

**UMA JORNADA RUMO AO AUTOCONHECIMENTO: O ESPAÇO NO ROMANCE  
A PAIXÃO SEGUNDO G. H., DE CLARICE LISPECTOR**

Altamir Botoso<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, buscamos estudar a configuração do espaço no romance *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, evidenciando as relações que se estabelecem entre a protagonista, G. H., e o espaço no qual ela habita. Tais espaços possibilitam verificar seu itinerário rumo à autodescoberta e ao autoconhecimento como formas de revelar as peculiaridades da alma feminina no encontro da consciência com a realidade, com o objetivo de se libertar de todas as amarras e opressões do passado e do presente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Espaço; Personagem; *A paixão segundo G. H.*; Clarice Lispector; Literatura Brasileira.

**ABSTRACT:** In this article, we search for studying the space configuration in the novel *A paixão Segundo G. H.*, by Clarice Lispector, evincing the relations settled between the protagonist, G. H., and the space in which she lives. Such spaces allow to verify her itinerary guided to self-discovered and self-knowledge as a way to reveal the peculiarities from feminine soul in the encounter of her consciousness with reality, with the purpose of becoming free from all cables and oppressions from past and present.

**KEYWORDS:** Space; Character; *A paixão Segundo G. H.*; Clarice Lispector; Brazilian Literature.

No universo de qualquer texto ficcional, o espaço é um dos componentes essenciais, uma vez que todo e qualquer acontecimento transcorre em um local, ou seja, em um espaço que pode ser individualizado ou não, dependendo das intenções do autor da obra. Dessa forma,

[...] não se concebe um relato que não esteja inscrito, de alguma maneira, num espaço que nos dê informação, não somente sobre os acontecimentos, mas também sobre os objetos que povoam e mobíliam esse mundo ficcional; não se concebe, em outras palavras, um acontecimento *narrado* que não esteja inscrito num espaço *descrito*. (PIMENTEL, 2001, p. 7, grifos da autora, tradução nossa).

Depreende-se, pois, que o espaço é fundamental em qualquer narrativa literária, uma vez que qualquer evento narrativo inscreve-se numa determinada locação espacial. A

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutor em Letras, área de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, campus de Assis-SP – UNESP e professor do Curso de Publicidade e Propaganda e do Mestrado em Letras e em Comunicação da Universidade de Marília-SP – UNIMAR – abotoso@uol.com.br.

categoria espacial reveste-se de uma série de particularidades, conforme assinala Carlos Reis em seu livro *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*:

A variedade de aspectos que o espaço pode assumir observa-se, antes de mais, nos termos de uma opção de extensão: da largueza da região ou da cidade gigantesca à privacidade de um recatado espaço interior desdobram-se amplas possibilidades de representação e descrição espacial [...] à medida que o espaço se vai particularizando, cresce o investimento descritivo que lhe é consagrado e enriquecem-se os significados decorrentes [...]. (REIS, 2003, p. 362).

O espaço, dependendo das circunstâncias, pode representar amplidão, vastidão ou refletir um local mais íntimo e pessoal, um quarto, uma cela de prisão, por exemplo. Cada uma dessas representações reveste-se de significados que se estendem às personagens que habitam tais espaços. Ao espaço, portanto, agrega-se outra categoria narrativa que julgamos fundamental para a existência de um texto ficcional – a personagem, entre outras coisas. É também da junção do espaço e da personagem que o texto literário edifica-se e cria o efeito de verossimilhança, o qual permite ao leitor captar e compreender a história que é narrada.

Levando-se em conta o que foi exposto, a proposta deste artigo é efetuar uma leitura do romance *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, enfocando as relações do espaço com a personagem central dessa obra e de que modo o entrecruzamentos desses dois componentes narrativos permitem a exposição da vida íntima de uma mulher que se empenha em uma jornada de autoconhecimento rumo à libertação de todas as amarras, sofrimentos e opressões relacionadas ao seu passado e ao seu presente.

Em sua obra *O universo do romance*, Roland Bournneuf e Réal Ouellet enfatizam a importância do espaço na ficção:

No início de *Manon Lescaut*, o abade Prévost situa, nalgumas palavras, o encontro de Des Grieux com Manon: uma “má hospedaria” num burgo da Normandia. *Le Père Goriot* abre por uma descrição de mais de dez páginas: a pensão Vauqueur, num bairro parisiense, inventoriada minuciosamente do exterior até aos recantos dos seus sótãos, antes de chagar aos locatários. Camus encerra as vítimas de *La Peste* em Oran, “uma cidade sem pombos, sem árvores e sem jardins” donde não sairão mais durante toda a narrativa. À semelhança do dramaturgo que acrescenta, após a lista das personagens, “a cena passa-se em Trézène, cidade de Peloponeso” (*Phèdre*), o romancista fornece sempre um mínimo de indicações “geográficas”, sejam elas simples pontos de referência para lançar a imaginação do leitor ou explorações metódicas dos locais. Cervantes em *Don Quijote* e Melville em *Moby Dick* seguem as vagabundagens do cavaleiro da triste figura e as do capitão Achab obcecado pela baleia branca, descrevem encontros pitorescos na Espanha do séc. XVII ou tempestades sobre os oceanos do globo. A viagem dá a estes

romances o tema e o princípio de unidade, a matéria das peripécias, o ritmo; por ela se revelam ou se realizam as personagens e, para além dessas aventuras grotescas ou épicas, o autor sonha numa outra viagem, a do homem durante a sua existência. Longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra. (BOURNNEUF e OUELLET, 1976, p. 130-131).

Em todos os romances mencionados por Bournneuf e Ouellet (1976, p. 130-131), comprova-se a importância que o espaço assume não só para situar o local dos acontecimentos, mas também para se estudar o “ponto preciso em que evoluem as personagens – casa, apartamento, cabina de navio -, até aos espaços mais longínquos que as envolvem – muralhas de uma cidade, província, montanhas ou desertos, ilha ou continente”.

A personagem principal de *A paixão segundo G. H.* encontra-se encarcerada em um apartamento de cobertura, um espaço restrito, mas no qual irá vivenciar uma experiência avassaladora, que irá mudar substancialmente sua vida monótona e solitária. Benedito Nunes tece as seguintes considerações a respeito do espaço no livro *A paixão segundo G. H.*:

A personagem desse assombroso relato, que é *A paixão segundo G. H.*, movimenta-se num apartamento de grande cidade. Do quarto de empegada, onde vai eclodir a sua paixão, ela vê, como espectro da cidade, os telhados de outros edifícios. Mas o que ela realmente vê é o mundo circundante [...]. Trata-se da verdadeira ampliação onírica do mundo. 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. (NUNES, 2009, p. 114-115).

G. H. reside num apartamento, na cidade do Rio de Janeiro, de onde não se desloca, embora rememore alguns espaços, conforme comentaremos mais adiante. A única menção explícita à cidade onde G. H. mora aparece na seguinte passagem da obra:

Pois eu estava procurando o tesouro de minha cidade.  
Uma cidade de ouro e pedra, o Rio de Janeiro, cujos habitantes ao sol eram seiscentos mendigos. O tesouro da cidade poderia estar numa das brechas do cascalho. Mas qual delas? Aquela cidade estava precisando de um trabalho de cartografia.

Subindo com o olhar para cada vez mais longe, por elevações sempre mais escarpadas, diante de mim jaziam gigantescos blocos de edifícios que formavam um desenho pesado, ainda não indicado num mapa. Continuei com o olhar, procurava no morro os restos de alguma muralha fortificada. Ao alcançar o topo da colina, deixei os olhos circunvagarem pelo panorama. Mentalmente tracei um círculo em torno das semi-ruínas das favelas, [...]. (LISPECTOR, 1977, 126-127).

O que se nota na descrição da personagem narradora são detalhes da cidade do Rio de Janeiro, com seus morros, elevações, edifícios e favelas vistos da janela de seu apartamento. Tais detalhes são, até certo ponto, bastante imprecisos, pois podem se referir a muitos lugares da cidade do Cristo Redentor. Contudo, há uma informação precisa, quando a voz narrativa anuncia “uma cidade de ouro e pedra, o Rio de Janeiro”, fazendo referência à tarde ensolarada e aos prédios que compõem a paisagem. Dessa forma, segundo Luz Aurora Pimentel (2001, p. 32), nomear uma cidade é suficiente para projetar um espaço ficcional concreto, já que o nome próprio é, em si mesmo, uma descrição em potencial. Graças ao nome da cidade, é possível ao leitor conhecer também um pouco mais de G. H. e deduzir que ela é carioca, busca viver longe das agitações e até mesmo o seu trabalho como escultora, realizado em casa, o que evidencia uma mulher que valoriza a intimidade, a solidão, fatos que se materializam pelo uso constante do fluxo da consciência, no qual a personagem vai revelando seu mundo interior, suas paixões, frustrações, traumas, dores, sofrimentos etc.

Em outro seguimento da obra, G. H. revela uma situação de aparente bem-estar e fornece alguns indícios sobre o seu apartamento:

E, se desse modo eu perguntar, ainda terei uma resposta de recuperação. A recuperação seria saber que: G. H. era uma mulher que vivia bem, vivia bem, vivia bem, vivia na supercamada das areias do mundo, e as areias nunca haviam derrocado de debaixo de seus pés: [...] 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, 1977, p. 77).

A insistência no sintagma “vivia bem” e o fato de ter areia embaixo dos pés funcionam como prolepses da situação que irá dominar G. H. ao longo do seu relato, isto é, o desajuste do seu mundo interior, as suas inquietações e indagações, que vai brotar no momento em que se depara com uma barata no guarda-roupa do quarto da empregada, esmaga-a e, em seguida, decide provar a substância da barata, uma massa branca que sai de seu corpo agonizante.

Gaston Bachelard (1988, p. 20) afirma que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo e, assim também podemos considerar que o apartamento de G. H. é “um estado de alma” que sempre “fala de uma intimidade” (BACHELARD, 1988, p. 84). Aliás, é a própria personagem quem considera o local onde mora como o prolongamento de si mesma:

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 precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombra 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, 1977, p. 30).

O apartamento de cobertura desvela a situação econômica de sua ocupante, sem marido ou filhos e livre, como a própria personagem narradora deixa expresso: “minha liberdade vinha de eu ser financeiramente independente” (LISPECTOR, 1977, p. 29). No entanto, tudo no apartamento reveste-se de um esforço de sua moradora para mostrar ao olhar exterior que sua moradia é elegante, fina, bonita como um reflexo da ocupante do imóvel.

Em inúmeras narrativas é possível considerar que o espaço

especialmente o interior doméstico, pode ser concebido como expressão metonímica ou metafórica da personagem. A casa em que um homem vive é um prolongamento deste. Descrevê-la é descrever o seu ocupante. As pormenorizadas descrições que Balzac faz da casa do mesquinho Grandet ou da Pension Vauqueur não são [...] irrelevantes [...]. Essas casas são a expressão dos seus donos, afectam, como atmosfera, as outras pessoas que lá têm de viver. O horror pequeno-burguês da Pension constitui a provocação imediata da reação de Rastignac e, noutro sentido, da de Vautrin, enquanto mede a degradação de Goriot e proporciona constante contraste às grandezas alternadamente descritas. (WELLEK e WARREN, 1971, p. 279).

Se é verdade que no romance *Le Père Goriot* (1834), de Honoré de Balzac (1799-1850), é plausível estabelecer uma correlação entre os espaços físicos (quartos, pensão e objetos de uso) e seus habitantes, uma vez que tais espaços e seu mobiliário, por estarem gastos, envelhecidos, decaídos, funcionam como um espelho das personagens que os ocupam, no caso do romance *A paixão segundo G. H.* notamos que a narradora quer criar uma espaço de aparências para ser visto e admirado, assim como ela própria gostaria de se mostrar como alguém sem problemas, bem resolvida nos assuntos pessoais e feliz com as suas conquistas. Contudo, ela vai, paulatinamente, revelar ser uma mulher em crise, solitária e que busca entender a sua situação e que espera que algo mude radicalmente a sua vida pequeno-burguesa encenada para convencer o olhar externo da aparente normalidade que ali reina.

O relato de G. H. apresenta um tipo específico de ambientação, ou seja, conjunto de procedimentos empregados num romance para evocar a ideia de um ambiente (LINS, 1976, p. 77), que se caracteriza como dissimulada:

A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação. [...] Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos. (LINS, 1976, p. 83-84).

É exatamente essa a impressão que temos ao ler *A paixão segundo G. H.*. O espaço nasce dos gestos da personagem narradora, isto é, concretiza-se e se materializa à medida em que G. H. move-se dentro de seu apartamento, descortinando para o leitor a mesa do café, o quarto de Janair com a cama, o velho guarda-roupa, as malas empilhadas etc.

Um fato curioso é que G. H. não menciona a existência do seu próprio quarto, mas fornece uma descrição detalhada das demais dependências de seu apartamento:

Decidida a começar a arrumar pelo quarto da empregada, atravessei a cozinha que dá para a área de serviço. No fim da área está o corredor onde se acha o quarto. Antes, porém, encostei-me à murada da área para acabar de fumar o cigarro.

[...]

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.

[...]

Depois dirigi-me ao corredor escuro que se segue à área. (LISPECTOR, 1977, p. 36-38).

Em sequência, vai-se fixando o espaço do apartamento e as suas subdivisões: a cozinha, a área de serviço, o corredor e, finalmente, o quarto de Janair, que G. H. pretende arrumar e limpar. Esse quarto configura uma fronteira dentro do território ocupado por G. H., pois é um local que ela não frequenta, habitado por outra pessoa e G. H. pode somente fazer suposições sobre a sua limpeza e higiene. Se considerarmos o prédio como um macroespaço, o apartamento será um microespaço que se subdivide e passa a “gerar uma fronteira” (RODRIGUES, 2009, p. 132) que terá que ser ultrapassada por G. H.

Aos poucos também se delineiam os objetos que compõem o cenário do apartamento de G. H.:

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, 1977, p. 24).

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, 1977, p. 26).

Da mesa onde me atardava porque tinha tempo, eu olhava em torno enquanto os dedos arredondavam o miolo de pão. (LISPECTOR, 1977, p. 29).

Eu havia desligado o telefone, mas poderiam talvez tocar a campainha da porta, e eu estaria livre. (LISPECTOR, 1977, p. 105).

As fotografias, a mesa da cozinha, as valises de couro e o telefone servem para fornecer uma ideia do espaço no qual G. H. encontra-se e também desvelam aspectos rotineiros de seu dia-a-dia, aos quais ela dedica pouca ou nenhuma atenção. Há uma atmosfera de monotonia que será quebrada quando G. H. alcançar o quarto de Janair.

Esse é um espaço que estava interdito para G. H. até que Janair vai embora e G. H. tem a possibilidade de percorrer todos os cômodos de seu apartamento livremente:

Eram quase dez horas da manhã, e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. No dia anterior a empregada se despedira. O fato de ninguém falar ou andar e poder provocar acontecimentos alargava em silêncio esta casa onde em semi-luxo eu vivo. (LISPECTOR, 1977, p. 22).

A saída da empregada favorece a retomada do espaço por parte de G. H., que se sente livre para examinar, limpar e perscrutar todos os compartimentos e dependências de sua moradia.

G. H. está convicta de que o quarto de Janair está sujo, necessitando ser limpo e é essa a tarefa que ela se propõe a realizar na manhã seguinte à partida de sua empregada:

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. Abri a porta para o amontoado de jornais e para as escuridões da sujeira e dos guardados. (LISPECTOR, 1977, p. 39).

No entanto, para a surpresa de G. H., suas previsões em relação ao quarto de Janair não se confirmam, como podemos observar no seguinte trecho extraído do romance:

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.

Há cerca de seis meses – o tempo que aquela empregada ficara comigo – eu não entrava ali, e meu espanto vinha de deparar com um quarto inteiramente limpo.

Esperava encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado.



[...]

Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abriu um vazio seco. Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos. (LISPECTOR, 1977, p. 39-40).

A ordem do quarto chama a atenção de G. H., pois ressalta um ambiente de calma, semelhante a um quarto de hospital, com suas paredes pintadas de branco e que causa decepção na proprietária do apartamento, que queria ocupar-se com a sua limpeza.

É nesse microespaço – o quarto da empregada – que G. H. irá vivenciar algo extraordinário que iremos tratar mais tarde. Além da limpeza que impera no local, a narradora personagem menciona os objetos que o guarnecem:

A cama, de onde fora tirado o lençol, expunha o colchão de pano empoeirado, com 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.

De encontro a uma das paredes, três malas velhas empilhavam-se em tal perfeita ordem simétrica que sua presença me passara despercebida, pois em nada alteravam o vazio do quarto. Sobre elas, e sobre a marca quase morta de um “G.H.”, o acúmulo já sedimentado e tranquilo de poeira.

E havia também o guarda-roupa estreito: era de uma porta só, e da altura de uma pessoa, de minha altura. A madeira continuamente ressecada pelo sol abria-se em gretas e farpas. (LISPECTOR, 1977, p. 45-46).

O parco mobiliário – cama, malas, guarda-roupa – sofre a ação da passagem do tempo e da luz solar, principalmente sobre o guarda-roupa, o qual se encontra ressequido, danificado e denuncia a mania de Janair jamais fechar a janela, talvez para apreciar a paisagem que o apartamento, por ser de cobertura, oferecia diariamente. Além disso, nas paredes do quarto há um desenho feito por Janair:

E foi numa das paredes que num movimento de surpresa e receio vi o inesperado mural.

Na parede caída, 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 do que um cão. [...] 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.

[...]

Nenhuma figura tinha ligação com a outra, e as três não formavam um grupo: cada figura olhava para a frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém. (LISPECTOR, 1977, p. 41-42).



A existência do desenho permite que G. H. evoque a figura de sua empregada, com os seus silêncios e agora, ausente para sempre de sua vida. De certa forma, as figuras que são independentes, não se relacionam, são uma metáfora de G. H., que se isola em seu apartamento, desliga-se de seus amigos, do homem que amou, enfim, tal como a pintura que retrata seres solitários e incomunicáveis, a protagonista do livro de Clarice Lispector vive uma situação idêntica, isolada do mundo e de todos. A tal situação se adequa o termo “insulamento”, cunhado por Osman Lins (1976, p. 34-36) para tratar de personagens que nunca se entrelaçam com outros. Contíguos e sós, permanecem encerrados em si mesmos, num universo onde todas as comunicações foram cortadas. Apesar disso, ao final do relato, G. H. modifica-se e há possibilidade de que o seu insulamento seja rompido e ela se abra para novas experiências, entrando em sintonia com o mundo que a rodeia.

No romance em apreciação, pode-se observar aquilo que Mieke Bal (1995, p. 51) denomina de contraste entre interior e exterior. Se considerarmos que o espaço interior pode sugerir proteção e o exterior, o perigo, o desconhecido, é também possível considerar que o interior sugira uma reclusão e o exterior a liberdade. Em relação a G. H. ocorre uma inversão, pois o interior é o espaço do desconhecido e que propiciará a possibilidade da descoberta, da mudança, além de ser ainda lugar de reclusão, uma prisão da qual a personagem vislumbra uma saída para enfrentar a realidade e os problemas que a cercam.

Na narrativa de G. H., predominam os espaços interiores de seu apartamento e, uma única vez, o espaço externo aparece em sua narração:

- 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. Pelas ruas sentia dentro de mim o filho que ainda não se mexia, enquanto parava olhando nas vitrinas os manequins de cera sorridentes. E quando entrara no restaurante e comera, os poros de um filho devoravam como uma boca de peixe à espera. Quando eu caminhava, quando eu caminhava eu o carregava. Durante as intermináveis horas em que andara pelas ruas resolvendo sobre o aborto, que no entanto já estava resolvido com o senhor, doutor, durante essas horas meus olhos também deviam estar insossos. Na rua eu também não passava de milhares de cílios de protozoário neutro batendo, [...]. Caminhava pelas ruas com meus lábios ressecados, e viver, doutor, me era o lado avesso de um crime. Gravidez: eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e se move. (LISPECTOR, 1977, p. 106).

A experiência dolorosa vivenciada por G. H. concretiza-se num cenário amplo, que são as ruas pelas quais caminha e sofre com a decisão de abortar o filho que espera. Ao vagar

pelas ruas, examinar vitrines, ir a um restaurante, G. H. está imersa na solidão que a acompanha por todo o romance. Não importa se ela está instalada em seu apartamento ou percorrendo ruas e locais da cidade do Rio de Janeiro, a sensação de solidão é constante e nada e nem ninguém pode alterar isso, a não ser ela própria.

A possibilidade de alteração e mudança, conforme dissemos anteriormente, surge no momento em que G. H. observa o mobiliário do quarto de Janair e se depara com o guarda-roupa:

Abri um pouco 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. E, como o de dentro me espiasse, ficamos um instante nos espiando sem nos vermos. Eu nada via, só conseguia sentir o cheiro quente e seco [...]. Empurrando, porém, a cama para mais perto da janela, consegui abrir a porta uns centímetros a mais.

[...]

De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. (LISPECTOR, 1977, p. 50-51).

O encontro com a barata é o momento que principia no relato a narração de um acontecimento epifânico na vida de G. H. Affonso Romano de Sant'Anna faz as seguintes colocações sobre o significado do vocábulo epifania:

A questão da *epifania* (*epiphaneia*) pode ser compreendida num sentido místico-religioso e num sentido literário. No sentido místico-religioso, a epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual – e é neste sentido que a palavra surge descrevendo a aparição de Cristo aos gentios. Aplicado à literatura o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita da consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve o personagem.

Ainda mais especificamente em literatura, a epifania é uma obra ou parte de uma obra onde se narra o episódio da revelação. (SANT'ANNA, 1996, p. 244).

Assim sendo, a epifania se caracteriza como um momento de revelação e da percepção súbita da verdade diante de algo banal. Ainda segundo Affonso Romano de Sant'Anna,

Em Clarice Lispector o sentido de epifania se perfaz em todos os níveis: a revelação é o que autenticamente se narra em seus contos e romances. Revelação a partir de experiências rotineiras: uma visita ao zoológico, a

visão de um cego na rua, a relação de dois namorados ou a visão de uma barata dentro de casa.

[...] a epifania se compõe desses três instantes: 1) a personagem está numa situação corriqueira; 2) surgem sinais de uma estranha situação, que se transforma numa epifania reveladora; 3) esgota-se a epifania e a personagem volta ao cotidiano modificada. (SANT'ANNA, 1996, p. 245).

Esses três momentos apontados por Affonso Romano de Sant'Anna estão presentes em *A paixão segundo G. H.*: 1) a protagonista do romance desperta e decide arrumar o quarto da empregada, o que caracteriza uma situação comum do cotidiano; 2) ela encontra uma barata dentro do guarda-roupa, esmaga-a fechando a sua porta e isso ocasiona uma situação de estranhamento que culmina com o fato de G. H. ingerir a substância branca que sai do corpo da barata; 3) após o incidente, G. H. retoma sua vida, mas ocorre uma profunda mudança e uma compreensão muito maior da realidade que a circunda: ela volta ao seu cotidiano transformada pela experiência vivenciada e provocada pelo encontro com a barata. A este respeito, Nádya Battela Gotlib tece a seguinte ponderação:

Sozinha, G. H. não está mais com a empregada, despedida, nem com o amante, que se foi; nem tem o filho, por causa de um aborto. Adentrar “os fundos” desse espaço é encarar o vazio dessa vida solitária, no que tem de mais sofrido, e que nesse enfretamento se lhe revela no seu “outro lado”, uma espécie de felicidade difícil, mediante o alívio que traz a experiência de libertação. (GOTLIB, 1995, p. 359).

Essa experiência de libertação só se consuma por meio do ato extremo de G. H. provar a massa branca que sai do corpo da barata. É esse o momento da epifania, no qual a personagem finalmente consegue livrar-se de seu isolamento e integrar-se ao mundo no qual vive. Dessa maneira,

O isolamento explicita-se como função iniciática de aproximação, reintegrando-se não pela razão, mas pela difícil experimentação do *ser*, destituindo-se da *máscara*, do “individual inútil”, pela despersonalização: [...] Ou, segundo Benedito Nunes, o “encontro da consciência com a realidade última”, mas já integrada num universo social e coletivo. (GOTLIB, 1995, p. 362-363).

Assim, a personagem encontra uma saída possível para a sua solidão ao dar-se conta de que pode romper seu isolamento e enfrentar a realidade do mundo externo, enfim, poderá deixar de “vegetar” em seu apartamento e partir para novas experiências vivenciadas no dia-a-dia, integrando-se a um universo “social” e “coletivo”.

Dessa maneira, mesmo cruzando um espaço muito restrito – os cômodos de um apartamento numa grande cidade – é possível a mudança, a alteração profunda e o crescimento interior para a personagem G. H.

A personagem encontra-se isolada, solitária e infeliz (ainda que não perceba isso no início de seu relato), mas o contato com o desconhecido – o quarto de Janair e os acontecimentos vivenciados com a barata que se encontrava no interior do seu guarda-roupa – forçam-na a se conscientizar de seus problemas, de suas angústias e aflições. A partir do momento em que prova a massa do corpo da barata, consegue se reintegrar ao universo que a rodeia, logra ver-se como ser humano que precisa e necessita da convivência com o outro.

Por meio das análises efetuadas, fica evidenciado que a personagem central do romance passa por um processo epifânico de descoberta de si mesma e que lhe altera profundamente o modo de ser e de atuar no universo diegético. Esse fato acarreta mudanças e alterações que se desvelam pelo aflorar de um profundo crescimento interior, o qual é facultado pela jornada de autoconhecimento propiciada pelas experiências vividas no quarto de Janair, as quais lhe possibilitam a conquista de um espaço próprio, que a individualiza e, ao mesmo tempo, insere-a na convivência e na conscientização de que não pode viver sozinha, mas somente integrada ao mundo e à realidade da qual faz parte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAL, M. *Teoría de la narrativa*. (Una introducción a la narratología). Trad. de Javier Franco. 4. ed. Madrid: Cátedra, 1995.
- BOURNNEUF, R. e OUELLET, R. *O universo do romance*. Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- GOTLIB, N. B. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.
- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Edição crítica / Benedito Nunes, coordenador. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos: 13).
- NUNES, B. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- PIMENTEL, L. A. *El espacio en la ficción*. 1. ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- REIS, C. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RODRIGUES, A. de V. A. Espaço ficcional e ambientação em *Ponte do galo*, romance de Dalcídio Jurandir. In: BORGES FILHO, O. e BARBOSA, S. (orgs). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Editora Claraluz, 2009, p. 127-148.

SANT'ANNA, A. R. de. O ritual epifânico do texto. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Edição crítica / Benedito Nunes, coordenador. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 241-261. (Colección Archivos: 13).

WELLEK, R. e WARREN, A. *Teoria da literatura*. Trad. de José Palla e Carmo. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa América, 1971.