’anna (1973, p. 195) sinaliza a presença dos animais como um dos principais motivos recorrentes na obra de Clarice Lispector, que costuma empregar toda sorte de insetos, aves, entre outros animais em seus textos. O crítico ressalta a questão da identidade interposta entre homem e animal, explorada como “variante do dualismo Eu x Outro”. Portanto, o encontro de G.H. com a barata marca a revelação, o momento crucial em que a narradora, através da imagem suscitada pelo inseto, passa a conhecer o outro e conseqüentemente, a conhecer-se.

A escolha deste inseto pode ainda levar-nos a configurações míticas, uma vez que o encontro com o outro e consigo mesma é o encontro com um elemento repulsivo, primitivo, anterior até mesmo ao aparecimento do homem sobre a Terra, destinado à sobrevivência quando o próprio homem sucumbir porventura a uma hecatombe nuclear.

Na visão de Olga de Sá (1988, p. 221), a presença do inseto no quarto pode revelar-se como uma paródia da empregada Janair, na medida em que “acumula também o sentido de ser

uma reivindicação contra o tratamento dado a Janair”. É com dificuldade que G.H. rememora o rosto desta empregada, que fora para ela menos que um inseto, uma barata. Janair era negra e vestia-se sempre de marrom escuro ou preto:

[...] arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível.  
Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua. (LISPECTOR, 1998, p. 41)

Como escultora que é, G.H. tenta mais uma vez dar forma ao caracterizar a própria forma de Janair. As formas que são concedidas à empregada lembram de certo modo as formas de uma barata, mais especificamente a que foi encontrada no armário: achatada, de baixo-relevo, de cor escura, etc.

Mesmo depois de ausente, a empregada permanece como uma instância presente na interioridade de G.H. Ainda que a personagem a veja como “invisível” e menos que um inseto, ela continua inserida na imaginação da escultora.

A barata, espelhada na empregada negra, propicia ao texto uma espécie de movimentação comutável entre eu x barata, na medida em que o texto recobre tanto a existência humana quanto a animal (TASCA, 1988, p.276).

A barata, ser primitivo, pode representar o encontro da personagem com suas origens, e assim, começa a “emergir do fundo” do armário. Sem perdê-la de vista, G.H. a descreve. Na descrição detalhada, ela vai expondo seus medos:

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. (LISPECTOR, 1998, p. 55).

É possível relacionarmos essa descrição microscópica da barata com o que diz Anatol Rosenfeld (1985, p. 84-85) acerca dos procedimentos utilizados na narrativa moderna:

Trata-se, no fundo, de uma radicalização do romance psicológico e realista do século passado; mas este excesso levou a consequências que invertem por inteiro a forma do romance tradicional. A enfocação microscópica aplicada à vida psíquica teve efeitos semelhantes à visão de um inseto debaixo da lente

do microscópio. Não o reconhecemos mais como tal, pois, eliminada a distância, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada.

As palavras de Rosenfeld ajudam-nos a entender o próprio mecanismo presente nas narrativas poéticas, em que cada imagem suscita a subjetividade do ser humano e sua constante revisão. No caso de *A Paixão Segundo G.H.*, a amplificação do inseto comporta o próprio tema da busca pelo autoconhecimento. Trata-se de uma busca ontológica que se dá por meio das imagens simbólicas, e, assim, instaura-se a narrativa poética. Como bem afirma Tadié (1978, p. 53), “*le récit naît d’une image*”<sup>4</sup>.

A representação da barata perpassa o imaginário da protagonista, na medida em que conta com as imagens de grifos, leviatãs, salamandras, quimeras, além da forma verbal “era”, o que nos faz associar ao “era uma vez” dos contos de fada, ou seja, aos elementos que povoam as ficções do imaginário. Ao descrever a barata, G.H. confronta planos distintos, ou seja, há a presença do plano da fantasia e do plano da realidade: “Olhei a boca: lá estava a boca real” (LISPECTOR, 1998, p. 55).

Ao atentarmos para a simbologia contida no termo “salamandra” percebemos que além da designação de anfíbio, o termo abrange também “um ser elementar, que tem sua morada no elemento fogo, para infundir-lhe vida e protegê-lo” (BIEDERMANN, 1993, p. 335). Assim, enquanto seres do fogo, salamandras surgem, de acordo com a crença popular, como guardiãs do “elemento comandado por Deus” (BIEDERMANN, 1993, p. 335).

Por sua vez, na Antiguidade, as quimeras eram criaturas representadas por uma mescla de leão, cabra e serpente. Presentes em mosaicos e capitéis medievais, surgiam como “personificação de forças satânicas” (BIEDERMANN, 1993, p. 317).

Na mitologia, o pássaro grifo é um monstro de garras compridas, o corpo de um leão, a cabeça e as asas de uma águia. Em suas diversas ocorrências aparece como a montaria do deus Apolo, o guardião do ouro dos Hiperbóreos, simbolizando a “[...] a força e a vigilância, mas também o obstáculo a superar para chegar ao tesouro” (CHEVALIER, 1997, p. 478).

Por sua vez, leviatã aparece na Bíblia como um monstro que:

[...] importa cuidar para não acordar. É evocado várias vezes em Jó, nos Salmos, no Apocalipse. Seu nome vem da mitologia fenícia, que fazia dele um monstro do caos primitivo; a imaginação popular sempre temia que acordasse, atraído por maldição eficaz contra a ordem existente. (CHEVALIER, 1997, p. 547).

---

<sup>4</sup> “A narrativa nasce de uma imagem.” (TADIÉ, 1978, p.53, tradução nossa)

Através destas aproximações, percebemos a carga de importância que G.H. fornece à barata. Tal como uma aparição mitológica, grandiosa, este inseto guarda uma das maiores revelações para a personagem. Ao nomear os grifos, as salamandras, a imagem do deserto, as múmias, os sarcófagos, o texto nos fornece elementos de ambiência oriental, os quais ajudam a compor o clima mítico e transcendente da narrativa.

A caracterização que G.H. faz da barata vai se sobrepondo à imagem de Janair, a empregada, ou seja, um rosto sem contorno, com a boca marrom e os olhos pretos, que, mesmo ausente, permanece naquele espaço: Janair vestia-se apenas de marrom ou preto. Era negra e, para G.H., quase invisível.

Este ser em miniatura amedronta a personagem – “a miniatura é uma das moradas das grandezas” (BACHELARD, 1976, p.120). O ser minúsculo, a barata, faz aflorar um mundo de sensações estranhas, a G.H., que a fortalecem, dando-lhe coragem para enfrentá-lo: “[...] uma grandeza me tomava: a da coragem, como se o medo fosse o que me tivesse enfim investido de minha coragem.” (LISPECTOR, 1998, p.52).

Bachelard (1976, p.90) usa a metáfora da concha para inserir a questão do habitar. O ser que deixa a concha “contradiz o que fica fechado”, uma vez que não sai inteiro: o interior mantém-se aprisionado por formas geométricas. Neste sentido, a barata, no interior do guarda-roupa, acumulou sensações e revelações das mais agressivas para a protagonista. O ato de sair do armário mantendo metade de seu corpo reúne inúmeras forças: este inseto ultrapassa o engrandecimento, armazenando o desejo de ser que ao mesmo tempo atrai e repele a personagem\_\_ G.H. sente-se sem a presença das asas: “Havia prendido sim, a barata que já não poderia mais avançar. Mas deixara-a viva.” (LISPECTOR, 1998, p.54).

G.H. esmaga, com a porta, a barata pelo meio. Este ato relaciona-se à separação, à dualidade, às duas faces da interioridade de G.H.: a morte, representada pelos valores que serão abandonados, e a vida, o renascimento, ainda que difícil, de seus valores profundos. Presa pela metade, a barata resistia como o outro que vazava pela fresta, ou seja, como o drama de G.H.: “O que aparecia dela era apenas a metade do corpo. O resto, o que não se via, podia ser enorme, e dividia-se por milhares de casas, atrás de coisas e armários” (LISPECTOR, 1998, p. 71).

Neste itinerário, cada passo de G.H. constitui uma dualidade, na medida em que a personagem percorreu até o momento o dificultoso caminho de adentrar o quarto da empregada, posteriormente, adentrar o armário e, finalmente, adentrar a barata. O inseto encerra assim um intervalo, uma fenda entre o sujeito e o objeto, entre duas unicidades \_\_ o que fará todo o processo de descoberta da protagonista.

O crítico Affonso Romano de Sant'anna (1988, p. 244) observa que, ao chegar neste ponto da narrativa, o discurso de G.H. lembra o rito da soleira. As soleiras, revestidas ora de perfumes, ora de sangue e outros sinais purificadores, eram guardadas por figuras mitológicas e zoomórficas, as quais lembravam dragões, esfinges e outros elementos. Passar pela soleira significava enfrentar algo poderoso ou então resolver um enigma. Nesta narrativa, Clarice Lispector parece aproximar a barata desses símbolos: “E vi metade do corpo da barata projetada para fora da porta.

Projetada para a frente, erecta no ar, uma cariátide.

Mas uma cariátide viva”. (LISPECTOR, 1998, p. 54).

Sabemos que as cariátides eram estátuas que serviam de coluna e guardavam a entrada das acrópoles. Ao aproximar a barata deste símbolo, percebemos que, para G.H., este inseto guarda também uma grande revelação. Desta forma, ao passar pela barata, G.H. deixa o mundo anterior para entrar em um mundo novo, ou seja, vive o conhecimento de si mesma através do outro (a barata). Telma Maria Vieira (1998, p. 62) sinaliza: “Como Édipo, que precisou passar pela esfinge para entrar na cidade e viver sua experiência, G.H. enfrenta a barata para também viver uma experiência mística”.

É possível percebermos em *A Paixão Segundo G.H.*, bem como em toda a produção clariceana, uma narração esfíngica, em que a personagem, por meio de questões levantadas em torno de sua identidade, tenta compreender o outro, interrogando-o ao mesmo tempo em que interroga a si mesma. Conforme Carlos Mendes de Sousa (2004, p. 187):

Olhando para a obra de Clarice no seu conjunto, pode observar-se o desenho perspectivístico que se dá a ver: da ocultação do eu, em movimentos de denegação, que não apontam propriamente para o anular da instância da subjectivação, à assunção do eu. Do outro ao eu e do eu ao outro, esses dois movimentos direcionam-se para zonas complementares e decisivas .

A essa altura da procura por si mesma, G.H. interpela o interlocutor convocado, oferecendo-lhe a visão da barata: “Perdoa eu te dar isso, mão que seguro, mas é que não quero isto para mim! Toma essa barata, não quero o que vi!” (LISPECTOR, 1998, p.57).

G.H. faz da barata algo como um dom ao outro, ao invés de dela se apropriar\_\_ “mantendo assim sua alteridade de ‘coisa’ inabsorvível pelo sujeito” (PENNA, 1987, p. 04).

Ao viver o processo do abandono de um mundo, portanto, de uma morte, e o conhecimento de outro mundo, o qual reporta à vida, G.H. continua a observar a barata. Nesta contemplação, inicia-se o surgimento de metáforas que trazem o nascimento e a morte, tais como “aborto”; “gravidez”; “ovários”; “mãe”; “filha”, entre outras:

E reconhecia na barata o insosso da vez em que eu estivera grávida.

\_\_ Lembrei-me de mim mesma andando pelas ruas ao saber que faria o aborto, doutor, eu que de filho só conhecia e só conheceria que ia fazer um aborto. Mas eu pelo menos estava conhecendo a gravidez. (LISPECTOR, 1998, p. 91)

Para Mircea Eliade (1996, p. 91), a fecundidade e o nascimento reportam a um relacionamento místico entre a mulher e a Terra, uma vez que dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica\_\_ “todas as experiências religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento têm uma estrutura cósmica”. No caso de G.H., o aborto significou não só a negação de uma vida, mas ainda a negação de sua própria vida. Esta reflexão propicia à personagem o encontro de uma nova vida, o nascimento de si mesma para um mundo novo.

A barata é, portanto, a revelação da vida contida no quarto. Vida a que G.H. só teria acesso por uma porta estreita: “A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata.” (LISPECTOR, 1998, p.59).

No confronto com a barata, o que se expõe é matéria que a assusta e lhe foge ao controle: “A matéria da barata, que era o seu de dentro, a matéria grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dentes.” (LISPECTOR, 1998, p.62).

A barata e a sua matéria funcionam para G.H. como o sujeito-objeto de culto e de sedução. Como variante da hóstia, palavra que será também empregada no texto, a matéria da barata comporta dois movimentos complementares: identificação e incorporação, o que acontecerá no decorrer da narrativa.

Para G.H., a empregada, rememorada com certa dificuldade, representara menos que um inseto. A barata, por sua vez:

[...] é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas jóias. É toda rara, parece um único exemplar. (LISPECTOR, 1998, p.71)

A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam. (LISPECTOR, 1998, p. 60)

O termo “cílios”, muitas vezes retomado, confere um certo ritmo ao discurso de G.H., propiciando-lhe ênfase, a qual aumenta a carga emocional de suas palavras, afetadas por uma aura evocativa. Esta questão, já mencionada, constitui-se na revigoração da força poética dos termos. No caso específico de A Paixão Segundo G.H., é pertinente observarmos mais uma vez o que diz o crítico Benedito Nunes (1995, p. 140):

Qualquer que seja o nível alcançado pelo processo, maximamente extensivo, as repetições servem para contrastar, na própria rede do discurso que elas geram, o testemunho da experiência pura com a verbalização que possibilita evocar essa experiência, já distanciada ou transcendida, e que não possui conteúdo representativo.

A personagem, seduzida pela caracterização da barata, é também seduzida pela vida e pelo sentido que ela oculta. A imagem do inseto fascina G.H. Conforme Silviano Santiago (2004, p. 198):

Na ficção de Clarice Lispector, o parasitismo recíproco \_\_ da vida animal pela vida humana, e vice-versa \_\_ serve de belvedere lírico-dramático, de onde narradores e personagens olham, observam a eles e ao(s) outro(s), intuem, fantasiam, falam e refletem sobre o mundo, os seres e as coisas, sendo por isso difícil, e talvez desnecessário, diferenciá-los.

Ao esclarecer a manifestação do sagrado, Mircea Eliade (1996, p. 17) dispõe o termo *hierofania*, implicado no seu conteúdo etimológico como a revelação de algo sagrado. O estudioso observa que o homem ocidental moderno aceita com certa relutância algumas formas de manifestação do sagrado: “[...] é difícil para ele aceitar que, para certos seres humanos, o sagrado possa manifestar-se em pedras ou árvores, por exemplo” (1996, p.18). Tais elementos já não recobrem o sentido de pedras ou árvores, mas o sentido maior de adoração, uma vez que constituem *hierofanias*, ou seja, trazem a revelação de algo que ultrapassa a noção de pedras ou árvores.

A barata, ultrapassando a constituição corriqueira e asquerosa, tal qual uma *hierofania*, atinge o significado de adoração sagrada por parte da protagonista, uma vez que a chama para um outro sentido.

G.H. questiona a criação e a existência de seres imundos e menciona a lista de animais imundos imposta pela bíblia. O texto bíblico é Levítico, capítulo 11. Segundo o que se encontra nesse livro, algumas espécies de animais são consideradas impuras, tais como o corvo, a coruja, o mocho, o morcego, etc. A barata, mesmo não relacionada na bíblia, é considerada um animal imundo por ser um inseto alado repugnante.

Há em *A Paixão Segundo G.H.* uma inversão da paixão de Cristo, sem que haja qualquer tentativa, por parte da autora, de ridicularizar a paixão, uma vez que a narrativa permite à personagem uma indagação séria e ao mesmo tempo sofrida a respeito da própria existência.

Quanto aos segmentos intertextuais tomados de empréstimo à bíblia, percebemos que termos como “paixão”, “cálice”, “reino”, transcendem-se a ponto de apresentar significações sobrepostas no discurso da personagem.

G.H. diz “tocar no que é imundo” e teme contaminar-se: “ficar imunda de alegria”. Seu percurso atinge o núcleo da vida, a "hora de viver" totalmente inexpressiva. A protagonista atinge a atualidade, transcendendo-se. O quarto desfoca-se, desenhando-se como “deserto”: “Mas eu estava no deserto. E não é só no ápice de um oásis que é agora: agora também é no deserto, e pleno. Era já.” (LISPECTOR, 1998, p.80).

O quarto dos fundos torna-se cenário consagrado, de modo coincidente ao momento mítico do princípio, da criação. Para G.H., a experiência no cubículo dos fundos de sua casa “era simplesmente agora”.

Ao comentar a questão do tempo, Eliade (1996, p. 80) observa a reversibilidade do tempo sagrado, diferenciando-o do tempo histórico — o “eterno retorno *in illo tempore*, num passado que é místico, que nada tem de histórico”. Em suas divagações, no caminho que levará a si mesma, G.H. parece ser projetada para uma época mítica, entre os povos primitivos, ao lado dos rituais, na medida em que manifesta uma “lembrança mítica” relativa ao início dos tempos:

Toda uma vida de atenção — há quinze séculos eu não lutava, há quinze séculos eu não matava, há quinze séculos eu não morria — toda uma vida de atenção acuada reunia-se agora em mim e batia como um sino mudo cujas vibrações eu não precisava ouvir, eu as reconhecia. Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza. (LISPECTOR, 1998, p. 53)

A personagem parece realizar o itinerário dos profetas no deserto, na medida em que procura uma outra verdade, a raiz mais profunda de si mesma, “não tendo mais nada para articular, nada para pedir, apoiada apenas nas derradeiras ruínas de um mundo primário” (SÁ, 1988, p. 223).

A massa branca da barata, naquele espaço das paredes brancas do quarto, provocava-lhe um estado de “transmutação contínua”. De acordo com Benedito Nunes (1995, p.109), a personagem, sacrificando sua consciência, inicia um “[...] processo de reconquista do humano por meio do inumano [...]”.

G.H. sente-se atraída pela matéria do inseto e segura com as duas mãos a boca do estômago para não provar da barata, entregando-se, assim, em estado de comunhão ao desconhecido. Comunhão esta que mais se parece com uma comunhão negra, sacrílega.

Imersa como os profetas no deserto, a personagem insiste em observar a “massa branca da barata”, com a ajuda do sol que toca o quarto: “Ao sol a massa branca da barata estava ficando mais seca e ligeiramente amarelada” (LISPECTOR, 1998, p. 90).

A partir deste momento, vão surgindo metáforas correspondentes a “calor”, “mormaço”, “suor”, entre outras.

A esse respeito convém recorrermos a Eliade. Ao comentar a periodicidade da criação, Eliade (1992, p. 64) nos lembra o fato de que nem sempre o “caos” equivalente ao “fim do mundo” é ocasionado por um dilúvio, podendo, também ter origem no fogo, ou seja, no calor — “uma magnífica visão apocalíptica, na qual o verão, com o seu calor escaldante, é considerado como um retorno do caos”.

A demanda de G.H. por suas origens continua até o momento em que, numa espécie de transe, sem controle de si mesma, ela participa da comunhão com a barata, provando sua “massa branca”.

A manducação da barata funciona para G.H. como um sacrifício em que tempo e espaço ficam suspensos. Para Eliade (1992, p. 38), “cada sacrifício realizado repete o sacrifício inicial e coincide com ele”. Desta forma, há uma repetição do ato mítico da passagem de uma situação de “caos” para algo de “cosmos”, ou seja, o mundo de G.H. é destruído e recriado ao mesmo tempo.

## 7 A LINGUAGEM EM CRISE: O SILÊNCIO

Nesta seção procuraremos percorrer o movimento da escritura clariceana, com base no discurso da personagem G.H.

A personagem não quer nomear as coisas para não transcendê-las e permanecer na essência da “coisa”. Na sua trajetória, gradualmente se dá a distância entre ser e dizer, uma vez que, desagregando-se para narrar, “[...] o sentido de sua narrativa vai se tornando fugidio” (NUNES, 1995, p.75). Desta forma, a “metamorfose” interna da personagem é também a da narrativa em busca do silêncio e do inexpressivo. O aspecto ontológico, apresentado no questionamento da personagem, abrange não só o problema da existência, como também o da própria linguagem:

Eu tenho à medida que designo\_\_ e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la \_\_ e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que insistentemente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas \_\_ volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1998, p. 176)

Para Benedito Nunes, é em *A Paixão Segundo G.H.*, que se encontra extremado o “drama da linguagem” na obra clariceana. A tentativa da narradora de transpor em palavras a experiência do dia anterior, já distanciada, resultará no fracasso da linguagem, na dificuldade para dizer, convergindo, assim, para o silêncio. Como bem observa Nunes (1995, p. 112):

G.H. fracassa separando-se da linguagem comum pela realidade silenciosa que nenhuma palavra exprime. A paixão da linguagem terá o seu reverso na desconfiança da palavra, e o empenho ao dizer expressivo, que alimenta essa paixão, transformar-se-á numa silenciosa adesão às próprias coisas.

Isso faz sentido se lembrarmos o fato de que G.H. falará em “neutro”. Esse ato transgressor da linguagem, revela todo o conflito existente entre a personagem e a barata:

O neutro é inexplicável e vivo, procura me entender: assim como o protoplasma e o sêmen e a proteína são de um neutro vivo. E eu estava toda nova, como uma recém-iniciada. Era como se antes eu estivesse estado com o paladar viciado por sal e açúcar, e com a alma viciada por alegrias e dores \_\_ e nunca tivesse sentido o gosto primeiro. E agora sentia o gosto do nada. (LISPECTOR, 1998, p. 102)

Ao tratar da realidade inexprimível da palavra, George Steiner (1988, p. 68) observa que a escolha dos poetas pelo silêncio é algo relativamente novo. Referindo-se a esta experiência o estudioso reconhece as figuras de Hölderlin e Rimbaud como “mestres do espírito moderno”, nos quais a escolha do silêncio ocorre como “experiência obviamente singular”. No que diz respeito à obra de Hölderlin, o estudioso atenta para a presença dos “espaços vazios”:

A crescente força da quietude no interior e entre as linhas dos poemas tem sido considerada como um elemento primordial de seu gênio. Como o espaço vazio é, de forma tão evidente, parte da pintura e da escultura modernas, como os intervalos silenciosos são tão importantes em uma composição de Webern, assim também os lugares vazios nos poemas de Hölderlin, principalmente nos últimos fragmentos, parecem indispensáveis ao complemento do ato poético. (STEINER, 1988, p. 68).

Para Steiner (1988, p. 68), “na maior parte da poesia moderna, o silêncio representa as exigências do ideal; falar é dizer menos”. Estes apontamentos nos conduzem ao silêncio articulado por G.H. em sua trajetória. Os intervalos que derivam deste silêncio deflagram uma incrível força poética, expressando o ser em sua totalidade, o que sustenta, assim, o discurso da protagonista. Novos sentidos parecem emanar deste silêncio, tal como no ato poético.

O silêncio clariceano apresenta-se, portanto, como responsável pela significação escritural. É neste sentido que podemos entender o esforço de G.H. em organizar seu relato, mas ao mesmo tempo fracassar, voltando “com as mãos vazias”, ou seja, com o indizível. Para Edgar Cézár Nolasco (2001, p. 53), “é nesse tempo, enquanto a autora investe na linguagem e não encontra uma construção possível, que a prática escritural clariceana se arquiteta e se diz”.

G.H. passa pelo inseto, como no rito da soleira, num esforço de libertação: “[...] sou moral à medida que faço o que devo, e sinto como deveria? De repente a questão moral me parecia não apenas esmagadora, como extremamente mesquinha.” (LISPECTOR, 1998, p. 87).

Para a experiência completa do desnudamento de seu ser, de suas aspas, G.H. desligara o telefone e assim estava totalmente só, integrada na procura por si mesma. Rompido o contato com o mundo exterior, não havia nenhum empecilho e a experiência iria até o fim: “[...] como à lembrança de um mundo extinto, lembrei-me de que havia desligado o telefone. Se não fosse isso, ele soaria, eu fugiria do quarto para atender, e nunca mais oh nunca mais voltaria” (LISPECTOR, 1998, p.88).

Em razão de uma nuvem que passa e cobre o sol, o quarto deixa de ser iluminado. É como se a obscuridade reinasse por um momento não só no espaço mas também no íntimo de G.H. Esta nuvem que escurece o quarto permite uma leitura das prováveis intenções de Clarice Lispector nesta narrativa: o sentido de que não se pode esperar do relato de G.H. um padrão de clareza e objetividade, uma vez que a protagonista participa de experiência em contato com uma realidade vedada e obscura. Nas palavras de Benjamim Abdala Junior e Samira Youssef Campedelli (1988, p. 206):

A articulação da trajetória mística de G.H. com a dialética do jogo artístico trouxe efetivamente uma ‘metamorfose da narrativa’ \_\_ uma nova sintaxe discursiva. Ao movimento de desagregação, agrega-se dialeticamente uma nova forma de romance.

Em suas reflexões sobre a escritura, Roland Barthes (1971, p. 90) refere-se aos escritores que “minaram” a linguagem literária, buscando reencontrar “o frescor de um estado novo da linguagem”. Ele alerta para o fato de que a desintegração da linguagem conduz ao silêncio da escritura. Assim utiliza o processo poético de Mallarmé, “espécie de Hamlet da escritura”, para ilustrar seu apontamento, ressaltando que “a agrafia tipográfica de Mallarmé quer criar em torno das palavras rarefeitas uma zona de vácuo na qual a fala, liberta das harmonias sociais e culpadas, felizmente não ressoa mais”.

Para Barthes (1971, p. 90) esta arte apresenta a estrutura do “suicídio”, na qual o silêncio surge como uma espécie de “[...] tempo poético homogêneo, que aperta a palavra entre duas camadas e a faz explodir não como fragmento de um criptograma, mas sim como uma luz, um vazio, um assassinio, uma liberdade”.

A partir dos estudos barthesianos, verificamos movimento semelhante em *A Paixão Segundo G.H.* Na solidão da protagonista, o fracasso da escritura e da experiência surgem perante a agônica indizibilidade, mostrando a falência do signo verbal que aflora nas páginas da narrativa, em movimento análogo à “agrafia tipográfica” de Mallarmé. Na busca por si mesma, G.H acaba surpreendida pela força do silêncio: “Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez”. (LISPECTOR, 1998, p. 20).

Em artigo de 1962 sobre *A Maçã no Escuro*, de Clarice Lispector, Affonso Romano de Sant’anna, constata que o problema da linguagem surge como um dos pontos mais cruciais na obra mencionada. Para o crítico, “o homem, quando fala, se expressa, está criando. Neste

sentido é que todos são genericamente poetas, isto é, criadores” (SANT’ANNA, 1962, não paginado). Mais adiante, refere-se à questão da linguagem como criação, na medida em que o personagem Martim, protagonista da narrativa, é “criador de si mesmo e, portanto, de sua linguagem” (SANT’ANNA, 1962, não paginado).

Ainda que trate de *A Maçã no Escuro*, as palavras de Sant’anna nos conduzem a uma reflexão em torno de *A Paixão Segundo G.H.* Neste contexto, ao pensarmos no processo de reconquista do eu da protagonista, na pele de uma escultora amadora, verificamos que ela está constantemente repensando o exercício dos volumes e formas e conseqüentemente o de sua escrita. Isto nos faz pensar mais uma vez na matéria das narrativas poéticas, em que se encontra o próprio questionamento da narrativa. Ao questionar a arte, estas narrativas propiciam o questionamento da alma humana e a tentativa de conferir-lhe uma forma, um sentido, atingindo a própria natureza do ser que se faz linguagem. Assim, na paixão pela linguagem, G.H. revela-se como criadora de si mesma e ao mesmo tempo de seu discurso, já que busca uma forma para o ato de “dizer”.

Em meio a essas reflexões, percebemos que a narrativa clariceana exige um novo leitor, na medida em que não pretende copiar o mundo, mas sim recriá-lo. Nesta recriação, entre outras coisas, o questionamento fragmentário da linguagem se faz presente. Neste sentido, convém recorrermos às palavras de Neiva Pitta Kadota (1997, p. 41), a respeito da escrita de Clarice Lispector: “Momento único em que a pulsão interior predomina e aquele que escreve fisga um recorte privilegiado do cosmo, e com esse ato se inscreve na leitura desse mundo, eternizando-o, pela mensagem que veicula: a sua mensagem”.

A personagem questiona o mundo e seus medos e pensa ser o quarto apenas o reflexo desse mundo:

Uma nuvem cobriu o sol por um instante, e de repente eu via o mesmo quarto sem sol.

No escuro, mas apenas sem luz. Então percebi que o quarto existia por si mesmo, que ele não era o calor do sol, ele também podia ser frio e tranqüilo como a lua [...] O quarto era em si mesmo [...] Quando a nuvem passou, o sol no quarto ficou ainda mais claro e branco. (LISPECTOR, 1998, p.90-91)

A linguagem apresenta ares de transcendência, na qual, recuando-se o tempo e deslocando-se o espaço, o quarto, iluminado, se torna o deserto árido, onde se levanta o minarete de uma mesquita. A ação da narrativa passa a se dar em uma espécie de tempo remoto, pré-histórico, ao mesmo tempo em qualquer lugar, palco do embate entre G.H. e a

barata: “Mais além estendiam-se os planaltos da Ásia Menor. Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos” (LISPECTOR, 1998, p. 105).

De maneira lírica, deformando o mundo que observa, a personagem questiona a natureza da verdade, que mesmo sem ser vista, existe: “A verdade não tem testemunha? Ser é não saber? Se a pessoa não olha e não vê, mesmo assim a verdade existe? A verdade que se transmite nem para quem vê. Este é o segredo de se ser uma pessoa?” (LISPECTOR, 1998, p. 93).

Para Affonso Romano de Sant’anna (1988, p. 242), o discurso de G.H. apresenta o ritual de uma “seqüência solene”, pausadamente, numa espécie de processo circular, “[...] ajuntando o alto e o baixo num mesmo anelo e aspiração”.

Ritualizando seu autoconhecimento, G.H. toma consciência da barata como o outro, a sua própria máscara. Na medida em que vai se desenvolvendo, a personagem assume um “caráter ritual”. Ela sente a certeza da vida que brotava do quarto: sua própria vida e a da barata. O processo vital existia e regia as coisas acima ou abaixo da dor: “[...] naquele quarto eu estava viva e a barata estava viva: tenho a certeza disto: de que as coisas todas se passam acima ou abaixo da dor.” (LISPECTOR, 1998, p.117).

A personagem questiona a fatalidade, nosso maior mistério, e a liberdade que temos para escolher e, conseqüentemente, errar. Caíra na tentação de ver, saber e sentir, já dera o grande passo: “[...] então pela porta da danação, eu comi a vida e fui comida pela vida.” (LISPECTOR, 1998, p.119).

G.H. discute a provação por que está passando: a vida a estava provando mas ela também estava provando da vida. A orgia infernal é para G.H. o próprio martírio humano e, assim, oferece o próprio inferno a Deus, como se atingisse o que tinha procurado a vida toda: o inexpressivo: “[...] quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito”. (LISPECTOR, 1998, p. 143).

Yudith Rosenbaum (1999, p. 153) atenta para o que chama de “categorias negativas” presentes na obra de Clarice Lispector. Para Rosenbaum, tais categorias frustram o “sentido dicionarizado de expressões convencionais”, além de remeterem o leitor para um campo de “incertezas”. Estes apontamentos levam a ensaísta a aproximar o texto de Lispector às concepções da lírica da modernidade, postuladas por Hugo Friedrich:

Seu repertório de análise (o de Hugo Friedrich) inclui termos como incomunicabilidade, desmontagem, paradoxo, obscuridade, deformações,

desconcretização. Em Clarice, esses recursos estão a serviço de uma maior aproximação do objeto, para que ele reviva na linguagem em toda a sua dimensão simbólica, quanto mais colada ao vivido a palavra estiver. (ROSENBAUM, 1999, p. 153)

Desta forma, fadada cada vez mais ao fracasso de sua linguagem e vivendo sentimentos contraditórios, G.H. diz ter vendido sua alma a Deus para saber de tudo aquilo que havia sido entregue a ela. Sua experiência é ao mesmo tempo danação e redenção, uma vez que, por um lado, apresenta o sentimento de perdição: “O inferno é o meu máximo” (LISPECTOR, 1998, p. 126); e por outro, a redenção: “Minha grandeza, à procura da grandeza do Deus, levava-me à grandeza do inferno” (LISPECTOR, 1998, p. 127).

O crítico Massaud Moisés (1991, p. 6) observa a narrativa de *A Paixão Segundo G.H.* como um movimento pendular em que “os extremos se tocam e se confundem”. Nessa dualidade, a protagonista encerra a prova-limite de sua peregrinação: “É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata” (LISPECTOR, 1998, p. 178).

G.H. peregrinou pelo espaço de sua própria casa. No quarto da empregada, observou o trinco da porta, a madeira do guarda-roupa, móveis que chamam a um centro de intimidade: abriu a porta, adentrou este universo e viu a barata sair do fundo do guarda-roupa. Participou de uma experiência em que rastejou como a barata para que as portas desse mundo lhe fossem abertas e para que encontrasse o “tesouro”: “Eu me disse: olha pelo que lutei, para ter exatamente o que eu já tinha antes, rastejei até as portas se abrirem para mim, as portas do tesouro que eu procurava: e olha o que era o tesouro!” (LISPECTOR, 1998, p. 136).

Neste itinerário, G.H. precisou pedir a mão do interlocutor por não saber como se consolar da verdade. Para a protagonista, “Deus não é bonito” porque não é uma conclusão ou um resultado e ela também não deseja a beleza (acréscimo) mas a identidade:

Não quero a beleza, quero a identidade. A beleza seria um acréscimo, e agora vou ter que dispensá-la. O mundo não tem intenção de beleza, e isto antes me teria chocado: no mundo não existe nenhum plano estético, nem mesmo o plano estético da bondade; e isto me chocaria. A coisa é muito mais que isto. O Deus é maior que a bondade com a sua beleza. (LISPECTOR, 1998, p. 159)

Ao questionar a beleza, o discurso de G.H. recorre ao ponto de crise observado por Calinescu (1999, p. 44) na Modernidade. O estudioso atesta uma mudança no que diz respeito ao conceito de beleza, ocorrida durante o século XVIII. Segundo ele, este conceito passou por um processo de mudança, no qual se perdeu o sentido de transcendência que o envolvia,

tornando-se uma categoria “puramente histórica”. O autor relembra ainda os escritores românticos, os quais “sentiam que para fazer julgamentos de gosto válidos se deveria derivar os critérios individuais na experiência histórica \_\_\_ e não de um conceito de beleza ‘utópico’, universal e atemporal”.

O discurso de G.H. apresenta estas marcas da Modernidade, questionando o conceito de beleza, o estado de graça em que todos estão, a esperança, o futuro, desejando o inexpressivo e o inumano, uma vez que a falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade. Reconhecemos, nestes temas, a própria matéria presente nas narrativas poéticas, consistindo nas antinomias eternas do ser humano, uma vez que essas narrativas, ao realizar uma busca ontológica, visam à apreensão do sentido do homem eterno. As palavras de Raimond (1966, p. 273) nos são bastante esclarecedoras nesse sentido:

*L’auteur n’exposait plus un récit, mais, à plusieurs reprises, le contenu d’une conscience privilégiée: le héros qui soliloque ne raconte pas une aventure passée, il vit une aventure présente. Mais ce déroulement présent d’une conscience peut répondre, entre autres, à deux desseins: l’un, d’explorer le moi profond, l’autre, de révéler comment l’ensemble du réel apparaît à une conscience située dans un point précis de l’espace et du temps<sup>1</sup>.*

No cenário do quarto, G.H. pensa em voltar ao seu cotidiano normal, planeja colocar um vestido azul e sair. Sente nojo pela barata, mas sua redenção, talvez, seja comer a massa branca, o “de dentro” da barata, comer o de dentro de si mesma e, por isso, prova da massa branca e cospe violentamente. De acordo com Benedito Nunes, a náusea, neste momento, “estanca o êxtase a que deu origem” (1995, p.65). Este ato de gustação totêmica em que a barata é o elemento para ser adorado, oferece à personagem o acesso à existência divina: “[...] a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. Que assim me aproximaria do...divino? Do que é real? O divino para mim é o real”. (LISPECTOR, 1998, p.167). Na visão de Berta Waldman, G.H. se lança em um caminho transgressivo, guiada por uma espécie de “comando hipnótico”, desde o momento em que tenta decifrar o desenho deixado pela empregada Janair. A narrativa de A Paixão Segundo G.H. apresenta, portanto, uma forma de “transgressão”, como sinaliza Waldman (2004, p. 252):

---

<sup>1</sup> “O autor não expunha mais uma narrativa, mas, várias vezes, o conteúdo de uma consciência privilegiada: o herói que soliloca não conta uma aventura passada, ele vive uma aventura presente. Mas este desenrolar presente de uma consciência pode responder, entre outras, a duas intenções: uma, é explorar o eu profundo, outra, é revelar como o conjunto do real aparece para uma consciência situada num ponto preciso do espaço e do tempo.” (RAIMOND, 1966, p.273, tradução nossa)

[...] transgressão da autora porque, além de pôr na boca a barata, um animal impuro, ela deslocará para esse inseto ínfimo e impuro a imagem de Deus, fazendo com que o pequeno e o finito contenham o infinito, que o impuro possa conter a pureza, e os fios que vinculam o pequeno e o grande confluem na comunhão do neutro, matéria comum a todos os seres, representada na massa pastosa da barata esmagada.

A barata, metáfora da matéria viva, ainda que um animal impuro, oferecerá a G.H., a chance de completar-se, rumo ao acesso a um outro mundo, a uma outra verdade, ainda adormecida.

Prestes a ruir no silêncio petrificado, o discurso de G.H. torna-se falho à medida em que avança.: “[...] Desnecessário dizer que o momento mais intenso do relato, a ingestão da barata, é irrepresentável, sendo apenas aludido pelo silêncio através do qual se presentifica”(ROSENBAUM, 1999, p. 153).

No instante de fusão com a barata, a narrativa tende à “descoberta da diferença específica do humano \_\_ a linguagem \_\_ como único método possível de aproximação” (PENNA, 1987, p. 3). E é com esta constatação da linguagem que o livro se fecha e se abre, preparando o seu início.

No ato de entregar-se ao outro, de render-se à massa branca do inseto, a protagonista entra em comunhão consigo mesma. Ao comungar, o cristão acredita participar do Corpo de Cristo e ser por Ele assimilado. Porém, na experiência de G.H.: “a manducação da barata, protótipo da matéria-prima do mundo, produz pelo mesmo efeito de transformação, mas invertido, a redução da personalidade de G.H. ao nível da pura matéria viva”. (SÁ, 1988, p. 217).

Desta forma, ao despersonalizar-se, G.H. alcança-se como pessoa e encontra sua identidade. Aceitar o elemento imundo, primitivo, trazer o demoníaco à consciência em pleno deserto significava adentrar o caminho da salvação.

Como um símbolo da hóstia sagrada, a matéria da barata traz a salvação para G.H. No entanto, “a sua redenção é provisória, é um rito, sujeito ao eterno retorno” (MOISÉS, 1991, p. 6).

G.H. sente-se alegre, alimentada, viva e julga ter encontrado o equilíbrio. Deseja encontrar em si mesma a mulher de todas as mulheres. No entanto, ao retornar à normalidade do cotidiano, a personagem:

[...] é e não é mais a mesma que fora quando dele foi apartada. Sua experiência negativa terá sido um processo de transformação interior, consumada, como o dos ascetas, no segredo da consciência solitária, entre um momento de ruptura e um momento de retorno. (NUNES, 1995, p.66).

Ao provar a massa branca da barata, G.H. se submete ao sacrifício máximo de redenção, a fim de conseguir se purificar. Porém, faltavam-lhe condições de constatar o “neutro”. Por isso, a rejeição à massa branca do inseto:

[...] comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma \_\_ eu cuspia a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspidado minha alma toda. (LISPECTOR, 1998, p. 167)

Na visão de Telma Maria Vieira (1998, p. 68), G.H., “ao cuspir a massa da barata, negou a si própria e compreendeu sua limitação” .

Ao deseroizar a si mesma, ao tentar unir-se à barata, G.H. vive a entrega ao mundo desconhecido: “A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta” (LISPECTOR, 1998, p. 174).

No que diz respeito ao termo “deseroização” criado pela autora, o prefixo “des” traduz uma outra face dos trabalhos da personagem, na medida em que apresenta a realização do trabalho de herói de um modo inverso. Para Affonso Romano de Sant’anna (1988, p. 256), “a história de todo herói é [...] a história de suas percepções e sua conseqüente capacidade de reação”. No caso de G.H. há o inverso, uma vez que há a busca por uma “neutralidade” dos próprios sentidos, revelada no campo semântico de palavras como “neutro”; “atonal”; “insosso”; “inexpressivo”; “silêncio”, conforme já apontado também por Benedito Nunes.

Assim como os heróis caem na descida ao inferno, G.H. cai “metamorfosando-se” na barata, vivendo ambigüamente uma situação grotesca e sublime. Para ela, a experiência atingira o mais alto grau da redenção de seu ser:

[...] a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela existe e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo. (LISPECTOR, 1998, p. 175)

O termo “deseroização” oculta em seu significado o próprio sentido da paixão da personagem, seu ato heróico de comer a “massa branca” da barata, voltar às origens, encontrar-se com o próprio inexpressivo, envolvida pelo silêncio.

Questionando a própria solidão (a solidão humana), recorre à mão do interlocutor, como carência do outro: “[...] somos garantidos por uma necessidade que se renovará continuamente.” (LISPECTOR, 1998, p.170).

O exercício contínuo de que fala G.H., tal qual a estrutura cíclica da narrativa, assemelha-se a um círculo, em que a repetição e o movimento contínuo remetem à busca da identidade e totalidade de si mesma. Para entender esta busca, a personagem, em sua peregrinação, não se ligou à extensão do espaço, mas à extensão de si mesma, de sua individuação.

Igor Rossoni (2002, p. 171) discorre sobre o silêncio na obra clariceana, observando o estado de identidade e a conseqüente imersão no silêncio, vivida pelos personagens. Para o autor, a validade do texto de Clarice Lispector perpetua-se no intervalo e não na “grafação lingüística dele próprio”. Observa ainda um movimento concêntrico em *A Hora da Estrela*, que, no final, retoma seu início:

E o silêncio entre o final e o recomeço, o silêncio que envolve toda a organização textual, é que vai conduzir e possibilitar a reflexão íntima e pungente que faz que emergja desse complexo uma atitude investigativa, exasperada, contundente e verdadeiramente viva para a vida.(ROSSONI, 2002, p. 178)

No caso de *A Paixão Segundo G.H.*, percebemos o movimento circular como elemento que traduz o que se encontra perto do divino, no qual nenhum acontecimento é único — “A duração cósmica é repetição e *anakuklosis*, eterno retorno” (PUECH apud ELIADE 1996, p. 97). Neste retorno do círculo sobre si mesmo, G.H. parece atingir a experiência limite, chegando ao fim de sua peregrinação pelo apartamento.

O crítico Affonso Romano de Sant’anna (1988, p. 238), ao comentar o processo narrativo em *A Paixão Segundo G.H.*, afirma ser o texto “uma massa que vai espalhando sobre o papel em círculos concêntricos. Em espiral ou espirais” . Neste sentido, cada capítulo, cada *leixa-pren* é uma tentativa de explicar o mundo e si mesmo, um mergulho na própria alma.

A protagonista encerra seu relato sentindo-se grande, ao longe, para além do quarto. Localizada no espaço de sua escrita, G.H. adere à vida que lhe é dada, mas que não compreende. Os seis travessões finais conferem à narrativa o aspecto de ininterrupta continuidade da trajetória da personagem: “[...] A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro \_ \_ \_ \_ \_” (LISPECTOR, 1998, p. 179).

## 8 FIM DA VIAGEM, FIM DA PAIXÃO

Ao longo das discussões apontadas até aqui, a presente pesquisa propõe alguns dados reflexivos, longe de conclusões finais. A leitura crítica da obra clariceana poderá suscitar novas leituras, que com esta possam dialogar.

Ao rastrear apontamentos representativos da crítica brasileira, a pesquisa buscou enfatizar os aspectos líricos presentes na obra de Clarice Lispector, latentes desde sua estréia, com *Perto do Coração Selvagem*. Desde sua primeira obra, a escritora provoca um impacto na crítica, que, naquele momento, revela-se desacostumada a uma escrita fugidia, apreensiva pelos momentos de revelação, ocultando em suas bases coágulos poéticos enriquecedores do texto. Clarice criou um projeto de escrita, no qual buscou estabelecer um diálogo cúmplice com o leitor identificado não só com sua obra, mas em especial com os procedimentos de uma escrita singular.

Ao longo desse processo, *A Paixão Segundo G.H.* conta com um lugar especial na escrita clariceana, uma vez que foi recebida pela crítica como sendo a obra que sintetiza os procedimentos enunciativos modernos da escritora, bem como revela os processos temáticos presentes no conjunto de sua obra.

Apoiando-se na leitura analítica de *A Paixão Segundo G.H.*, buscou-se apresentar a aplicação prática da teoria da narrativa poética. O trabalho com a linguagem, em *A Paixão Segundo G.H.*, é conduzido a limites que ultrapassam os da expressão verbal, pois a escritora explora o fluxo de consciência a fim de levar às últimas consequências a experiência de exprimir pela palavra o que normalmente não se revela e se desconhece, embora permaneça gravado no inconsciente.

A construção do discurso é analisada, de modo a revelar pontos comuns à técnica da narrativa poética, na medida em que a autora projeta a interioridade da personagem G.H., que, com alma de poeta, busca-se a todo o momento na peregrinação que faz pelo próprio apartamento. Na projeção das imagens, G.H. vê-se a si mesma, experimentando sentimentos incongruentes, que acabam por gerar um clima alucinatório, que permanece ao longo da narrativa.

Nos espaços assinalados, G.H. desencadeia um processo gradual de auto revisão de vida. O edifício de treze andares, no qual se encontra o apartamento de cobertura, funciona como a base empreendedora da viagem interior da protagonista. A decisão de limpar o apartamento, começando pelo fim \_\_ a área de serviço \_\_, leva G.H. a penetrar um espaço até

então desconhecido em sua própria casa, o quarto da empregada. Neste cenário, ao contrário da ação de arrumar, ocorre o confronto e a revelação de seus espantos mais vedados e desconhecidos.

Em nome de um ser que se procura, a linguagem expande-se para todos os lados, avança e recua ao longo do texto, convergindo para uma espécie de silêncio, tema presente no próprio horizonte de criação de Clarice Lispector. Desta forma, situada numa zona além do entendimento da palavra, a narrativa aponta para o silêncio que se encontra além dela, na medida em que reflete, em diversos momentos, o fato de que a palavra seja insuficiente para reproduzir a experiência que se quer narrar.

G.H., uma escultora que se diz “amadora”, procura dar uma forma ao discurso, tentando, com dificuldade, engendrar as palavras que compõem a experiência ocorrida no dia anterior, assim como tateia com as mãos, procurando dar forma às esculturas. O projeto criativo de arte revela-se tema presente nas narrativas poéticas, que refletem a apreensão do sentido e sua melhor forma no discurso.

A aventura poética de G.H. parte do sentimento comum do cotidiano, ou seja, uma mulher deseja dar forma a sua casa, arrumá-la, e, conseqüentemente, dar forma a sua vida. O ato de limpar a casa, dando-lhe uma forma, desperta na personagem o inusitado, a surpresa de deparar-se consigo mesma.

As narrativas poéticas procuram dar um sentido à vida, instaurando forças que o texto põe em jogo, como a procura por uma identidade, a força expressiva do íntimo, possibilitando ao personagem, e conseqüentemente, ao leitor, a realização de uma trajetória pessoal através dos textos. Tal como a sigla emblemática que oculta o nome da personagem, o mundo é um enigma a ser decifrado. Neste sentido, ao seguir os passos de G.H., culminando no esmagamento da barata, o leitor, preso ao livro e a seu questionamento, realiza percurso idêntico, confinado, também, ao quarto dos fundos.

O espaço ordenado do quarto da empregada reflete a ordem interior que G.H. procurava em seu modo de ser. A personagem projeta-se neste cenário, reconfigurando-o de modo subjetivo, mediante um processo de exaltação dos seus sentidos.

Nas narrativas poéticas, a relativização das categorias de tempo e espaço levam à necessidade de libertação e à procura por uma outra verdade. G.H. sente o espaço do quarto transcender, na medida em que surgem planos superpostos na narrativa. O quarto torna-se um “minarete”, um “deserto”, entre outras coisas.

Os seis travessões do final sinalizam que algo não se conclui, emendando ao começo, que, por sua vez, também não começou. A tentativa de entender e dar forma fracassa. O texto volta, o homem volta, instaura-se o movimento do eterno retorno.

No universo clariceano, as personagens deixam atrás de si passos profundos de uma passagem sobretudo poética. Na viagem empreendida por Joana, Virgínia, Lucrecia, Martim, Lori, Macabéa, Ângela, a voz de Água Viva, e G.H., persiste um movimento similar, recorrente na história de todos esses seres, sujeitos a eternas questões: quem sou? De onde vim? Para onde vou?

O sentido da vida é procurado pela palavra. O livro tenta desvelar a condição humana, possibilitando ao homem o questionamento de seu próprio destino. Clarice Lispector nos leva à chave de sua escrita, ao afirmar:

Escrevo simplesmente. Como quem vive. Por isso todas as vezes que fui tentada a deixar de escrever, não consegui. Não tenho vocação para o suicídio. Um jornalista me perguntou: Por que é que você escreve? Então eu lhe perguntei: Por que você bebe água? A honestidade é muitas vezes uma dor. (apud BORELLI, 1981, p. 24)

Na sede de um novo sentido, o homem lança-se numa infinita busca ontológica. A necessidade de repassar a própria vida é a necessidade não só de G.H. no quarto dos fundos, mas do próprio ser humano, esperando pela sede de resolução dos eternos enigmas: “[...] toda vida é uma missão secreta” (LISPECTOR, 1998, p. 175).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, E. *O leitor segundo G.H.* 2001. 171 f. Tese (doutorado)\_ Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

BAIRÃO, R. Novos apontamentos sobre Clarice Lispector. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 30 ago. 1969. Suplemento Literário. Não paginado.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1976. (Coleção Quid).

BALAKIAN, A . Mallarmé e o *Cénacle* Simbolista. In: \_\_\_\_\_. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A . Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 61-80.

BARTHES, R. A escritura e o silêncio. In: \_\_\_\_\_. *O grau zero da escritura*. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 89-93.

BIEDERMANN, H. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Tradução de Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORELLI, O . *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOSI, A . Tendências contemporâneas. In: \_\_\_\_\_. *História concisa da Literatura Brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 383-497.

CALINESCU, M. *As cinco faces da Modernidade*. Tradução de Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Vega, 1999.

CAMINO, R. da. *Dicionário Maçônico*. Rio de Janeiro: Aurora, 1990.

CANDIDO, A . Uma tentativa de renovação. In: \_\_\_\_\_. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Ed. UNESP. 1992. p. 93-102.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.

\_\_\_\_\_. No raiar de Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 123-131.

CASSIRER, E. *Linguagem e Mito*. Tradução J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A . *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera da Costa e Silva et al. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Mito do eterno retorno*. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Aspectos do mito*. Tradução de Manuela Torres. Rio de Janeiro: Edições 70, 1963.

FITZ, E, E. O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa. *Remate de Males*, Campinas, n.9, p 31-37, 1989.

FREEDMAN, R. *The lyrical novel : studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*. New Jersey: Princeton University Press, 1963.

FRONCKOWIAK, A . O ato de narrar em A paixão segundo G.H. In: \_\_\_\_\_. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998. p. 65-74.

GALVÃO, W, N. Demiurgos. In: \_\_\_\_\_. *Desconversa: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1998, p. 61-79.

GOTLIB, N. No território da paixão: a vida em mim. In: \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* 16 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994, p. 5-12.

\_\_\_\_\_. Um fio de voz: histórias de Clarice. In: \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino américaine, des Caraïbes et africaine du XX e siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 164-195, (Arquivos, 13).

HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JUNIOR, B. A ; CAMPEDELLI, S. Y. Vozes da Crítica. In: \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 196-206, (Col. Arquivos, 13).

KADOTA, N. P. *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

KARL, F. Fluxo de Consciência e Clausura: infinidade e labirinto. In: \_\_\_\_\_. *O moderno e o modernismo (a soberania do artista 1885-1925)*. Rio de Janeiro: Imago, 1985. p. 329-376, (Série Logoteca).

LEFEBVE, M. J. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.

LINS, A . A experiência incompleta. In: \_\_\_\_\_ *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 186-193.

LINS, O . *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976 (Ensaio, 20).

LISPECTOR, C. Literatura de Vanguarda no Brasil. In:\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector: outros escritos*. Org. Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 95-111.

\_\_\_\_\_. *Correspondências*. Org. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* RJ: Rocco, 1998.

MOISÉS, M. Clarice Lispector: Introspecção e Lirismo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1991 p. 05-06.

\_\_\_\_\_. Ficção e Cosmovisão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 set. 1970. Não paginado.

NOLASCO, E. C. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, B. *O drama da linguagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. Introdução do coordenador. In: \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 24-33, (Col. Arquivos, 13).

\_\_\_\_\_. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 93-139.

PAZ, O . *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PENNA, J. C. A imitação da barata. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 dez 1987. Folhetim, p. B02-04.

PESSANHA, J. A . M. Clarice Lispector: O Itinerário da Paixão. *Remate de Males*, Campinas, n.9, p. 181-198, 1989.

PONTIERI, R. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

RAIMOND, M. *La crise du roman*. 5. ed. Paris: José Corti, 1966.

RODRIGUES, A . M. Clarice e a lírica da sereia.[S.l: s.n], 1992.

ROSENBAUM, Y. O pathos da criação. In: \_\_\_\_\_. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 1999. p. 147-173, (Ensaio de Cultura; 17).

ROSENFELD, A . Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. *Texto/Contexto*. 4. ed. SP: Perspectiva, 1985. p. 75-97. (Coleção Debates).

ROSSONI, I. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

SÁ, O. *A escritura de Clarice Lispector*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Avila, 2000.

\_\_\_\_\_. Paródia e Metafísica. In: \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du siècle XXe; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 213-236, (Col. Arquivos, 13).

SANT'ANNA, A . R. O ritual epifânico do texto. In: \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du siècle XXe; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p.237-257, (Col.Arquivos, 13).

\_\_\_\_\_. Laços de Família e Legião Estrangeira. In: \_\_\_\_\_. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 180-211.

\_\_\_\_\_. Clarice Lispector: a linguagem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 jun.1962. Não paginado.

SANTIAGO, S. Bestiário. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, números 17 e 18, p. 192-223, dez.2004.

SARAIVA, A . J.; LOPES, O . *História da Literatura Portuguesa*. 4 ed. Porto: Porto Ed., 1969.

SCHWARZ, R. Perto do coração selvagem. In: \_\_\_\_\_. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 53-57.

SOUSA, C. M. de. A revelação do nome. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, números 17 e 18, p. 140-191, dez.2004.

SOUSA, G. M. O Lustre. *Remate de males*, Campinas, n. 9, p. 171-175, 1989.

STEINER, G. O poeta e o silêncio. In: \_\_\_\_\_. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 55-74.

TADIÉ, J. Y. *Le récit poétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

TASCA, N. A lógica dos efeitos passionais. In: \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du siècle XXe; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 258-288, Col. Arquivos, 13).

TODOROV, T. Um romance poético. In: \_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. Tradução Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 100-111. (Ensino Superior)

VALENTE, P. G. Solicitação [mensagem pessoal].  
Mensagem recebida por <maryalons@ig.com.br> em 15 de jul. 2005.

VARIN, C. Clarice, olho-de-gato. *Remate de Males*, Campinas, n.9, p. 55-61, 1989.

VIEIRA, T. M. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo: Annablume, 1998.

WALDMAN, B. Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, números 17 e 18, p. 241-260, dez.2004.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AUERBACH, E. A meia marrom. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. Tradução de Suzi Frankl Sperberg. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, Perspetiva, 1971, p. 458-495.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

CANDIDO, A . *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas. Publicações/FFLCH/USP, 1996.

\_\_\_\_\_. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1993.

CARVALHO, A . L. C. de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981. (Manuais de estudo).

COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

CURI, S. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

DIMAS, A . *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios, 23).

FERREIRA, T. C. M. *Correspondências: Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto Marise M. Curioni; tradução das poesias Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes, 3).

GOTLIB, N. B. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

HELENA, L. O discurso do silêncio. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, ago. 1974. Suplemento Literário, p. 3-11.

LIMA, L. C. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: \_\_\_\_\_. *Por que Literatura.*, v. 2. Petrópolis: Vozes, 1969, p. 98-124, (Coleção Nosso Tempo).

LISPECTOR, C. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. il color. Flor Opazo.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

\_\_\_\_\_. *Água Viva*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

NOLASCO, E. C. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.

NUNES, B. A paixão de Clarice Lispector. In: CARDOSO, S et alii. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 269-281.

PERRONE-MOISÉS, L. A fantástica verdade de Clarice. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 159-177.

PETTAZZONI, R. *Nozioni di Mitologia*. Roma: Perrella\_ a cura di dr. Ernesta Cerulli e A. Becattini (Università di Roma- facoltà di lettere –anno academico 1948-1949. (Storia delle religioni).

RODRIGUES, C. et al. Dossiê Clarice Lispector. *Entre Livros*, São Paulo, ano 2, n. 21, p. 26-54, jan. 2007.

SÁ, O . *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SANTOS, R. C. dos. *Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Atual Editora, 1987. (Série Lendo).

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 193-210.

ZILBERMAN, R et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

WALDMAN, B. *A paixão segundo Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

WISNIK, J. M. Iluminações Profanas (Poetas, Profetas, Drogados). In: NOVAES, A et alii. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 283-299.