

# Reflexão Estética da Literatura

Ivan Vale de Sousa  
(Organizador)



Ivan Vale de Sousa  
(Organizador)

# Reflexão Estética da Literatura

Atena Editora  
2019

2019 by Atena Editora  
Copyright © Atena Editora  
Copyright do Texto © 2019 Os Autores  
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora  
Editora Executiva: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Antonella Carvalho de Oliveira  
Diagramação: Rafael Sandrini Filho  
Edição de Arte: Lorena Prestes  
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

### **Conselho Editorial**

#### **Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas  
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília  
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cristina Gaio – Universidade de Lisboa  
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia  
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice  
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande  
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

#### **Ciências Agrárias e Multidisciplinar**

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná  
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista  
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia  
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará  
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

#### **Ciências Biológicas e da Saúde**

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina  
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria  
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão  
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

### **Ciências Exatas e da Terra e Engenharias**

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto  
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará  
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte  
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

### **Conselho Técnico Científico**

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo  
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba  
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão  
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico  
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará  
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista  
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia  
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal  
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

<b>Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)</b>	
R332	Reflexão estética da literatura [recurso eletrônico] / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019.  Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-428-3 DOI 10.22533/at.ed.283192506  1. Literatura – Estética. I. Sousa, Ivan Vale de. CDD 801
<b>Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422</b>	

Atena Editora  
Ponta Grossa – Paraná - Brasil  
[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
contato@atenaeditora.com.br



## APRESENTAÇÃO

Os textos literários têm sido utilizados com as mais variadas funções no processo de ensino e aprendizagem. São utilizados para trabalhar as habilidades de leitura, escrita e reflexão nas ações de alfabetização e letramento dos sujeitos.

A variedade dos textos literários no processo de formação linguística é bastante ampla. Para citar apenas alguns estilos de textos literários, temos, as poesias, os poemas, os sonetos, os romances, os contos, as crônicas entre outros.

São discutidas, neste livro, as questões literárias do ponto de vista da estética, sobretudo da análise de obras literárias no processo de formação e educação da sensibilidade dos sujeitos, tanto na escola quanto fora dela, por isso, esta obra revela doze trabalhos reflexivos aos leitores e aos interlocutores que queira se aventurar no mundo do conhecimento, conforme serão apresentadas a sínteses, a seguir.

No primeiro capítulo é oferecida uma nova possibilidade de análise do monólogo interior de Addie Bundren, personagem central de *Enquanto agonizo*, romance de William Faulkner, publicado em 1930. No segundo capítulo, a autora estabelece uma relação entre texto e imagem na obra *Simbad, o Marujo*, obra anônima e adaptada por Ana Maria Machado.

A autora do terceiro capítulo discute a resistência da poesia no meio capitalista, em que se prioriza o material em detrimento da emoção humana. No quarto capítulo, o autor analisa contos de *Primeiras histórias*, de Guimarães Rosa, obra publicada pela primeira vez em 1962.

No quinto capítulo, a autora rediscute os desafios do texto, partindo de uma temporalidade como componente essencial da narrativa. O autor do sexto capítulo traça algumas considerações sobre o espaço, visando estender o problema para as literaturas minoritárias em geral.

No sétimo capítulo, a autora investiga o contexto de elaboração escrita em *O chão dos pardais*, de Dulce Maria Cardoso, de Gonçalves Neto e Gama. A autora do oitavo capítulo demonstra como o duplo sedimenta a ocorrência do narcisismo, materializando-se no personagem Dorian Gray.

O autor do nono capítulo além de relatar tem a função de inspirar outros docentes do Ensino Fundamental II quanto à aplicação do livro-jogo em sala de aula. No décimo capítulo, o autor discorre sobre o inconsciente político de Juan Rulfo, com o objetivo de elucidar as questões do mundo rural presente em Pedro Páramo.

No décimo primeiro capítulo o autor problematiza as concepções estéticas na formação de plateia para o teatro, apresenta os elementos que compõem a cena teatral, além de fundamentar o papel importante da instituição escolar na formação de público para o teatro. E, por fim, no décimo segundo capítulo o autor investiga a formação da identidade goiana manifestada em noções de *atraso e progresso* contidas na obra *Tropas e boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos.

Assim, todos os trabalhos apresentam diferentes estéticas, teorias e práticas,

estabelecem a ampliação das reflexões, problematizam as investigações, além de ensinar outras poéticas literárias.

Ivan Vale de Sousa

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
ADDIE BUNDREN NO REINO DO INDECIDÍVEL: UMA LEITURA DESCONSTRUTIVA DE WILLIAM FAULKNER	
Leila de Almeida Barros	
DOI 10.22533/at.ed.2831925061	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>14</b>
SIMBAD, O MARUJO: TECENDO RELAÇÕES ENTRE TEXTO E IMAGEM	
Jaqueline de Carvalho Valverde Batista	
DOI 10.22533/at.ed.2831925062	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>34</b>
RENATO RUSSO E A POESIA DE RESISTÊNCIA EM O DESCOBRIMENTO DO BRASIL E GIZ	
Elisângela Maria Ozório	
DOI 10.22533/at.ed.2831925063	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>46</b>
FIGURAÇÃO DA INFÂNCIA COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM PRIMEIRAS ESTÓRIAS	
Eldio Pinto da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.2831925064	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>61</b>
O ESPAÇO EM <i>A PAIXÃO SEGUNDO G.H</i> DE CLARICE LISPECTOR	
Gilda Marchetto	
DOI 10.22533/at.ed.2831925065	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>70</b>
ESPAÇO E EXIGUIDADE NA CARACTERIZAÇÃO DAS LITERATURAS MINORITÁRIAS	
Nelson Luís Ramos	
DOI 10.22533/at.ed.2831925066	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>81</b>
A INVERSÃO DAS MÁXIMAS EM OS MEUS SENTIMENTOS, DE DULCE MARIA CARDOSO	
Gabriela Cristina Borborema Bozzo	
DOI 10.22533/at.ed.2831925067	
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>92</b>
O LIVRO-JOGO COMO ATRATIVO LITERÁRIO PARA ALUNOS DO ENSINO FUNDAMENTAL	
Pedro Panhoca da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.2831925068	
<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>101</b>
O INCONSCIENTE POLÍTICO NAS QUESTÕES SOBRE O MUNDO RURAL EM PEDRO PÁRAMO	
Renner Coelho Messias Alves	
DOI 10.22533/at.ed.2831925069	

<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>113</b>
ESTÉTICAS NA FORMAÇÃO DE PLATEIA PARA O TEATRO	
<a href="#">Ivan Vale de Sousa</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.28319250610</b>	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>122</b>
IDENTIDADE GOIANA E O MITO DO ATRASO NA OBRA DE HUGO DE CARVALHO RAMOS	
<a href="#">Thiago Sanches</a>	
<b>DOI 10.22533/at.ed.28319250611</b>	
<b>SOBRE O ORGANIZADOR</b> .....	<b>132</b>



## O ESPAÇO EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H* DE CLARICE LISPECTOR

**Gilda Marchetto**

Docente da UNIR/ Vilhena – RO e doutoranda do  
PPG Letras  
Unesp/São José do Rio Preto - SP

**RESUMO:** Entre os inúmeros desafios que se encontram em um texto, o espaço pode se revelar tão importante quanto os demais componentes da narrativa. Aberto ou restrito, constitui-se num índice representativo da condição social e do estado de espírito da personagem que se liga às outras categorias narrativas para formar o todo da obra, articulando-se principalmente com o tempo. Segundo Anatol Rosenfeld (1996), na narrativa do século XIX, o homem era extensão do lugar, da região, da cultura em que vivia ou era submetido às influências do meio. A personagem era dominada pela causalidade, subjugada pelo determinismo. Na narrativa contemporânea, rompe-se o princípio dessa causalidade, negando o compromisso com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Espaço e tempo fragmentam-se e instauram uma realidade mais profunda que revelam no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. Este artigo tem por objetivo investigar, no romance *A paixão*

*segundo G.H.* (1964) de Clarice Lispector, como o espaço e sua ambientação revelam a trajetória passional de G.H. e também valores, conceitos e preconceitos da classe burguesa, intrinsecamente articulados na descrição do apartamento como sinônimo de beleza e elegância e no quarto da empregada que, segundo a narradora, seria o cômodo mais sujo de sua casa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector. Espaço. Ambientação.

**ABSTRACT:** Among the numerous challenges found in a text, Space may prove to be as important as the other components of the narrative. Open or restricted, it constitutes an index representative of the social condition and the state of mind of the character that is linked to the other narrative categories to form the whole of the work, articulating mainly with time. According to Anatol Rosenfeld (1996), in the nineteenth-century narrative, man was an extension of Place, Region and Culture in which he lived or was subjected to the influences of the environment. The character was dominated by causality, subjugated by determinism. In contemporary narrative, the principle of this causality is broken, denying commitment to the temporal and spatial world as real and absolute by traditional realism and common sense. Space and Time fragment and establish a deeper

reality that they reveal in the very effort of assimilating, in the structure of the work of art (and not only in the thematic), the precariousness of the position of the individual in the modern world. This article aims to investigate, in the novel *A passion according to G.H.* (1964) by Clarice Lispector, how Space and its setting reveal the passionate trajectory of G.H. as well as values, concepts and prejudices of the bourgeois class, intrinsically articulated in the description of the apartment as synonymous with beauty and elegance, and in the maid's room which, according to the narrator, would be the dirtiest room in her house.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector. Space. Atmosphere.

## 1 | INTRODUÇÃO

Inseparável do tempo, o espaço é usualmente concebido como o meio, exterior ou interior, no qual todo ser se move, significando um conjunto de coordenadas ou de indicações que constitui um sistema móvel de relações, com base em um ponto, em um corpo, ou em um centro qualquer. Nesse sentido, podemos pensar a relação homem-espaço como um fenômeno resultante de nossas percepções, apreendidas pela experiência. De acordo com Maurice Merleau-Ponty (1999), a experiência “não provém de um ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles e os sustenta” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3) e a percepção “é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 6), bem como o mundo “não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14). O espaço, ainda de acordo com ele, “é o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” e devemos pensá-lo “como a potência universal de suas conexões” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 328).

O espaço narrativo pode se caracterizar pela descrição pura e simples de lugares que servem de pano de fundo para o desenrolar da ação e a movimentação das personagens, ou pode abarcar tanto atmosferas sociais como psicológicas. Aberto ou restrito, constitui-se num índice representativo da condição social e do estado de espírito da personagem que se liga às outras categorias narrativas, articulando-se principalmente com o tempo. Osman Lins (1976), considera a ambientação como enfoque principal para esclarecer o problema do espaço na narrativa. A ordenação, a precisão dos elementos espaciais, bem como a sua funcionalidade são pontos de interesse quanto a abordagem do espaço, tendo em vista que a narrativa é “um sistema altamente complexo de unidades que se refletem entre si e repercutem umas sobre as outras” (LINS, 1976, p. 95). Devemos levar em consideração que estamos diante de um espaço inventado, ficcional, reflexo criado do mundo e que “tudo na ficção sugere a existência do espaço [...] e exige um mundo no qual cobra sentido” (LINS, 1976, p. 69).

Na narrativa do século XIX, como afirma Anatol Rosenfeld (1996), o homem era extensão do lugar, da região, da cultura em que vivia ou era submetido às influências

do meio, principalmente na estética realista e naturalista. A personagem era dominada pela causalidade (lei de causa e efeito), subjugada pelo determinismo. Na narrativa contemporânea, rompe-se o princípio dessa causalidade, base do enredo tradicional, negando o “compromisso com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum” (ROSENFELD, 1996, p. 81). Espaço e tempo fragmentam-se e instauram uma realidade mais profunda que revelam “no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (ROSENFELD, 1996, p. 97).

Diante da problemática do espaço, este artigo tem por objetivo investigar, no romance *A paixão segundo G.H.* (1964) de Clarice Lispector, como o espaço e sua ambientação revelam a trajetória passional de G.H. e também valores, conceitos e preconceitos da classe burguesa, intrinsecamente articulados na descrição do apartamento como sinônimo de beleza e elegância e no quarto da empregada que, segundo a narradora, seria o cômodo mais sujo de sua casa.

## 2 | A GEOGRAFIA DA PAIXÃO

A paixão segundo G.H., primeiro romance de Clarice Lispector narrado em primeira pessoa, tem um enredo aparentemente simples: como personagem, a própria narradora que se intitula apenas pelas iniciais G.H., uma mulher de classe alta, solteira, escultora e que mora em um apartamento de cobertura na cidade do Rio de Janeiro. Sem ter o que fazer, G.H. resolve arrumar a casa, começando pelo quarto da empregada. Ao entrar no quarto, depara-se com uma barata saindo do guarda-roupa e, num impulso, ela a esmaga e depois a come.

O romance tem início com a personagem-narradora procurando entender a experiência pela qual passara no dia anterior e que lhe provocou a desorganização em face de um mundo que se apresentava, até então, organizado e estável. Era como se G.H. tivesse “perdido uma terceira perna” (LISPECTOR, 1996, p. 09) que lhe proporcionava a estabilidade necessária para viver uma vida amparada em certas convenções impostas pela sociedade da qual fazia parte. Diante da desorganização que havia se instalado, G.H. se vê diante de um drama: o que fazer com o que viveu após o encontro com a barata no quarto da empregada? Como dar um sentido para aquilo que até o dia anterior era o seu “modo sadio de caber num sistema” (LISPECTOR, 1996, p. 12)? Pela impossibilidade de encontrar esse sentido, por não querer ou não ter forças de “ficar desorganizada”, G.H. resolve fingir que escreve para alguém: a experiência torna-se a representação de uma realidade transfigurada pelo ato ficcional que se desenrola à medida que o relato/composição se faz perante os olhos de um leitor que é chamado a participar do ato de criação.

Nesse jogo, o espaço surge como a reconstrução do caminho percorrido por G.H. até o quarto da empregada. Nesse sentido, podemos dizer G.H. traça uma espécie de

mapeamento narrativo em que os acontecimentos estão claramente localizados: um apartamento de cobertura num edifício de treze andares na cidade do Rio de Janeiro. G.H. se desloca da sala de jantar para o quarto, passando pela área de serviço e por um corredor. Esse “mapa” funciona como um guia que conduz o leitor na trajetória passional de G.H. e reconduz a personagem pelos caminhos percorridos no dia anterior à narração. Esses espaços servem como pontos de ancoragem para G.H. estabelecer certa ordem na desorganização que havia se instalado e, ainda, de sustentação à narrativa que se afirma, pela escrita, diante do leitor.

G.H. projeta-se no ambiente que procura descrever. Compõem-se a si e ao apartamento numa relação de complementaridade.

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 do que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o *living*. 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, 1996, p. 21).

A caracterização do apartamento não vem marcada pela presença de objetos que ajudariam a compor de maneira visível a elegância e o semiluxo em que vive, mas apenas insinuada com “penumbras” e “luzes úmidas”, resultado “do jogo duplo de cortinas pesadas e leves” (LISPECTOR, 1996, p. 29), aproximando-se do que Osman Lins considera como ordenação e funcionalidade dos elementos espaciais no transcorrer da narrativa. O morar no alto (último andar) reflete a posição que G.H. ocupa na hierarquia social, conquistada por meio do dinheiro. A descrição do apartamento e de G.H., como sinônimos de beleza e de elegância, representam os valores, conceitos e preconceitos da classe burguesa e funcionam como ponto de referência e ao mesmo tempo de contraste para o que G.H., na verdade, quer relatar: o seu encontro com a barata no quarto da empregada.

Ao encontrar-se sozinha em casa, a empregada se despedira no dia anterior, G.H. vê a possibilidade de arrumar a casa o que, segundo ela, era a sua verdadeira vocação. Para isso, traça um roteiro de arrumação: começaria pelo quarto da empregada até chegar ao seu lado oposto (*living*). G.H. acreditava que o espaço ocupado pela empregada fosse o cômodo mais sujo de sua casa: depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho, barbantes inúteis. A certeza vinha da distância social que separa patroa e empregada e marca, assim, a posição de G.H. diante das pessoas que não pertenciam, por dinheiro ou por cultura, ao seu ambiente. Decidida, então, a começar pelo quarto, G.H. atravessa a cozinha que dá para a área de serviço.

Olhei para baixo: treze andares caíam do prédio. Eu não sabia que tudo aquilo já fazia parte do ia acontecer. Mil vezes antes o movimento provavelmente começara e depois se perdera. Dessa vez o movimento iria até o fim, e eu não pressentia.

Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas (LISPECTOR, 1996, p. 24).

A descrição da área interna reproduz, de certa forma, a ideia que G.H. fazia do quarto da empregada e que ela parece confirmar ao olhar para baixo e ver um amontoado oblíquo de esquadrias, cordames e enegrecimentos de chuvas. É a concretização da imagem de desordem e escuridão do quarto. O ato de olhar para baixo reitera, por analogia, a posição de G.H. diante das pessoas que não pertenciam ao seu ambiente, representadas, na narrativa, pela empregada. G.H. enxerga-se no topo da pirâmide social. De acordo com Solange Ribeiro de Oliveira, o “prédio em que [G.H.] reside é, obviamente essa pirâmide, com os vários andares representado as classes, conservadas em rígida separação” (OLIVEIRA, 1996, p. 343).

Após olhar a área interna, G.H. atravessa o corredor e abre a porta do quarto. O corredor, espaço físico que liga uma parte à outra da casa, é escuro. O que G.H. esperava encontrar no quarto era “um amontoado de jornais” e “escuridões da sujeira e dos guardados”, mas se surpreende ao se deparar com um quarto claro e limpo. Ao transpor o corredor e entrar no quarto, G.H. entra numa espécie de labirinto, cujo contraste é marcado pela claridade encontrada no quarto e a penumbra que se encontrava o restante da casa: “É que em vez da penumbra confusa que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se” (LISPECTOR, 1996, p. 26). O quarto claro e limpo provoca em G.H. o seu processo de “desestruturação”. Se, antes, G.H. tinha “organizado” a sua vida, agora, pelo choque que o quarto lhe causara, mostra como essa mesma vida se “desorganizou”. Para revelar como aconteceu esse processo, ela “explora” o quarto detida e minuciosamente, a começar pelo desenho na parede do quarto feito pela empregada, uma espécie de mural, como G.H. o denomina:

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. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os 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, 1996, p. 27).

O desenho se revela, na simplicidade do traço e no despojamento das figuras, ser artisticamente bem elaborado. A empregada também era uma artista, assim como G.H. A nudez das figuras representa, também, a nudez do quarto, o oco e o vazio criados por Janair ao despojá-lo de sua função de depósito. A visão do estranho “mural” parece incomodar G.H. que procura lembrar do rosto e do nome da empregada para saber como era e por que fizera aquilo, é como se ela quisesse deixar um traço que lembrasse que existia, cuja presença sempre fora ignorada e “que ali pareciam ter sido

deixadas por Janair como mensagem bruta” (p. 28) para quando G.H. abrisse a porta.

Mas seu nome — é claro, é claro, lembrei-me finalmente: Janair.

[...]

Foi quando inesperadamente consegui rememorar seu rosto, mas é claro, como eu pudera esquecer? Revi o rosto preto e quieto, revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobrancelhas extremamente bem desenhadas, revi os traços finos e delicados que mal eram divisados no negror da pele.

Os traços — descobri sem prazer — eram traços de rainha. E também a postura: o corpo ereto, 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 — arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. Janair tinha quase que apenas 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, 1996, p. 28).

A descrição física de Janair traz pormenores quanto à caracterização do rosto, do corpo, da roupa e se contrapõe à própria descrição que G.H. faz de si mesma: rosto limpo, bem esculpido e corpo simples, como forma de justificar o fato de ela, G.H., nunca ter prestado atenção em Janair, bem como a invisibilidade de Janair fosse o resultado da cor escura que atribui à empregada e da penumbra do apartamento. Fica clara a diferença entre patroa e empregada, mencionada quando G.H. se reconhece no topo da pirâmide social. A posição que G.H. ocupava deixava-a numa situação privilegiada e estável, mas a empregada lhe mostra, por meio dos desenhos deixados na parede e pela ordem do quarto, que a diferença entre elas, como seres que habitavam o mesmo espaço, só existia quanto à classe e à posição na hierarquia social que cada uma ocupava. Entra em jogo todo um sistema de valores que, anteriormente, faziam parte do modo de vida de G.H. e, por isso, não era questionado, mas simplesmente aceito como verdade.

Embora fizesse parte da casa em que mora, G.H. não reconhece o quarto como posse sua. Sente uma necessidade secreta de modificá-lo para voltar a ser seu, como o restante do apartamento. Para isso, traça um segundo roteiro, pois o primeiro tornara-se inútil: jogaria água no quarto, rasparia o desenho da parede, colocaria na cama lençóis limpos com suas iniciais gravadas e enceraria o guarda-roupa para dar-lhe algum brilho. G.H. pretende transpor para o quarto a mesma beleza do apartamento. Mas, ao tentar modificá-lo, G.H. depara-se com uma barata saindo do guarda-roupa e, num impulso, prende-a pela cintura, esmagando-a a meio com a porta do guarda-roupa. Passado o primeiro impacto, G.H. descobre com surpresa que a barata estava viva e olhando para ela. Tenta dar mais um golpe, mas era tarde demais, pois vê a cara da barata e se obriga a encará-la.



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. [...] Olhei a boca: lá estava a boca real. Eu nunca tinha visto a boca de uma barata. Eu na verdade - eu nunca tinha mesmo visto uma barata. [...] E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, [...] Ela era arruivada. E toda cheia de cílios. [...] A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram riosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira.

Em *A paixão segundo G.H.* os elementos que compõem o espaço encontram-se intrinsecamente articulados. Os detalhes que revelam a concretude visual da barata: cara sem contorno, olhos pretos, corpo compacto, formado de cascas pardas estabelecem uma relação de similaridade com a descrição física da empregada: corpo ereto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas e achatada. Assim, a descrição de Janair converge para a barata, identificando-as, cuja presença já vinha sendo anunciada. Além disso, os “traços de rainha” que G.H. descobre em Janair, escondidos sob o uniforme escuro, a boca bem delineada da barata, também lembram a sua própria imagem: rosto bem esculpido e um corpo simples que por extensão nos remete à caracterização do apartamento e aos contornos das figuras encontradas na parede do quarto.

Ao encarar a barata semi-esmagada, ainda viva, soltando do corpo uma massa branca, tudo o que G.H. acreditava ser verdadeiro “explode” como o corpo da barata. O relato de G.H. chega ao ponto que ela queria: a sua “derrocada” que ela chama de “desorganização”. Essa “derrocada” que se abria em já tinha começado no momento em que G.H. desliga o telefone para não ser perturbada por ninguém, quando atravessa a cozinha e observa a área interna de seu edifício, comparando o vão interno com “gargantas” e “canyons” e, depois, ao atravessar o corredor e entrar no “vazio” do quarto. Ao tentar sair, G.H. tropeça entre o pé da cama e o guarda-roupa. Esse movimento frustrado faz com que ela se sinta tão localizada que seu único lugar era ali ente o pé da cama e a porta do guarda-roupa. Cumpre salientar que G.H. ao ficar encurralada, lembra quando criança ao se localizar, se ampliava e agora se restringia. Ao tentar fechar a porta para abrir passagem, a barata começa a emergir do fundo e ela se sente em perigo. Há uma mistura de emoções que tomam conta de G.H.: da indignação e nojo passa para coragem que paradoxalmente se transforma em medo e depois em ódio; “Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar” (LISPECTOR, 1996, p. 35). E com esse forte sentimento de ódio, G.H. esmaga a barata na porta do guarda-roupa: “e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata —————” (LISPECTOR, 1996, p. 35, p. 35). O golpe que G.H. desfere contra a barata, iconizado pelos traços, torna visível e concreto seu desejo de matar ao tentar modificar o quarto. E o sentimento de júbilo por ter matado toma conta de G.H., mas a barata estava viva e olhando para ela.

Sensações e emoções se intensificam a cada movimento ou gesto e, com isso, a narrativa ganha em densidade dramática. O quarto só tinha uma passagem: pela barata que como uma cascavel envolvia G.H. e fazia com que o quarto, em seu silêncio, vibrasse como um canto monótono, enredando-a cada vez mais em seus próprios sentimentos. A sensação de G.H. é de que estava num grande deserto de sedução, restando somente ela e a barata viva. Percebe que havia lutado e que cederá à sedução e não havia mais volta, pois o que estava acontecendo era que ela não estava mais se vendo, estava *era* vendo e essa mudança não fazia nenhum sentido: “É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não fazia nenhum sentido” (LISPECTOR, 1996, p. 44). Diante da barata viva descobre que o “mundo não é humano, e de que não somos humanos” ((LISPECTOR, 1996, p. 45). A ideia que G.H. fazia de pessoa, vinha de sua visão de mundo antes de entrar no quarto, vinha de sua “terceira perna” que era onde se equilibrava e ao perdê-la, perde, também, certa conformação humana que a identificava com os valores das pessoas de seu ambiente, uma vez que essa vida falsa que agora reconhecia, estava calcada sobre sentimentos humanos e esses eram utilitários., G.H. descobre que o inumano é o melhor nosso, a parte coisa da gente.

Percebe que precisava dar mais um passo, a transgressão maior: ingerir a massa branca da barata e não praticar esse último ato significava ficar perdida para sempre sem a possibilidade de se organizar. No momento em que G.H. avança em direção à barata, ela é sacudida pelo vômito. O ato de vomitar significa, metaforicamente, que G.H. precisa se libertar de um modo de ver o mundo e com o qual se identificava, para poder aceitar o novo modo de olhar o mundo. Então, G.H. ingere a massa branca da barata. Após a experiência, marcada por uma intensa passionalidade, G.H. retorna à sua vida diária, com um novo jeito de olhar o mundo.

### 3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encontro com a barata no quarto da empregada, espaço principal da narrativa, torna-se o ponto crucial do discurso literário e contradiz a aparente simplicidade do enredo. Basta observar a dedicatória feita pela própria Clarice Lispector aos seus “possíveis leitores” para entrarmos em contato com uma narrativa densa que não reproduz aquilo que fomos buscar, mas oferece aquilo que não esperávamos encontrar. O mesmo acontece em relação ao título, como observou Olga de Sá: o leitor, “acostumado a entender o termo ‘paixão’ em sentido erótico, sua experiência frustra-se quando, ao invés de uma experiência amorosa de G.H., encontra-se diante de uma experiência com a barata” (SÁ, 1999, p. 125). Desta forma, o que tem e se narra é o percurso da personagem principal em busca da própria identidade que se torna a sua “via crucis”, denominada, também de paixão.

## REFERÊNCIAS

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

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Edição Crítica. Benedito Nunes, coordenador. 2ª. Ed. Coleção Archivos. São Paulo: ALLCA, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Martins Fones, 1999.

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

ROSENFELD, Anatol, **Texto e contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

## **SOBRE O ORGANIZADOR**

**IVAN VALE DE SOUSA** Mestre em Letras pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Especialista em Gramática da Língua Portuguesa: reflexão e ensino pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância pela Universidade Federal Fluminense. Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Professor de Língua Portuguesa em Parauapebas, Pará.

Agência Brasileira do ISBN  
ISBN 978-85-7247-428-3



9 788572 474283