



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

KELLY DOS SANTOS
DRE:115160133

A Fenomenologia do espaço e da visão em A Paixão Segundo G.H.

Rio de Janeiro
2023

KELLY DOS SANTOS

A Fenomenologia do espaço e da visão em *A Paixão Segundo G.H.*

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Letras na habilitação Português/Literatura.

Orientador: Prof. Dr^o. João Camillo Barros de Oliveira Penna

Rio de Janeiro
2023

FOLHA DE AVALIAÇÃO

KELLY DOS SANTOS
DRE 115160133

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Letras na habilitação Português/Literatura.

Data da avaliação: _____/_____/_____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Camillo Barros de Oliveira Penna – UFRJ
Presidente da Banca Examinadora

NOTA: _____

Prof. Dr. Paulo Ricardo Braz de Souza – UFRJ
Leitor Crítico

NOTA: _____

MÉDIA: _____

Assinatura dos Avaliadores: _____

*Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso se não mais,
pensado através dos meus olhos*
JOYCE, 1922

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, em especial, meu pai Antônio e minha avó Neusa que depositaram confiança no meu trabalho desde a travessia Espírito Santo - Rio de Janeiro, e por incentivar e apoiar com carinho minha trajetória acadêmica.

Ao professor Eduardo Guerreiro Britto Losso por ter acolhido o início da gestação deste trabalho, seus primeiros passos e também por me mostrar os diversos caminhos a serem vislumbrados na pesquisa.

Aos meus colegas professores, Rafael Santanna Gomes e Cinda Gomes pelas trocas vivazes dentro e fora da sala de aula que impulsionaram o sentido de minha crença.

Ao professor Paulo Ricardo Braz de Souza que aceitou meu convite para a leitura crítica deste trabalho.

Ao meu querido amigo e orientador João Camillo, pela escuta atenta de minhas inquietações em relação a pesquisa, nesse ato contínuo de procura, aceitando a provocação à sensibilidade do universo clariciano, sempre.

A todos os professores que me ensinaram tanto.

Com Amor.

RESUMO

O presente trabalho propõe analisar a visão e o espaço da personagem no romance *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, publicado em 1964. Para tanto, serão utilizados como aporte teórico os estudos fenomenológicos, de Merleau Ponty (1999) a fim de compreender o ato de ver como um elemento corporificado e carnal da experiência perceptual. O espaço também será analisado a partir de uma toponálise, conceito proposto por Bachelard (1983) sob a construção poética da casa/apartamento que também compreende um olhar fenomenológico. O objetivo é tratar a descrição da visão e do espaço como constituintes de uma imagem poética, através de uma linguagem experienciada sob o véu da fenomenologia.

Palavras-chave: visão, olhar, poética, espaço, *A Paixão Segundo GH.*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. FENOMENOLOGIA	10
3 A VISÃO	13
3.1 A CORPOREIDADE E A CARNALIDADE DO VER	15
4. O ESPAÇO	21
4.1 A POÉTICA DA CASA	22
4.2 A VERTICALIDADE	27
5. CONCLUSÃO	30
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	31

1. INTRODUÇÃO

O enredo do romance *A Paixão Segundo G.H.* apresenta ao leitor o relato de uma experiência do dia anterior vivida pela narradora- personagem, após a saída a empregada Janair e é através da tentativa de nos contar tal experiência, que a protagonista narra o vivido e narra o que vive¹. O verbo “viver”, divide-se em duas formas do verbo “ver”: *vi* e *ver*, o pretérito perfeito e o infinitivo, sendo o primeiro, uma ação concluída, já acabada, marcando a força de uma certeza, e o segundo, ao conferir o verbo no infinitivo, não flexionado, podendo estar aberto para possíveis outras formas de conjugação (como o tempo futuro).

O jogo do vi-ver coloca a pessoa do discurso na evocação do *eu*, (por exemplo: “eu vi”, “para eu ver”) fato que evidencia a escrita do romance ser narrado em primeira pessoa. Esse viver, isto é, a vida, em seu estado de realização é vi-ver. Para tanto, essa narrativa passa a ser guiada pela visão da personagem. O centro de tudo que passa a ser contado é dado pela descrição do ato de ver de G.H.

Mostraremos, a partir disso, que a visão está atrelada ao espaço, construindo uma poética do olhar, para além do quadro que compõe objetos e coisas e sua relação com o mundo, o espaço também é visto de maneira poética, pois é atravessado pelo olhar, pela visão (esse elemento perceptivo-corpóreo-reflexivo), que também será encarado aqui, como fenomenológico, apoiado em Merleau Ponty (1999).

Nesse sentido, a análise do espaço apoia-se em Gaston Bachelard (1993) em sua *Poética do Espaço*, ao privilegiar um olhar fenomenológico, através de imagens poéticas, por oposição a um olhar psicológico. A escolha da fenomenologia como aporte teórico se justifica por alguma coisa que podemos conferir das palavras da narradora do romance: “o olhar psicológico me impacientava e me impacienta, é um instrumento que só transpassa” (LISPECTOR, 2009 p.24). Tanto para a personagem, como para Bachelard, o olhar

¹ Pontieri (1999) chama atenção para o estreitar da distância entre o projeto e o retrospecto na escrita de Clarice, isto é, o efeito buscado sendo o da palavra expressando o vivido no próprio ato da vivência, de acordo com a autora, o romance *Água Viva* é o que melhor manifesta essa realização (p.103). Ver em: *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Pode-se constatar também essa característica do processo ficcional clariceano no romance *A Paixão Segundo G.H.*

psicológico não consegue explicar o fenômeno da imagem poética. Assim como outrasciências, a psicologia e a psicanálise acabam por descrever as imagens intelectualizando-as, cumprindo o papel de lhes conferir um contexto. O que não é necessário quando se trata da matéria *poiética*, pois a imagem poética surge através de um signo criativo novo, que, me parece, só a fenomenologia é capaz de abranger e entender, o que já dá o tom do presente estudo que privilegia as imagens como ponto de partida.

Essa mesma crítica às ciências e ao racionalismo, também é feita por Merleau Ponty, uma vez que a partir de seus estudos, empreendeu novas formas de direcionar a experiência do ser com/no mundo e sua relação com os objetos (veremos a seguir, a respeito da fenomenologia abordada pelo autor).

Ao analisar o espaço, Bachelard cria um campo de significações para a estrutura/espaço da “casa”, por exemplo, que aproxima-se ao modo como analisaremos este mesmo espaço. A partir da significação da casa como espaço íntimo, que conduz os acontecimentos na narrativa dentro da obra que analisaremos, *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector. Dessa forma, ao tratarmos da visão, privilegiaremos o aspecto da percepção, do ser corpóreo e fenomenológico de Merleau Ponty, ressaltando a carnalidade e acorporeidade da visão.

Assim, dividimos o trabalho fenomenológico da leitura: a Visão, A Corporeidade do ver, entrando finalmente no espaço, para desdobrarmos a análise da Poética da casa de G.H. e a sua verticalidade.

2. FENOMENOLOGIA

A fenomenologia parte de uma tradição de investigação filosófica proposta e fundada pelo filósofo Edmund Husserl², no início do século XX, cujo objetivo era apresentar fenômenos apoiados e manifestados em nossa consciência, dessa forma o seu estudo sobre a fenomenologia dava-se pela via do que entendia-se por uma redução eidética³, (da ideia) ou fenomenológica, que servirá de alicerce para o aprofundamento dos estudos de Merleau Ponty sobre a fenomenologia. O artigo intitulado “Fenomenologia de Merleau Ponty”, de Alexandre Flores Alckmin, nos permite entender, em linhas gerais, parte do escopo teórico do pensamento pontyano, no que toca a redução fenomenológica à luz do pensamento husserliano:

A “redução fenomenológica”, ou melhor, o “retorno aos fenômenos”, na opinião de Merleau-Ponty (1999), baseia-se em dar explicações do gênero: retornar a algo que é anterior à consciência pura (translúcida, no dizer husserliano), de trazer à baila e apresentar as condições reais pré-conscientes que são o sustentáculo e o ponto de apoio para todo tipo de pensamento. Porquanto o que se busca aí é a tentativa de narrar a nossa experiência perceptual, encarnada e corporificada, de modo a nos revelar como os fenômenos normalmente surgem e aparecem: como uma espécie de “camada primária” que envolve toda a nossa experiência sensível e que remonta às nossas origens pré-conceituais. (ALKIMIN, 2016 p.263)

A partir disso compreende-se esse retorno aos fenômenos como condição de narrar uma (auto) experiência de nossa percepção de ser e estar no mundo, pois sob o encargo de nossa vivência é que somos e nos tornamos sujeitos encarnados e corporificados mediante a nossa relação com os objetos no mundo, na captação e transmissão do que nos é sensível. O estudo que recai sobre a fenomenologia se coloca diante de uma crítica à tradição filosófica cartesiana, que separa mente e corpo, o mundo sensível do mundo inteligível e, por isso, ressalta-se a importância conferida por Merleau Ponty (1999) ao corpo, sendo este responsável e dotado de reflexão. Merleau Ponty atualiza o pensamento husserliano, mas

² Filósofo alemão que cunhou o conceito de Fenomenologia, suas principais obras são as *Investigações Lógicas* (1900) e *as Meditações cartesianas* (1931), onde procura provar a existência de um ser através do pensamento científico.

³ A Fenomenologia é a ciência que parte do que Husserl chama de redução eidética. Para descrevê-la o filósofo recorre à palavra grega *époché*, entendida como a suspensão do juízo, uma consciência intencional (*noiesis*) que provasse a existência do ser, mas a demonstração da existência do ser é manifestada apenas sob a condição da intencionalidade. Com isso, Husserl constata que a consciência é sempre consciência de algo, não é possível pensar em nada, pois pensar em nada já seria o próprio pensamento. A Fenomenologia, para Husserl, representa dentro de uma ciência a capacidade de perceber a existência do ser através de suas manifestações, de seus fenômenos. A redução eidética, nesse sentido, apoia-se sob a esteira do pensamento de René Decartes, segundo o qual seria possível provar a existência do ser através do *cogito*. É, portanto, através da dúvida metódica, também conhecida como *hiperbólica* (uma dúvida radical), que conseguimos chegar à existência do ser através do pensamento. A partir disso conclui-se que quando duvidamos de algo, somos; desdobrando o princípio do *cogito ergo sum* (penso, logo existo), ou seja, o ser existe porque pensa.

diferentemente de Husserl, que calcava tudo no plano da consciência e do psicológico, Merleau-Ponty passa a ampliar o escopo do que interessa, assimilando a essência da experiência do corpo como vívida e vivida, experimentada/experienciável.

Em sua *Fenomenologia da Percepção* (1945), a respeito da noção de corpo, temos que:

Com a noção de esquema corporal, não é apenas a unidade do corpo que é descrita de uma maneira nova, é também, através dela, a unidade de sentidos e a unidade do objeto. Meu corpo é o lugar, ou antes a atualidade mesmo do fenômeno de expressão (*Ausdruck*), nele a experiência visual e a experiência auditiva, por exemplo, são pregnantes uma da outra, e seu valor expressivo funda a unidade antepredicativa do mundo percebido, e, por ela, a expressão verbal (*Darstellung*) e a significação intelectual (*Bedeutung*). Meu corpo é a textura comum de todos os objetos e ele é, ao menos em vista do mundo percebido, o instrumento geral de minha “compreensão” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 315)

Essa é a amplitude que o corpo passa a ganhar; a de um corpo reflexivo e altamente perceptivo. Os órgãos perceptíveis de nosso corpo são uma extensão do mundo que é conhecido através do corpo, sendo o mesmo corpo feito da carne no mundo (Ponty, 1999). Dito isso, constata-se a união de um microcosmo (o corpo) e um macrocosmo (o mundo) não vistos como opostos, mas que operam por uma dupla articulação: o corpo percebe e é percebido pelo mundo e vice-versa.

A nova noção que o corpo assume também é colocada em *O visível e o invisível* (1964), onde o autor rejeita a noção de sujeito, definindo-o como campo. Para ele, toda consciência é ancorada num corpo que está contido no mundo, a consciência é encarnada e, portanto, o sujeito é definido também como uma situação espacial, “o corpo é lugar” (PONTY, 1999), “uns e outros, próximos ou afastados, estão em todo caso, justapostos no mundo, e a percepção, que talvez não esteja “em minha cabeça” não está em parte alguma a não ser em meu corpo como coisa do mundo.” (PONTY, 1964 p.21)

Ao ser humano é dada a capacidade de selecionar e movimentar elementos do espaço pela percepção. Por exemplo, no que concerne ao ato de ver, é o movimento dos olhos que abarca e limita as fronteiras do campo visível e invisível, a humanidade é capaz também de antever ou projetar espacialidades ainda não acessíveis aos seus olhos. Podemos voltar a visão para um objeto, dando-lhe destaque e, por consequência, recuando outros objetos à margem. Nesta relação dos objetos selecionados com os de sua margem, apreendemos a

profundidade do que vemos, seu lado invisível, construímos as dinâmicas das coisas dispostas no mundo.

O corpo, como apresentado em uma linha filosófica datando o século XIX, era visto somente como matéria, o que já revela-se insuficiente para dar vazão à multidimensionalidade da experiência e da essência da percepção. A importância desse estudo, tratando-se de um contexto onde impera a Modernidade, as revoluções da técnica e a mecanização do mundo, traz um novo modo de encarar as nossas relações com as coisas. Nesse sentido, Merleau Ponty afirma:

Nosso século apagou a linha divisória do 'corpo' e do 'espírito', vendo a vida humana inteiramente como espiritual e como corporal, sempre apoiada no corpo, sempre interessada, até nos seus modos mais carnis, nas relações entre as pessoas. Para muitos pensadores do fim do século XIX, o corpo era um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos. O século XX restaurou e aprofundou a noção da carne, ouseja, do corpo animado (MERLEAU-PONTY apud BUZZI, 1992, p. 102 apud ALKIMIN p.258).

3. A VISÃO

A visão é uma experiência perceptual que está associada à forma de apreensão do mundo e de como atribuímos a ele significação. A percepção é intrinsecamente ligada aos órgãos dos sentidos/ perceptíveis. Nesse estudo, faremos uma análise mais detida sobre o olhar, mas todos os outros sentidos: olfato, paladar e tato estão diretamente relacionados à experiência fenomenológica. A partir da experiência do sensível para falar do desdobramento conceitual e filosófico da visão, Merleau Ponty, em sua obra *Fenomenologia da percepção* (1945), destaca a articulação de uma dupla função do corpo vidente (físico e carnal) e do corpo visível (o mundo e os objetos), como indissociáveis da matéria para compor a síntese daquilo que vemos e daquilo que nos olha.⁴

Em *A Paixão segundo G.H.* a visão assume um papel que contrapõe-se à domesticação, sugerida pela ambientação da casa/apartamento segundo o roteiro de um arrumação da casa⁵. Não se trata de um modo de ver organizado, condicionado e previsível: “Por que é que ver é uma tal desorganização?” (LISPECTOR, 2009 p.11). Uma visão desorganizada, tal como a da personagem – que procura dar uma forma ao que lhe acontece, na tentativa de organizar-se – desarruma a narrativa. Seria esse o sentido de: “arrumar a forma?” (p.32). Os acontecimentos retrocedem e avançam ao serem conduzidos por sua visão. Através do roteiro de sua arrumação que passa a ser planejada é questionada: “arrumar é achar a melhor forma?” (p.32).

A forma de relatar o que lhe aconteceu no dia anterior, a forma para encontrar sua própria formação humana perdida serão os primeiros indícios que temos dessa visão não domesticada.

⁴ Essa expressão é uma alusão ao pensamento de Georges Didi-Huberman (1953) em *O que vemos e o que nos olha* (2010), cuja tese reforça que aquilo que vemos só vale e vive, apenas por aquilo que nos olha (p.29). Cf. *A inelutável cisão do ver*. A partir dessa construção, que resgata os princípios fenomenológicos da teoria de Merleau Ponty, o filósofo e historiador da arte francês constroi seu pensamento baseado em uma passagem de *Ulysses*, do escritor irlandês James Joyce. Reitera-se, aqui, o trecho: “Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso se não mais pensado através dos meus olhos” (JOYCE apud DIDI-HUBERMAN p.29) O ponto nevrálgico da obra é a experiência visual, tal como Merleau Ponty a experiência do corpo vidente e do corpo visível é uma busca pela experiência de nossa percepção.

⁵ José Castello, jornalista, escritor e mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, ao escrever a orelha do livro, cuja edição data de 2009, pela editora Rocco, coloca o papel da visão ligado ao ato de desarrumação. Após o ato de manducar a pasta branca da barata, real e divino manifestam-se e, somente após esse ato, é “que desarruma toda a visão civilizada, G.H, pode enfim, se reconstruir”. Cf. *A Paixão Segundo GH*, 2009.

Trata-se, de um modo de ver, que quebra a ideia de representação e do que é e se faz representável. Isso nos é apresentado através da barata, que, apesar de ser um animal frequentador dos lares domésticos, detém outras significações. Existe um paradoxo entre a visão e o ser, a coisa barata. Mesmo ao ver um animal doméstico o que ele não revela é sua condição revestida desse signo, mas sim, uma humanização, a extensão do corpo de G.H que, mediante a percepção do ver terá “na percepção a própria coisa e não uma representação” (PONTY, 1964 p.18). GH precisa “ficar dentro do que é” (LISPECTOR, 2009, p.82), resumindo o lugar paradoxal do ser imanente, dentro do qual se é - isso define o projeto de atualidade da imanência, de não transcender o que é⁶. A percepção corpórea de ver a barata é puramente imanente, no sentido de trazer a consciência corporal que sofre os efeitos e os impactos dentro do próprio corpo.

Merleau Ponty em *O visível e o invisível* traz essa afirmação para evidenciar a relação que singulariza o olhar e o corpo quando um objeto é visto (IDEM p.18). O mesmo aplica-se à relação entre a barata e GH, no entanto a barata não é objeto, e sim parte do ser da personagem, “não só os pólos do “eu” e do “outro” não se excluem como, ao contrário, cada um é condição de possibilidade de existência do outro” (PONTIERI, 1999 p.331). Recordemo-nos de que a barata a existia (LISPECTOR, 2009 p.75).

A dimensão do corpo, para Merleau Ponty, também apresenta uma intencionalidade. Diferente de Husserl, para o francês, a intencionalidade é corporal, isto é, o corpo é fonte de conhecimento, portanto pensa, o *cogito* passa a ser o corpo que, através dos sentidos, torna-se "senciente" um corpo consciente através dos sentidos, fornecendo significação ao mundo. Em *O olho e o espírito* (1964) é desenvolvida uma discussão sobre Cézanne, a respeito da pintura, em que é retratado o modo com que o corpo senciente está integrado à mente, a dizer que o ato de pintar é realizado por e com o corpo.

⁶ Essa reflexão foi retirada a partir das aulas do PPGCL (Programa de Pós Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro) nos cursos sobre Clarice Lispector, ministradas pelo professor João Camillo Barros de Oliveira Penna.

3.1 A CORPOREIDADE E A CARNALIDADE DO VER

Pontieri (1999) já nos mostra uma relação entre o corpo senciente de GH ao olhar a barata, à luz da fenomenologia de Merleau Ponty. O encontro de GH com a barata - esse ser sujeito e extensão do seu “eu”: “seus olhos continuavam monotonamente a me olhar, os dois ovários neutros e férteis. Neles eu reconhecia meus dois anônimos ovários neutros” (LISPECTOR, p.90), resgata a dimensão de união do corpo com aquilo que é visto. Nota-se que um traço da humanização da barata que reflete GH é dada pelos “ovários neutros e férteis”. A personagem passa a narrar recordando do aborto que fizera. O ícone da barata suscita a gravidez, a vida, à condição do corpo biológico da mulher, G.H representada pelo ovário e o útero/ventre; e do animal barata como fêmea: “pois o que é esmagado pela cintura é fêmea” (IDEM, p.92). É o ato de esmagar a barata que deflagra a (auto) experiência-limite da personagem. É o clímax do romance, o ponto em que eclode a sua despersonalização e sua desumanização e paralela da humanização da barata.

É importante mencionar aqui a maneira como a barata que é vista pela fresta do guarda-roupa: “De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa” (LISPECTOR, 2009 p.46). É essa pequena abertura, essa fresta, que faz tornar o ser-barata visível ao olhar aproximado de GH “na meia escuridão”. A captura desse visível “não é uma coisa idêntica a si mesmo que se oferece nua a uma visão total do vidente, mas é sim “uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e interiores sempre abertos” (Ponty, 1964, p. 129) ou seja, o horizonte que torna visível a barata é a fresta que faz o ser vidente G.H não enxergá-lo por inteiro, pois o visível não se oferece em uma visão total.

Pontieri enfatiza a recorrência da alteridade nos textos clariceanos⁷. Em *A Paixão Segundo G.H* temos o “outro” como esse ser primitivo sob o signo da barata. No entanto, essa relação de alteridade “sobressai ainda, além do aspecto da reversibilidade da relação, um outro traço característico: a natureza eminentemente visual e gustativa do contato” (IDEM,

⁷ Cf. *Visões da alteridade: Clarice Lispector e Merleau Ponty*. REVISTA USP, São Paulo, n.44, p. 330-334, dezembro/fevereiro 1999-2000 (p.300-301)

p.332). A partir dessa relação desvelada pela alteridade, somos direcionados para a percepção do corpo de G.H, para a capacidade de perceber o ser (da personagem e da barata) através dos sentidos. Assim lemos no romance:

Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos me viam, a existência dela me existia - no mundo primário onde eu entrara, os seres existem para os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver(LISPECTOR, 2009 p.75).

Dentre os muitos modos que significam ver, o ato de comer passa a ser um deles, um ver com o olho que é marcado pelo erotismo, “pois G. H., não só literalmente come a barata, como ainda a come com os olhos, tal a atenção que põe em olhá-la (PONTIERI, p.332). Observemos que o olho, a visão, ganha uma dimensão incrustada junto do corpo, nos levando às sensações gustativas e táteis.

Todo o corpo de GH é uma mistura de sensações dos órgãos perceptivos. A ambiguidade provocada pelo “comer com os olhos” na esteira de uma “promiscuidade” (IDEM, p.332) também é dada pelo ato de tocar: “a barata me tocava toda com seu olhar negro, facetado, brilhante e neutro” (LISPECTOR, 87) e o sentido gustativo ao sentir com o olhar o neutro artesanato da vida: “e seus olhos eram insossos, não salgados como euquereria: sal seria o sentimento e a palavra e o gosto. Eu sabia que o neutro da barata tem a mesma falta de gosto de sua matéria branca” (LISPECTOR, 2009 p.85).

Esse corpo senciante de G.H experiencia, ao ver a barata, um gosto insosso do olhar da barata. Trata-se da percepção dos órgãos dos sentidos que é experienciada para além daquilo que a palavra sinestesia nos chega aos nossos olhos de leitores, sem que consigamos de fato captar o sensível com o nosso corpo. Pontieri nos diz a esse respeito que:

apontar o uso de metáforas sinestésicas ou mesmo o alto teor de descritividade de sua obra [a obra Clariceana] não basta para tocar o cerne da questão, uma vez que sinestésias e descrição são técnicas frequentes no discurso literário. A forte presença da corporeidade se mostra sobretudo na contaminação entre os sentidos visual e gustativo. (PONTIERI, 2000 p.333)

Merleau Ponty afirma em *O visível e o invisível* essa mistura das sensações que o corpo senciante possibilita: “todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está voltado

de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado nele” (PONTY, 1964 p.14 apud PONTIERI). No entanto, Pontieri traça uma diferença do entendimento de corpo que Merleau Ponty privilegia (da experiência tátil) e que Clarice realiza em sua ficção, pois a ficcionista, por seu lado, parece propor um gesto ainda mais radical, por ir mais diretamente à raiz das coisas. Pois se o corpo é a raiz, então o ato de comer, mais do que o de tocar, é o operador por excelência da assimilação entre sujeito e mundo e entre eu e outro” (PONTIERI, p.333).

Notamos a partir disso, que além do cogito tátil da experiência do ser, GH radicaliza o corpo pelo ato de comer: “é da integração e fusão entre ver e comer que surge um relato fundamente enraizado na experiência do corpo” (PONTIERI, p.333). GH trata essa integração do ver e do comer, quando: “Tinha medo de sentir na boca aquilo que estava sentindo, tinha medo de passar a mão pelos lábios e perceber vestígios. E tinha medo de olhar para a barata - que agora devia ter menos massa branca sobre o dorso opaco...” (p.166). Mas o ato de comer não é escrito diretamente no romance, senão apontado indiretamente pela narradora que afirma: “que eu ia comer a massa da barata” e adianta ao se aproximar da barata: “Então avancei” (LISPECTOR, 2009 p.165). O ato se realiza em um momento não consciente, de “uma vertigem” (p.166). Entendemos que a manducação já ocorrera quando a narradora diz que: “alguma coisa se tinha feito” (p.166).

O medo é voltado para os órgãos perceptivos. Um medo de sentir na boca, medo de passar a mão nos lábios e medo de olhar. A sua ausência na vertigem e seu estado inconsciente, leva a personagem a não querer saber o que tinha feito: “Eu tinha vergonha de me ter tornado vertiginosa e inconsciente para fazer aquilo que nunca mais eu ia saber como tinha feito - pois antes de fazê-lo eu havia tirado de mim a participação. Eu não tinha querido “saber” (LISPECTOR, 2009, p.166). Esse saber, que podemos colocar como fonte de conhecimento parece estar destituído dos sentidos, isto é, talvez G.H não quisera atribuir conhecimento, especialmente, ao ato de comer a barata. Isso dialoga com o que Pontieri descreve a respeito da filosofia de Merleau Ponty ao criticar o cogito cartesiano, pois ao privilegiar o cogito tátil, o autor tenta romper com a metáfora da experiência visual como atribuidora de conhecimento (PONTIERI, 2001 p.333). Assim, essa experiência do corpo radicaliza-se sobretudo pela manducação e pelo entendimento do corpo enquanto partícipe da carne no mundo (PONTIERI, 2001 p.333). Como assim podemos ler: “Crispei minhas unhas

na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma [...] - eu cuspia a mim mesma [...] eu cuspia e ela continuava sendo eu (LISPECTOR, p.167).

Temos que o vômito, o expelir do corpo da barata realizado no próprio corpo de G.H não elimina a experiência incrustada de ter comido a massa branca, pois o paradoxo da imanência é realizado, é preciso “ficar dentro do que é” (LISPECTOR, 2009 p.82), pois a barata não é “transcendentável”. Não há uma relação de participação entre GH e a barata, o que acontece é uma assimilação, segundo a qual GH e a barata são feitas da mesma coisa, da mesma “carne infinita” (LISPECTOR, 2009 p.12), a carne revela o ato de comer, para ficar dentro do que é. G.H vai até a carne *infinita* que desemboca na paixão:

Mas a imanência da barata é ela própria transcendente, como a massa branca da barata esmagada por GH sai do corpo da barata. Apesar de não ser “transcendentável” – esse o difícil neologismo criado por GH – a barata se transcende ao ser, porque o ser é transcendência. Essa a descoberta *in fine* a que chega GH em seu itinerário. A *Paixão* varia de mil maneiras esse dilema: o que GH quer é a identidade, a atualidade, a redenção no hoje – por oposição à escatologia do adiamento, da esperança, à teleologia do reino de Deus – mas essa atualidade só se dá na diferença de si e em si mesma. Por outro lado, a transcendência deve ser recusada: a linguagem, o sal que adorna o gosto e mascara o neutro e o insosso, figuram um mundo falso, feito à imagem e semelhança da falsidade humana. É preciso ficar dentro do que é, e a transcendência deve nascer fatalmente de mim como o hálito de quem está vivo. Mas a transcendência é o único modo de alcançar a coisa. (PENNA, 2021 p.7, negrito meu)

Vimos que no romance de Clarice a corporeidade do ver está ligada aos outros órgãos do sentido coexistindo na percepção, mas há a questão da carne que também aproxima a escritora do diálogo fenomenológico com Merleau Ponty. A carne é colocada em um sentido originário, ela é um “elemento do Ser”, portanto não confere a um estado de espírito, nem de matéria e nem de substância (p.316). No romance, a massa branca da barata é a carne, é esse elemento do ser, à medida que ao ser comida pertence ao corpo de G.H, trata-se de uma “carne universal⁸” (PONTIERI, 2001 p.333). Esse é o ponto de contato entre a ficção de Clarice e Merleau Ponty.

Essa carne universal é transposta no romance em hóstia, o corpo de Cristo, uma “carne universal”. Olga de Sá (2004) sinaliza o ato de comer a massa branca da barata, o

⁸ Pontieri ressalta o caráter de uma carne universal na literatura de Clarice, de que comungariam todos os seres. Assim, a crítica literária cita outras obras da ficcionista, apontando a diferença entre um “eu e um outro” marcado pela filosofia Sartriana, para um “outro do outro” (p.333)

protótipo da matéria-prima do mundo, (p.126) com esse elemento eucarístico do ritual cristão. A assimilação do corpo como extensão da carne é dada por sua semelhança e sua diferença, de acordo com Olga:

O cristão é assimilado pelo Corpo de Cristo e Nele se transforma. [...]. Portanto, pela manducação da hóstia, o cristão é alçado, na medida em que lhe é permitido, à comunhão com Deus. Na experiência de G.H, a manducação da barata, protótipo do mundo, produz pelo mesmo efeito de transformação, mas invertido, a redução de personalidade de G.H ao nível da pura matéria viva. Há a “despersonalização”, isto é, G.H se perde como pessoa, para alcançar-se como *ser e* encontrar sua identidade, ao nível do puramente vivo” (SÁ, 2004, p.127)

Esse sentido da carne, como elemento originário, sintetiza a busca primária pela vida, o retorno aos fenômenos e às origens, que GH tenta, penosamente em um discurso apoteótico, que revira a linguagem, dizer ao leitor. A carne ganha uma dimensão ontológica, ela liga o sujeito ao mundo, onde passam a exercer uma relação em que se constituem de forma recíproca dada pela imanência.

Penna (2021) em seu texto *O símbolo e a coisa nos dá a ver a condição da imanência da visão de uma carne infinita*, que G.H nos relata; a percepção da carne: “Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa, - a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes - então ela não será mais a perdição e a loucura; será a vida humanizada” (LISPECTOR, 2009 p.12). Na tentativa de narrar e de dar uma forma ao que aconteceu a G.H, Penna destaca a forma como uma condição transmissível do vi-ver, de GH, isto é, aquilo que ela “viu-viveu”. E assim, portanto, lemos que:

À substância amorfa, ao caos de carne infinita, **é preciso dar uma forma, enquadrando e dividindo o contínuo em partes, única maneira de transmitir o que GH viu-viveu** (o inferno do vi-ver-ser), única maneira de permitir que o que aconteceu de fato exista, já que sem forma nada existe. No entanto, assevera GH, é preciso que a forma “se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra”. Ou seja: não é qualquer forma que será capaz de humanizar o acontecimento inumano, delimitando o que acontecera, tornando-o transmissível e aberto a nós. É preciso que essa forma seja feita da mesma matéria orgânica do que ela narra; é preciso que ela surja de dentro do próprio processo material, imanente ao processo que conta (PENNA, 2021 p.7 grifo meu)

Essa carnalidade é atribuída a uma percepção. A forma do enquadramento e da divisão da carne infinita, deve ser cortada em pedaços assimiláveis pelo tamanho da boca e

pelo tamanho da visão dos olhos (p.12), advinda da necessidade de GH ter uma forma. Com isso, apreende-se que os órgãos do sentido estão atrelados a essa carnalidade.

4. O ESPAÇO

O espaço, para a Teoria Literária, em seu sentido mais clássico, abarca tudo o que está inscrito na obra literária como a forma, os objetos e suas relações⁹, tendo por objetivo localizar as ações de uma personagem e os acontecimentos na narrativa. Para melhor compreensão do espaço, adotaremos o conceito de topoanálise, isto é, o estudo do espaço na obra literária à luz do pensador francês Gaston Bachelard (1993) em *A Poética do Espaço*. Segundo o autor, a topoanálise é o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima. No entanto, não iremos restringir esse conceito somente a essa significação. Compreendemos uma chave de leitura mais aberta dessa terminologia, proposta por Oziris Borges Filho, em seu artigo *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*, apresentado no *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*, que nos coloca o sentido da topoanálise não restrita somente ao espaço psicológico, senão a toda espacialidade representada na obra de ficção:

[...] pois a topoanálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem, seja no âmbito cultural ou natural.

⁹ Ver em: *Espaço e Literatura: Introdução à topoanálise*, de Oziris Borges Filho.

4.1 A POÉTICA DA CASA

No romance *A Paixão Segundo G.H* é a casa - o apartamento, o edifício de cobertura - o corpo e o objeto que detêm as significações da toponímia aqui referenciada, a começar pelo modo como o espaço reflete a personagem, revelando sua posição social-econômica, carregada pelo seu status e sua classe, condizentes ao modo de ser e estar da elite, as pessoas de seu ambiente. G.H é uma burguesa que vive em uma cobertura. A vista do alto, no último andar, também caracteriza a hierarquia social, tida pela consideração da elegância. O espaço da casa/apartamento favorece uma dupla função: a do ver e a do olhar, provocada pelo verbo *refletir*:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas do meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem querer 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. (LISPECTOR, 2009 p.29).

Além dessa caracterização do espaço mais óbvia, há a presença que se manifesta de um imaginário criador (BACHELARD apud PONTIERI, 2001) do apartamento, vinculado ao estado do ser da personagem, pois assim como G.H, o edifício apresenta “penumbras e luzes úmidas”. Essa imagem faz-se poética por atrelar ao imaginário criador da percepção, “uma fenomenologia da imaginação poética”¹⁰ (p.188), que por sua vez, seria o momento em que a imagem poética emerge na consciência. De acordo com o pensador francês, interessa analisar o sentido que as imagens poéticas se apresentam no texto literário. Assim, confere-se um estado de emergência da linguagem, na experiência narrada, concedida pela imagem poética o impulso vital:

A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante. [...] Mas essas emergências se renovam; a poesia põe a linguagem em estado de emergência. A vida se mostra aí por sua vivacidade. Esses impulsos linguísticos que saem da linha ordinária da linguagem pragmática são miniaturas do impulso vital. (BACHELARD, p.190)

¹⁰ Bachelard credits to the French psychiatrist, Eugène Minkowski (1885-1972), his discovery of phenomenology. Minkowski lived in the 19th century until the mid-20th century and became known for his incorporation of phenomenology into psychiatry by exploring the notion of “lived time”. Philosophically, he was influenced by Henri Bergson and the phenomenology of Edmund Husserl and Max Scheler.

É através da linguagem poética ao evocar as imagens de “penumbra e luzes úmidas” e a “misturas de sombras” que são as imagens refletidas da personagem e de seu apartamento, - atuando como uma espécie de espelho - que irão adquirir aquilo que podemos chamar de “espaços de linguagem¹¹”. Segundo Bachelard, estes espaços deveriam ser mas bem estudados dentro dos estudos da topoanálise, essa é a primeira indagação fenomenológica sobre a imaginação poética. Esses espaços de linguagem encontram-se dentro da própria linguagem, e ao sair da linguagem ordinária é que serão vividas. Nesse sentido entendemos que, “ao nível da imagem poética a dualidade entre sujeito e objeto é matizada, iluminada, incessantemente ativa em suas inversões” (BACHELARD, p.185), ou seja, essa relação de altivez da inversão sujeito-objeto é colocada, pelo projetar e retroprojetar de G.H. e o apartamento, da mesma forma que a personagem vê o espaço, ela também se vê. Com isso, percebe-se que essa dualidade é irisada, (BACHELARD, 1993), ou seja, ela não se separa, sujeito e objeto vão tornando-se indefinidos, pouco nítidos, portanto, sujeito-objeto torna-se uma única coisa. Essa irrisão predispõe, conseqüentemente, o nosso entendimento de encarar a imagem como ser, como ente “é preciso para isso associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética” (p.185). Essa imagem poética age como um devir expressivo, manifestado pela linguagem e, assim também age como um devir do ser, ela cria o ser. À medida que o apartamento reflete a personagem e essa o reflete, há a liberação e o sobressalto da imagem poética.

Para Bachelard, a imagem poética confere uma dimensão ontológica, pois ela também é ser e é a ontologia o campo dos estudos filosóficos a tratar de questões da natureza, existência e a relação com os entes. Há, portanto, a relevância de constatar, aqui, a dinâmica da relação existente entre a filosofia e a literatura que já foi apontada por alguns críticos da literatura clariceana como Benedito Nunes (1981), ao ressaltar o viés da linguagem sob um fundo filosófico: “esse caráter reflexivo se dá através da linguagem, que se constitui em problema comum da filosofia e da literatura; sobre a interdiscursividade promovida pelo texto literário e; finalmente, sobre temas tratados pela literatura que sejam de interesse da filosofia.” (NUNES, 1981, p. 192).

¹¹ Bachelard refere-se às imagens isoladas, na frase ou no verso, pois mediante ao olhar atento ela nos oferecem espaços de linguagens que, quando analisamos um poema completo ou mesmo um romance em sua totalidade, podemos deixar escapar.

Desse modo, isso vem a dialogar com a tematização de nossa análise, pois a relação dialética entre filosofia e literatura é terreno fértil para análises do texto clariceano. Nossa escolha pela fenomenologia se deve aos diálogos entre esta e a literatura.

A partir desse imbricamento vale destacar a forma como as imagens, dentro da linguagem associam-se ao ser (como vimos na passagem anterior). Olga de Sá (2004), em sua obra *A travessia do oposto*, comenta sobre a relação das imagens e dos signos¹² na escrita de Clarice. Segundo a crítica literária, o trabalho da escrita clariceana desgasta a linguagem ao ponto de denunciar a própria escrita, ao inventar um universo de palavras. Inventar que dispõe a criação, a partir do processo de corrosão contínua do signo, que rompe a metáfora, uma vez que a metáfora “é uma falsa imagem já que não tem a virtude direta de uma imagem produtora de expressão” (BACHELARD, p.247).

O autor tece essa crítica ao discorrer sobre as gavetas, os cofres e os armários. Nesse sentido, sua crítica se perfaz com as leituras de Bergson, que entendia a imagem como metáfora. E assim, a metáfora da gaveta¹³ de Bergson é desvelada: “a metáfora não tem valor fenomenológico. É, no máximo, imagem fabricada, sem raízes profundas, verdadeiras, reais” (IDEM). Entender imagens sob a condição de uma metáfora, exclui o sentido de partida de uma imagem, isto é, perde a sua espontaneidade, ela deveria ser somente um “acidente de expressão” (IDEM). Olga ressalta esse papel dentro da linguagem clariceana, “o signo já não se desfolha em imagens nem se concentra em núcleos metafóricos” (p.17), pois como vimos a metáfora não dá conta do verdadeiro sentido de uma imagem poética.

É preciso dar uma nova forma ao signo, um signo novo precisa ser criado, dialogando com Bachelard, a imagem poética surge sob a condição do ato de criar, fruto de um processo de imaginação irrigado pela fenomenologia. Pode-se empreender uma relação estreita entre o ser e as imagens poéticas como estamos entendendo aqui. Olga nos chama a atenção, de certo modo, que “o ser para Clarice apresenta uma face visível, sensorial, capaz de ser escolhida pela linguagem, uma face concreta, alcançável, a serviço da qual ela cria

¹² Olga descreve ao listar alguns romances de Clarice a função do signo. Em *A cidade Sitiada*, o signo é um estado de sítio, em *A maçã no escuro*, o signo proibido, em *A Paixão Segundo G.H.*, o signo iconizado dado pela manducação da barata e em *A Hora da Estrela*, o signo revisitado. (p.17)

¹³ Utilizada por Bergson para exprimir a insuficiência de uma filosofia do conceito. As gavetas seriam os conceitos para classificar os conhecimentos. Bachelard lista alguns registros de Bergson sobre a problemática da metáfora da gaveta em *L'Évolution Créatrice e La Pensée et Mouvant*. (p.246)

imagens estranhas, símbolos, recursos desdobráveis e múltiplos, expressivos.” (SÁ, 2004, p. 17).

A produção/criação de imagens poéticas da casa/apartamento de G.H vai sendo descrita, através de seu itinerário, até chegar ao quarto da empregada Janair, - espaço que é atravessado pela cozinha que dá para a área de serviço e somente ao fim do corredor é que avistamos o quarto. Ao sermos conduzidos pelos caminhos pelos quais G.H passa, antes de entrar no quarto, ainda na área interna, nos deparamos com a descrição de imagens poéticas do apartamento:

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 arreganhando contra janela, **bocas olhando bocas. O bojo de meu edifício era como uma usina** (LISPECTOR, 2009 p.34, grifo meu).

A comparação do apartamento com uma usina, aludindo à mecanicidade e à industrialização do mundo, provoca um estado de desabrigo e desconforto em uma casa, muito distante de qualquer sentido de moradia. Na forma de um signo novo, oferecido pela imagem poética, entendemos que a estrutura do edifício, ao ser descrita a partir das chaves de oposição pela textura (superfície e profundidade) e a tonalidade de cor (claro e escuro), dá-nos a ver um espaço da linguagem assinalado pelo “enegrecimento de chuvas”. Ainda que a casa seja retratada como uma usina, uma imagem que não faz parte do mundo natural, a presença da imagem poética através do elemento da natureza água, perseguida pela chuva, faz retornar o estado de natureza dentro da linguagem.

A casa/ o apartamento é imaginado pela personagem. Tendo em vista a criação de uma linguagem poética para descrever esse espaço e a inversão sujeito-objeto realizada pela imagem poética, observamos também a corporeidade de G.H transmutada em espaço, possuindo traços da fisicalidade do edifício, “depois da cauda do apartamento, iria aos poucos “subindo”, horizontalmente até o seu lado oposto que era o living, onde - como se eu própria fosse o ponto final da arrumação e da manhã [...] (LISPECTOR, 2009 p.33). Aqui, tem-se o lado onírico da casa, apresentado pela “cauda do apartamento” e a extensão do corpo de G.H que mediante uma comparação com o espaço “fosse o ponto final da arrumação e da manhã”. Isso reforça a teoria bachelardiana da poética do espaço e, para além disso, passamos a verificar o espaço casa como onírico - um traço que Bachelard também aponta como uma das

significações da casa. A casa ganha vida: “lá era o próprio lugar do sol como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra” (LISPECTOR, p.42)

4.1 A VERTICALIDADE

É uma significação da casa que estende duas oposições ou polaridades. De acordo com Bachelard, de um lado temos o sótão, e de outro lado o porão. A respeito da verticalidade, o autor demarca dois pontos centrais: “a casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade. A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos convida a uma consciência de centralidade (BACHELARD, p.208).

Dito isso, a fim de ilustrar essa verticalidade “assegurada pelo porão e o sótão”, começamos a situar a localização da personagem, que a princípio, está em seu edifício de cobertura, no último andar. Portanto, somos conduzidos a uma visão que também é do alto, portanto vertical e tudo se passa dentro de sua casa, conferindo esse estado de concentração na narrativa com a centralidade do espaço que convida o leitor a adentrar a casa e atravessar o caminho até a chegada do quarto - o espaço mais específico, a começar pelo roteiro de arrumação do quarto, que a personagem esperava encontrar em sua função de dormida e depósito (LISPECTOR, 2009 p.33).

Aludimos, aqui, à casa enquanto sótão e o quarto de Janair enquanto porão. A função do sótão dispõe de uma largueza onde os telhados, na concepção bachelardiana, carregam uma racionalidade e luminosidade. (Bachelard: “todos os pensamentos que se ligam ao telhado são claros” (p.209)). Recordemo-nos que G.H em sua visão do alto para fora da janela de seu minarete, avista “a enorme extensão de telhados e telhados escaldando ao sol” (LISPECTOR, 2009 p.108). Enquanto o porão, atendo-se para sua dinâmica subterrânea, revela o obscuro da casa (p.209). De um lado, haveria uma racionalidade provocada pelo espaço sótão, e de outro, uma irracionalidade das profundezas suscitada pelo porão, além de apresentar uma “utilidade” (p.209), quando G.H refere-se ao quarto de Janair como depósito, conseguimos aferir a utilidade desse espaço.

Os telhados da casa/apartamento apontam para uma “amplidão visual” (LISPECTOR, p.105) onde impera a luminosidade abrasante do sol e assim ela passa a ter uma visão do quarto/porão que é “escavado na rocha do edifício” (LISPECTOR, 2009 p.108),

sinalizando a profundidade e o lado obscuro do espaço: “Daquele quarto escavado na rocha de um edifício, da janela do meu minarete, eu via a perder-se de vista a enorme extensão de telhados e telhados tranquilamente escaldando ao sol” (LISPECTOR, p.105).

A descrição do porão confere uma camada de “potências subterrâneas” (BACHELARD, p.209), ele é escavado em uma rocha. O procedimento de escavação está atrelado a uma camada profunda que juntamente com a rocha, um elemento geológico, nos apresenta um retorno ao primitivo, ao originário, a uma fonte que por si remonta ao passado e a dimensões arqueológicas também. Isso é apresentado no romance através das imagens na parede do quarto, de Janair, de um homem e de um cachorro. Ao serem vistas pela personagem, o leitor passa a frequentar/visitar “minas desabadas”, “cavernas” e ‘grutas”.

As profundezas subterrâneas do quarto/porão podem ser apreendidas aqui também enquanto poética, quando a função de profundidade está associada ao sonho, “ao lado da terra cavada os sonhos não tem limite” (BACHELARD, p. 209). GH traz a imagem do sonho ao habitar as profundezas do quarto:

“[...] lembra-se de que eu estava ali presa na mina desabada, e que a essa altura o quarto já se tornara um familiar inexprimível, igual ao familiar verídico do sonho. E, como do sonho, o que não te posso reproduzir é a cor essencial de sua atmosfera. Como no sonho, a “lógica” era outra, era uma que não faz sentido quando se acorda, pois a verdade maior do sonho se perde” (LISPECTOR, 2009 p.103)

Percebe-se, portanto, a relação do sonho, tratando-se de uma psicologia que alarga o espaço íntimo da casa, dado pelo subterrâneo geológico que potencializa o profundo abaixo da terra. O estado de natureza compõe uma análise sobre a qual precisamos nos deter aqui, ao ressaltar essa poética da casa. O quarto de Janair é tido como um espaço assumidamente geológico e geográfico. As imagens que se apresentam dentro desse espaço também assumem e revelam o ser de G.H : “[...] já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíram sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas” (LISPECTOR, 2009 p.44). Desse modo, “a casa, o porão, a terra profunda encontram uma totalidade pela profundidade, a casa se transforma num ser da natureza” (BACHELARD, p.212).

Bachelard sinaliza a cosmicidade¹⁴ da casa que está atrelada às camadas profundas e subterrâneas desse espaço. O filósofo sinaliza a cosmicidade como um ponto que suspende a descrição de acontecimentos na narrativa de *L'antiquaire*, chamando-a de uma narrativa cósmica pela abertura de “uma realidade inscrita na natureza de um mundo subterrâneo” (p.211). Essa cosmicidade, no romance de Clarice está diretamente associada ao espaço localizado do quarto, ainda que dentro da casa, é o quarto que assume o espaço infinito: “O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e fechado a porta. O quarto era o oposto do que eu criara na minha casa” (LISPECTOR,2009 p.41).

Ainda sobre a relação entre a cosmicidade e as profundezas geológicas do quarto, lemos a seguinte passagem:

Ao mesmo tempo, **olhando o baixo céu do teto caiado**, eu me sentia sufocada de confinamento e restrição. E **já sentia falta de minha casa**. Forcei-me lembrar que também aquele quarto era posse minha, e dentro de minha casa **pois, sem sair desta, sem descer nem subir, eu havia caminhado para o quarto**. A menos que tivesse havido um modo de **cair num poço** mesmo em sentido horizontal, como se houvessem entortado ligeiramente o edifício e eu, deslizado, tivesse sido despojada de portas a portas para aquela **mais alta** (LISPECTOR, p.44, grifo meu)

Aqui, nota-se a presença do poço como elemento subterrâneo estreitando a relação entre a verticalidade e a cosmicidade. O quarto como sendo esse cosmo passa a configurar uma ultrapassagem da estrutura da casa e a condição de verticalidade, apontada por Bachelard como a estrutura da casa e da alma humana. Para o filósofo, os edifícios possuem apenas uma altura exterior (p. 214) nas cidades e “o *em nossa casa* não é mais que uma simples horizontalidade” (p.214). Ao sentir falta de sua casa, GH não sobe e nem desce até o quarto, como a estrutura de um edifício poderia suscitar, mas evidencia certa horizontalidade, fazendo desmanchar a verticalidade “como se houvessem entortado ligeiramente o edifício”.

¹⁴ Para o autor, toda casa é um cosmo. Em sua *Poética do Espaço* é analisado a cosmicidade a partir de um trecho do romance *L'antiquaire*, de Henri Bosco (p.211)

5. CONCLUSÃO

O romance *A Paixão Segundo G.H* apresenta o olhar (a visão) e o espaço como elementos que se dão na narrativa, de maneira muito interligada, construindo a partir da percepção/pensamento e do corpo uma relação de ser no mundo da personagem, que potencializa um tratamento fenomenológico. Só é possível captar essa (auto) experiência vívida e vivida da personagem, retornando ao fenômeno, isto é, às condições de experiência do próprio ser, que são interligadas às suas percepções. Podemos perceber através da análise que tanto as coisas/objetos estão correlacionados ao sujeito, coabitando o mundo, mostrando que a linguagem, por não dar conta de expressar a experiência narrada, encontra na poética certa liberdade que no regime da representação repousaria em uma linguagem em estado de aprisionamento. A poética seria essa forma de unir a visão e o espaço a partir de uma tematização fenomenológica. A literatura exerce papel fundamental nesse processo, uma vez que a palavra age de modo a atribuir ou criar significações enquanto fornece sua expressão de espaços vividos

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALKIMIM, Alexandre Flores. *A fenomenologia de Merleau-Ponty*. Pensar-Revista Eletrônica da FAJE, v. 7, n. 2, p. 255-266, 2016.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Martins Fontes, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges; NEVES, Paulo. *O que vemos, o que nos olha*. S. Paulo: Ed. 34, 2010.

DE SÁ, Olga. *Clarice Lispector: A Travessia do Oposto*. São Paulo, Anablume, 2004

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2009.

PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. S. Paulo: Ateliê editorial, 1999.

_____. *Visões da alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty*. Revista USP, n. 44, p. 330-334, 1999.

PONTY, Maurice Merleau. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (texto original publicado em 1945).

_____. *O Olho e o espírito: seguido de a linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *O visível e o invisível*. S. Paulo: Editora Perspectiva SA, 2020.

NUNES, Benedito. *“Literatura e filosofia”*: Grande sertão: veredas. In: Lima, Luiz Costa (Org). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

RAMALHO, Christina Bielinsk; DE MENDONÇA, Fernando. *Entre a casa e o ser: poéticas do espaço em Clarice Lispector*. Leituras semióticas.

PENNA, João Camillo. *O símbolo e a coisa*. Instituto Moreira Salles. Disponível em: https://site.claricelispector.ims.com.br/2021/10/14/o-simbolo-e-a-coisa/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=o-simbolo-e-a-coisa. Acesso em: 07/01/2023