



OS ESPAÇOS LÍRICOS DA PAIXÃO: UMA LEITURA DE *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*, DE CLARICE LISPECTOR

Mariângela Alonso*

RESUMO: Discussão e análise da obra *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, em especial o espaço. Na descrição de cada espaço percorrido por G.H., Lispector opta pela linguagem e estrutura poéticas, favorecendo a análise da obra baseada na teoria da narrativa poética, postulada por Jean-Yves Tadié e Ralph Freedman.

Palavras-Chave: espaço; narrativa poética; *A paixão segundo G.H.*

INTRODUÇÃO

Em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector reduz-se o esquema de personagens, que consta apenas de G.H. e uma barata. Trata-se da primeira obra de 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: G.H., 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.

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.

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

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. Diferentemente das narrativas realistas, as narrativas poéticas trazem como tema central, questões inerentes à condição humana. Seus personagens efetuam, muitas vezes, uma busca frequente,

* Faculdades Integradas Fafibe, Bebedouro-SP, Mestre em Estudos Literários pela UNESP-Araraquara, professora de Literatura Brasileira, maryalons@ig.com.br

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.

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. Neste sentido, a busca interior do narrador assemelha-se à busca de um poeta, permeando o mundo e o ser. Conforme Freedman (1963: 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.¹

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, o presente artigo tenta percorrer o perfil da narrativa de Clarice Lispector, no que tange ao espaço, acentuando um olhar sobretudo lírico.

1. OS ESPAÇOS DO APARTAMENTO: REVELAÇÕES

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: 25), 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: 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.

¹ “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: 1, tradução nossa).

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: 24)

Ao rememorar o dia anterior, em que se atardava à mesa do café, a personagem 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.

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: 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*”.²

Ao rememorar a experiência do dia anterior, G.H. percorre os espaços de seu apartamento, adentrando regiões de intimidade. Benedito Nunes (1969: 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: 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

² “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 bastam para engendrar”. (TADIÉ, 1978: 67, tradução nossa).

os pensamentos e sonhos do ser. Nela prevalecerão os valores de intimidade do espaço interior de seus narradores.

A personagem não nos oferece detalhes sobre os espaços da sala de jantar. Osman Lins (1976: 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.

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

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: 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.

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”. 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: 30)

A caracterização do apartamento revela “um estado de alma” da protagonista, retratada no aspecto interior de sua casa. O teórico Frederick Karl (1985: 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. Nesta perspectiva, 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: 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”*.³

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”*⁴ (TADIÉ, 1978: 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: 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.

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: 50), a realidade primeira da casa corresponde a uma estrutura sólida, o que leva à associação de uma análise

³ “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: 21, tradução nossa).

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

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: 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 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.

2. 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: 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.

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: 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: 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: 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 aspas, G.H. circula pela casa como uma personagem citada: “Levantei-me enfim da mesa do café, essa mulher.” (LISPECTOR, 1998: 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: 264).

3. 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: “[...] atravessei a cozinha que dá para a área de serviço.” (LISPECTOR, 1998: 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: 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:

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: 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: 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 esquadrrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janelas arreganhadas contra janelas, bocas olhando bocas. (LISPECTOR, 1998: 35).

De acordo com Bachelard (1976: 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 saía 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: 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: 362).

4. 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: 36).

Segundo Affonso Romano de Sant’anna (1988: 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.”

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: 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: 37).

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: 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: 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.

5. 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: 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: 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.

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: 37)

Neste cômodo, situado nos fundos do apartamento, G.H. vai simultaneamente ao encontro do outro e de si mesma, numa espécie de felicidade difícil aliviada pela experiência de libertação. Para Nádía Battella Gotlib (1995: 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 revigoração 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.

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: 166), “o quarto está em nós. Não o vemos mais. Ele não nos limita mais, pois estamos no fundo mesmo de seu repouso [...]”.

O percurso de G.H., passo a passo pelo apartamento, vai dispondo-se em imagens que se relacionam como espelhos em sua consciência. Assim, a geografia do apartamento só é referida acidentalmente, de maneira simbólica, meramente aspectual.

De acordo com Norma Tasca (1988: 263), o quarto instala “um processo discursivo aberto, em que uma figura gera valorizações (ou determinações) que suscitam novas figuras e valorizações sucessivas”. 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: 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.*⁵
(VALÉRY apud TADIÉ, 1978: 191)

⁵ “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: 191, tradução nossa).

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.

O sol que iluminava o quarto, dividia-o em dois planos: “o teto pelo meio e o chão pelo terço” (LISPECTOR, 1998: 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: 168), “a brancura das 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”.

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 maletas velhas.” (LISPECTOR, 1998: 42).

As maletas estavam empilhadas em ordem; nelas estavam inscritas as iniciais G.H. Tais maletas “em nada alteravam o vazio do quarto” e estavam empoeiradas. Por mais que existisse poeira, a ordem interna ainda estava presente naquele espaço. Com o exterior marcado pelas iniciais “G.H.”, tais maletas guardavam a interioridade vazia de G.H., que ela insistia em preservar. Estas maletas, 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.

6. 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: 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: 42).

A descrição do guarda-roupa, com apenas uma porta e “da altura de uma pessoa” nos conduz à imagem de um féretro. Isso se confirmará posteriormente, quando surgirá no relato da personagem a alusão a um “sarcófago”. Portanto, 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 a barata, inseto desencadeante de toda a revelação.

A redescoberta do quarto 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: 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: 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: 45).

Se o teto dá a idéia de liberdade, clareza 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, a protagonista 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: 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: 71).

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: 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, a 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: 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: 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: 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: 6). Sentindo medo, a personagem 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: 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; GHEERBRANT, 1997: 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 de uma ruptura, 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: 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: 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*”⁶.

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: 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: 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: 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.

⁶ “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: 220, tradução nossa).

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: 50)

Neste espaço estreito, que faz da personagem prisioneira em sua própria casa, o embate com o inseto consoma o processo de busca interior já iniciado nos outros cômodos do apartamento. 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: 50).

O gesto malgrado 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. 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: 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.

Em estado de devaneio G.H. experimenta o quarto como um espaço “familiar” e adormece. De acordo com Bachelard (1976: 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, 1998: 104).

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: 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: 107).

CONCLUSÃO

Apoiando-se na leitura analítica de *A paixão segundo G.H.*, buscou-se apresentar a aplicação prática da teoria 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 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.

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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *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).

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain . *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.

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

GOTLIB, Nádya Batella. 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).

_____. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

KARL, Frederick. 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).

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

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

NUNES, Benedito. *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.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O ritual epifânico do texto. In: _____. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives

Mariângela Alonso

OS ESPAÇOS LÍRICOS DA PAIXÃO: UMA LEITURA DE *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*, DE CLARICE LISPECTOR

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.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

TASCA, Norma. 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).

THE LYRICS SPACES OF PASSION: A READING OF *THE PASSION ACCORDING TO G.H.*, BY CLARICE LISPECTOR

ABSTRACT: Discussion and analysis about the work *The passion according to G.H.* by Clarice Lispector, specially the space. In description of each running space by G.H., Lispector chooses the language and the poetic structures, promoting the analysis of the work based in the theory of the lyrical novel, postulated by Jean-Yves Tadié and Ralph Freedman.

Keywords: space; lyrical novel; The passion according to G.H.

Recebido em 30 de maio de 2009; aprovado em 30 de junho de 2009.