

O DESERTO E O VERBO EM A PAIXÃO SEGUNDO G. H.

DESERT AND THE VERB IN THE PASSION ACCORDING TO G. H.

Fernando de Mendonça¹

Resumo: O presente ensaio analisa o romance *A paixão segundo G. H.* (1964), de Clarice Lispector, observando a ênfase narrativa que desconstrói a categoria de espaço vivenciada pela protagonista. Através da sobreposição de realidades físicas distintas, como a paisagem de um deserto por sobre o quarto de uma empregada, percebe-se no livro uma forte identificação espacial entre linguagem e existência. Buscando verificar os desdobramentos da reconhecida crise que configura o texto clariceano, surge a hipótese de que não é somente no famoso embate entre a mulher e a barata que se processa o tom metafísico dessa ficção, mas também nas primeiras reações que colocam em diálogo a personagem e o espaço. Para a reflexão, são revisitadas algumas teorias que refletem sobre o espaço literário (BACHELARD, 1989; BLANCHOT, 1987) e certas considerações mais específicas sobre a paisagem desértica (AMARAL, 2009; BLANCHOT, 2005; PONDÉ, 2009), além de leituras já feitas sobre o trabalho de Clarice. Da relação entre literatura e deserto, sondam-se as implicações que acarretam certo grau de aridez ao verbo da expressão humana.

Palavras-chave: Clarice Lispector; espaço literário; literatura e paisagem.

Abstract: This essay analyzes the novel *The Passion According to G. H.* (1964), by Clarice Lispector, observing the narrative emphasis that deconstructs the category of space experienced by the protagonist. Through the overlapping of different physical realities, such as a desert landscape over a maid's room, a strong spatial identification between language and existence can be seen in the book. Seeking to verify the unfolding of the recognized crisis that configures the Claricean text, the hypothesis arises that it is not only

¹ Professor adjunto de Teoria Literária e Literatura na Universidade Federal de Sergipe, no Departamento Letras LIBRAS (DELI), no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE): <nandodijesus@gmail.com>.

in the famous clash between the woman and the cockroach that the metaphysical tone of this fiction is processed, but of the first reactions that put in dialogue, the character and space. For reflection, some theories that reflect the literary space are revisited (BACHELARD, 1989; BLANCHOT, 1987), other more specific considerations about the desert landscape (AMARAL, 2009; BLANCHOT, 2005; PONDÉ, 2009), in addition to readings already done about Clarice's work. From the relation between literature and the desert, the implications that affect a certain degree of aridity to the verb of human expression are probed.

Keywords: Clarice Lispector; Literary Space; Literature and Landscape.

A PORTA INTRODUTÓRIA

É bastante reconhecida a capacidade de Clarice Lispector (1925-1977) estender a desintegração dos parâmetros narrativos tradicionais sobre cada um dos elementos que, necessariamente, compõem uma unidade literária de texto em prosa. Seja em suas crônicas, contos ou romances, a escritora se tornou célebre por exacerbar a subjetividade das situações dramáticas que criava, diluindo os contornos mais evidentes de suas variáveis: personagens, espaços, temporalidades, gestos de ação, tudo o que dá forma a um enredo ficcional foi alvo de verdadeira dissecação por parte de suas letras, que não se conformavam com o já estabelecido. Uma voz moderna, de vanguarda, em confronto com as expectativas dos leitores, pois que fiel, tão somente, às suas próprias necessidades de expressão.

Alguns dos textos clariceanos se destacam por romper completamente com a ideia de enredo, abolindo qualquer identificação que se concentre além da linguagem. São trabalhos sobre a prática da criação literária, em si mesma, que transcendem o caráter metalinguístico ao torná-los metafísicos: descobrir os rumos da letra é desvelar questões primeiras da existência. Características que também se observam em seus livros mais lineares, por mais que, nesses casos de enredo, as tramas igualmente sejam marcadas por deslocamentos e eventos atípicos. Em uma de suas obras mais célebres, *A paixão segundo G. H.* (romance originalmente publicado em 1964), vemos, exatamente, essa aglutinação de potências: uma única personagem, num espaço fechado, em curto período de tempo, enfrentando sua própria identidade através da linguagem literária.

A análise aqui proposta tem por objetivo verificar a maneira como Clarice se vale de um dos princípios elementares do exercício romanesco, no caso, o delineamento espacial do lugar em que se desenvolve o drama interior da protagonista, para incidir diretamente no que motiva sua exploração literária. Nesse contexto, optamos por concentrar a reflexão

em uma paisagem constantemente evocada no decorrer do texto, por mais que sua narradora passe todo o enredo aprisionada dentro de um quarto: a recorrência dos desertos e de áridas formações geográficas como um potencial paralelo para se interpretarem as angústias surgidas durante a trama. Através de passagens que enfatizam a retomada dessa espécie de paisagem mental, sob a perspectiva da protagonista G. H., pretendemos examinar a forma como a irreversível relação entre espaço e personagem orienta boa parte dos caminhos tomados pela autora para guiar o leitor em meio aos questionamentos de sua ficção.

A inesgotável quantidade de interpretações a respeito de *A paixão segundo G. H.* e a verificada inexistência de um estudo que tome por foco principal o que aqui propomos, sinalizam a pertinência da reflexão e abrem caminho para outros aspectos fundamentais da obra. Afinal, o deserto visualizado pela narradora, depois de ela abrir a porta e adentrar no quarto de sua empregada, também se configura como uma das portas de entrada para o romance, para o universo de uma escritora que não buscava na palavra o mero oásis, mas sua árida condição de ser a única alternativa numa realidade fria e vazia.

O COMEÇO DAS AREIAS

Trata-se de um enredo bastante conhecido, esse da mulher que se depara com uma barata e, após matá-la, sente vontade de experimentar seu sabor. Com *A paixão*, Clarice Lispector demarca uma das apropriações mais singulares da literatura sobre o grotesco como recurso para descoberta do Eu, comparável ao caso de *A metamorfose* (FRANZ KAFKA, 1915), um dos marcos que redefiniram a literatura moderna no início do século XX. O cenário da intriga não poderia ser mais banal: o quarto da empregada, vazio há um semestre, desde a sua demissão. Espaço que nos interessa por ser o imediato referente da narradora, que nele permanece aprisionada durante todo o enredo, sem chance de fuga.

É curiosa a maneira como, desde a primeira apresentação do restrito lugar, somos conduzidos a pensá-lo em sua relação com o deserto, paisagem continuamente lembrada pela personagem para ilustrar sua condição de deslocada, de alheamento ao primeiro cotidiano, acentuadamente burguês. Eis a sua descrição inicial:

Ontem de manhã – quando saí da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a

tranquila ferocidade devoradora dos animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado. No entanto nenhum gesto meu era indicativo de que eu, com os lábios secos pela sede, ia existir.

Só depois é que me ocorreria uma frase antiga que tolamente se gravara há anos na minha memória, apenas o subtítulo de um artigo numa revista e que eu terminara por não ler: “Perdida no inferno abrasador de um *canyon* uma mulher luta desesperadamente pela vida” (LISPECTOR, 2009, p. 22, grifos nossos).

A partir desse registro, por incontáveis vezes, a imagem desértica será retomada na comparação seja do espaço fechado do quarto, seja do estado de espírito em que se mergulha. G. H. – personagem sem nome, guardada apenas pelas iniciais, num evidente processo de diluição de sua identidade – narra a introdução do evento em tempo passado (“ontem de manhã”) para acentuar a carga de memória que o deserto já ocupava em seu íntimo. Ao identificar sua própria situação com a de uma matéria jornalística (que “se gravara há anos na minha memória”) sobre uma mulher perdida num *canyon*, a narradora se assume como voz e como imagem a se evocar, como sujeito e objeto de linguagem.

Por mais que não caiba aqui o recorte de todos os momentos em que, no decorrer do livro, esse mesmo espaço é confrontado, importa que se recordem alguns fragmentos essenciais para uma melhor compreensão do que atravessa a protagonista. Ela prossegue: “E na minha grande dilatação, eu estava no deserto. Como te explicar? eu estava no deserto como nunca estive. Era um deserto que me chamava como um cântico monótono e remoto chama. Eu estava sendo seduzida” (LISPECTOR, 2009, p. 59). Aí, já notamos que o grau de comparação aprofunda o domínio metafórico proveniente de uma linguagem que é imanente e de perfil descontínuo, linguagem que assume a posse de uma “magia verbal” criadora (FRYE, 2004, p. 42), pois não é mais *como a realidade*, ou seja, *a linguagem é a realidade*. Percebemos que o quarto visitado por G. H. deixa de ser “como o deserto” para “ser o deserto”. Ela não guarda margem de dúvidas em suas colocações: “E neste deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz. Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido” (LISPECTOR, 2009, p. 60).

Além disso, é significativo que o referencial de deserto não seja experimentado pela personagem apenas dentro do recinto fechado, entre

as paredes do quarto. Ao se aproximar da janela e observar a cidade do Rio de Janeiro, ela também é levada a enxergar um prolongamento de sua percepção mental, estendendo e espelhando as formas comuns aos espaços, da cidade e do deserto. A certa altura do livro, o edifício é comparado a uma rocha escavada, os conjuntos de apartamentos se tornam “aldeias acoradas”, sendo toda a sua extensão de telhados escaldada pelo sol. Ela completa: “E mais além, já o começo das areias. O deserto nu e ardente. Quando caísse a escuridão, o frio consumiria o deserto, e nele se tremeria como nas noites do deserto” (LISPECTOR, 2009, p. 105). Pois, assim como é muito quente, também é muito frio esse espaço de extremos, capaz de despertar as sensações mais radicais que um corpo pode provar. E na dimensão do corpo, na solidão que ele enfrenta diante de um horizonte de areias, também os reflexos da alma, abandonada pelo sistema social dominante, esmagada por uma arquitetura urbana que já não dá conta de sua segurança ou permanência. Por isso a necessidade de maior atenção sobre a paisagem, não apenas por ser ela a escolhida de G. H. para duplicar seus abismos interiores, mas também por ser ela a escolher a narradora e sua linguagem como meios de preservação. Em cada letra, um grão de areia.

O DESERTO ENQUANTO MÉTODO

Região natural de difícil acesso para o *habitat* humano, ao contrário do imaginado, o deserto se revela como um lugar de intenso movimento, principalmente quando é formado por solos arenosos. A incessante ação eólica sobre a areia faz com que o relevo desértico seja natural e perpetuamente renovado, gerando formações diversas a todo instante, incidindo até mesmo sobre as mais resistentes rochas, o que ecoa um princípio heraclítico da água num lugar onde a mesma é raridade – como as águas nunca são as mesmas ao passarem pelo leito de um rio, as areias nunca são as mesmas ao formarem uma duna. Cenário de narrativas artísticas das mais diversas no decorrer da história, o deserto se destaca como um lugar marcado pelo vazio, adequado à reflexão de tal forma como se ele mesmo se debruçasse sobre o pensamento. Pois é inevitável que, pelo seu potencial significativo, o cenário se torne personagem da narrativa e influencie diretamente as questões levantadas na diegese em que impera.

Poucos lugares são capazes de abrigar uma variedade tão diversa de formas de vida como o deserto. Se é fácil esquecer-se de tais verdades sobre

a região desértica, isso ocorre porque ela própria tem por condição ocultá-las, construindo-se por uma aparência enganosa, ilusória. O deserto esconde sua vida. A existência infiltra-se sob a areia, entre as rochas, fugindo das severas condições climáticas e subsistindo somente por elas, surpreendendo observadores mais atentos e fazendo ver que um deserto é um lugar de plena atividade orgânica. Como a areia, a linguagem subsiste pautada pelo princípio da ilusão de vida, condensando em seu interior uma pulsão nuclear que chega mesmo a gerar vida, mas permanecendo sempre num equilíbrio entre o real e o imaginário.

Falar de história e tempo no deserto é incorrer no improvável. Destituído do incorruptível, do mundano, o espaço desértico subsiste como um rompimento diante da secularização humana, um lugar onde o tempo e o espaço profano, “histórico”, tornam-se secundários (AMARAL, 2009). Lugar de ausência, também à literatura pode-se aplicar semelhante apropriação do mundo, não numa perspectiva sacralizada, mas em seu particular contorno das coisas, seu necessário distanciamento do evento histórico, em especial na perspectiva que é comumente adotada por Clarice Lispector, em sua obra. Fica então justificada a qualidade de “paisagem mental” em que se constrói o deserto de G. H., por tratar-se esta de uma personagem isolada, muito próxima dos nômades que habitam tal região e que ela própria menciona em alguns momentos do livro. A respeito desse aspecto de isolamento, Ronaldo Amaral, medievalista que se dedica ao estudo do imaginário e das hagiografias cristãs produzidas no monaquismo antigo, explica: “O deserto, porém, mais do que um lugar físico e geográfico, poderá se constituir em um lugar mental, psíquico, como o veremos se apresentar de modo mais contundente quando tratarmos da morada, na maioria das vezes reclusória, do eremita” (AMARAL, 2009, p. 187).

Numa das perspectivas próprias à história da arte, o uso da paisagem dimensiona certa espécie de “construção retórica” (CAUQUELIN, 1989, pp. 89-114), artifício que ultrapassa o contexto das relações sociais e que, nesse espaço, fundamenta toda a potência de um discurso não mais subliminar, mas evidenciado especialmente pelo domínio visual. Por isso, é muito significativa a fusão de espaços que propõe G. H., reconstruindo camadas discursivas ao sobrepor atmosferas tão díspares (o fechamento de um quarto contra a imensidão de um deserto). Nesse romance, a aparição da paisagem subsiste não como delírio, princípio ou finalidade narrativa; mais do que isso, o cenário evocado serve de mediador entre a

personagem e sua crise (a barata), a personagem e seu espaço (do quarto, do corpo, das palavras), a personagem e o leitor.

O homem é uma referência vaga e o eu, seu *eidos* metafísico delirante. Quando, no deserto, ele grita seu nome, tudo que ouve é seu próprio eco. Mas, segundo Dostoiévski e Rosenzweig, essa experiência do vazio de si mesmo que retorna materializado na efemeridade de uma voz que se repete no infinito, não é apenas signo na *miséria*, mas também da possibilidade de descobrir que a travessia desse infinito da ausência de sentido pode ser, na realidade, *um método* (PONDÉ, 2009, p. 49).

Numa abordagem pautada pela filosofia da religião, cujo próprio título é bastante expressivo (*Do pensamento no deserto*), Luiz Felipe Pondé investiga os percursos humanos de tal paisagem sob a perspectiva de um método negativo de análise. Artifício de investigação, ilusão de um infinito presente, assim o deserto se configura como um ponto de travessia do Eu, uma passagem de sua angústia rumo a efeitos que catalisem pulsões específicas do desejo. Tal articulação é bastante próxima daquela encontrada por Clarice, de situar no deserto um meio para sua prosa metafísica. Principalmente porque a autora adensa, nesse romance, a característica negativa da linguagem, em sentido filosófico. É num mundo perdido, ou melhor, num sentimento perdido do mundo que G. H. sofre sua impotência, seu esmagamento físico e psicológico (esmagada como a barata, contra a porta do guarda-roupa), e nada pode arrancá-la dessa mais profunda negação do Ser, já que se trata do ponto culminante de sua ascendência ao Sublime. Se guardarmos em mente um prazer de perspectiva kantiana, ou seja, negativo por princípio, perceberemos ainda mais claramente o que Pondé nos sugere, o deserto enquanto método de negação. Pois é através das autonegações que a personagem do romance passa a se definir: “Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então ‘não ser’ era a minha maior aproximação da verdade” (LISPECTOR, 2009, p. 31).

Na linguagem, assim como no deserto, os vetores de enunciação configuram uma espécie de falta, de algo a ser completado pelo que o movimento da escrita traz de essencial, de mundano e orgânico. É assim que, para G. H., essa paisagem definirá não somente sua percepção de espaço, mas também de temporalidade, preenchendo, por todos os ângulos, as carências da personagem. Ela própria indica essa relação da paisagem com o tempo, com a possibilidade de se perceber num presente

absoluto: “Mas eu estava no deserto. E não é só no ápice de um oásis que é agora: agora também é no deserto, e pleno. Era já. Pela primeira vez na minha vida tratava-se plenamente de agora. Esta era a maior brutalidade que eu jamais recebera” (LISPECTOR, 2009, p. 79). É de um *agora pleno* que ela nos fala, de um *já* irrecuperável para um tempo que não seja o dele mesmo, por isso urgente, restaurador. O que nos aproxima das considerações de um teórico basilar para o conceito de espaço literário, Maurice Blanchot, que, além de ressaltar e definir a autossuficiência do espaço na literatura ficcional (1987), já que este se manifesta distinto do “espaço real”, também teceu considerações preciosas sobre as palavras que brotam da areia, dos espaços secos e destinados a um caráter especial de expressão.

Em seu ensaio “A palavra profética”, Blanchot (2005, pp. 113-124) contempla uma palavra que provoca o encontro de consciências e espaços díspares, capaz de trazer a surpresa de um enfrentamento, transportando e arrebatando os sentidos para outro nível de percepção. Para o autor, trata-se de uma palavra que emana naturalmente do deserto, identificada numa espécie de “existência móvel”, mobilidade típica dos que habitam esse tipo de região, não impedidos por qualquer noção externa de tempo ou espaço.

É novamente como um deserto, e a fala também é desértica, é a voz que precisa do deserto para gritar e que desperta sempre em nós o medo, a compreensão e a lembrança do deserto. [...] foi o próprio deserto, aquele lugar sem lugar onde somente a aliança pode ser concluída e ao qual é preciso voltar constantemente, como ao momento de nudez e de extração que está na origem da existência justa. [...] O deserto ainda não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Nele, pode-se apenas errar, e o tempo que se passa nada deixa atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua, onde o homem nunca está, mas está sempre fora. O deserto é o fora, onde não se pode permanecer, já que estar nele é sempre já estar fora (BLANCHOT, 2005, pp. 114-15).

Assim como é impossível permanecer *dentro* do espaço demarcado, pois o deserto é o *fora*, podemos relacionar as impossibilidades de Clarice: a linguagem, a sociedade, o próprio corpo; em todos esses, a condição é de travessia, de via de passagem. Iluminado pelas considerações acima transcritas, *A paixão* se revela profundamente devedor da “voz desértica”, pelo resgate do medo, das lembranças, da origem da existência. O que justifica as dimensões de um livro em que é difícil se localizar, ou encontrar

norte, pois suas páginas aglomeram-se como dunas que não conseguem fixar ou estabilizar o andamento narrativo.

Mais do que preocupar o leitor com um desfecho ou clímax – no caso, em como será solucionado o embate com a barata –, Clarice concentra seus esforços em dilatar esse interesse sobre a superfície da linguagem, importando mais o fruir do texto, ou seja, o que G. H. realiza, em termos literários, diante de sua crise pessoal. Daí chamar-se o livro *A paixão segundo G. H.*, e não *A paixão de G. H.*, pois importa a decisão de narrar, de codificar esse encontro em formas que o perpetuem e transcendam. É como um errante no deserto, que, mais do que preocupado em descobrir como sair dele, precisa antes saber como sobreviver nele, como suportar a sua condição.

G. H. E O SENTIMENTO DE LUGAR

A expressão é da própria narradora, ao descrever sua identificação com o espaço do quarto visitado e recordar as primeiras memórias que a conscientizaram de *estar no mundo*: “Eu já havia conhecido anteriormente o sentimento de lugar” (LISPECTOR, 2009, p. 49). No mesmo trecho, ela se recorda da infância, de estar sozinha numa casa e sentir que a construção abandonava a terra, ficando solta no ar, mas já ela cheia de “baratas invisíveis” (p. 49). Daí, percebemos que a figura do lar, da casa que representa a morada e do próprio quarto, como uma parte do todo, ocupam uma posição afetiva, tornando-se mais relevante a substituição dessa lembrança por aquela formada pelo deserto, impossível de situar em outros pontos da biografia ficcional.

Em sua abordagem fenomenológica do espaço literário, Gaston Bachelard recupera variadas funções dos lugares mais comuns à humanidade. Obviamente, a casa figura como um dos mais recorrentes e utilizados pela literatura, não importando o gênero ou a finalidade do discurso. “A casa é, à primeira vista, um objeto rigorosamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente.” (BACHELARD, 1989, p. 63). Mas, ainda que em *A paixão* tenhamos uma primeira apresentação do apartamento nesse cunho geométrico (na forma como se localizam os quartos, corredores e demais ambientes domésticos), logo essa postura é abandonada por um contorno mais abstrato, inclusive, pela sobreposição do imaginário desértico. Por isso, não nos importa tanto observar o caráter topográfico (BORGES FILHO, 2007) das teorias do filósofo – até porque ele fala de uma casa, estrutura mais vertical, e G. H. habita num apartamento,

que se organiza horizontalmente –, mas a maneira como ele interpreta o espaço caseiro e familiar, encontrando nele um arquétipo da intimidade e da primeira morada, uma espécie de reflexo do útero materno.

O espaço primeiramente habitado por G. H. é o de um lar ordenado enquanto corpo de imagens, responsável pela sensação de estabilidade e segurança; tomando emprestada a expressão de Durand, 2002, p. 87), seria uma espécie de “duplicação de seu próprio corpo”. Por isso, a qualidade de portador de sentimentos é inerente a ele. Como sua dona, o espaço lembra, sente e com ela dialoga, não vindo somente da barata a fonte da crise, mas da própria atmosfera que o inseto escolhe para se instalar. A traição contra a protagonista começa pelo próprio espaço, pois dele esperava-se o conforto da centralidade, do reconhecimento de algo já domesticado.

Desde a abertura do romance, mais exatamente, seu primeiro parágrafo, a narradora se apresenta em meio a uma completa perda de referentes, numa espécie de subconsciência diminuída, acarretada pela transformadora experiência que relatará no correr do texto. A maneira como ela encerra o trecho introdutório é muito significativa para compreendermos sua nova condição de existência: “não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro” (LISPECTOR, 2009, p. 9). Com isso, o reconhecimento das coisas já não subsiste como certeza apriorística, e o desequilíbrio provocado pela desintegração dos espaços ganha forma, redefinindo os rumos da personagem.

O que notamos, então, é que já não é possível restringir a leitura dessa *Paixão* somente ao conflito G. H. *versus* Barata, como habitualmente interpretam as diversas leituras da obra clariceana. Antes de discutir com o bicho e experimentar a repulsa por ele causada em seu íntimo, a personagem disputa com os limites das paredes daquele quarto, do recôndito e ameaçador lugar que se escondia em sua própria residência: “Não fora eu quem repelira o quarto, como havia por um instante sentido à porta. O quarto, com sua barata secreta, é que me repelira” (LISPECTOR, 2009, p. 48). Se a “porta” vem representar, nas teorias de Bachelard (1989), uma divisão mais profunda de espaços que bem podem figurar como distintos cosmos, como universos que não se poderiam tocar de outro modo, em Clarice esse símbolo adquire a exata dimensão de reaproximar paralelos da realidade.

Como o último fragmento indica, o quarto reage à visita de G. H., retribuindo a repulsa da mesma pelo que ele guarda, que não se trata

somente de uma barata, mas de toda uma nova concepção de mundo, invadida pela paisagem desértica. O texto prossegue: “De início eu fora rejeitada pela visão de uma nudez tão forte como a de uma miragem; pois não fora a miragem de um oásis que eu tivera, mas a miragem de um deserto” (LISPECTOR, 2009, p. 48). Desde sua primeira entrada no recinto há muito fechado, a personagem fez imediata associação do lugar com um *canyon*, um deserto onde já se previa a desesperada perda, de onde seria impossível escapar – tanto que, nem com o desfecho, veremos sinal de libertação, pois esta ocorre em outro nível: da linguagem.

Nesse sentido, é pertinente observarmos uma curiosa leitura do romance feita não em terreno de crítica acadêmica ou literária, mas de interpretação e tradução para outra linguagem artística. A referência está no próprio livro de Clarice, em sua recente edição (2009), pela Editora Rocco, no cuidadoso trabalho de capa que o mesmo recebeu da artista plástica chilena, Flor Opazo.

Responsável pela ilustração dos 17 livros da autora que a editora relançou, Opazo se destaca na inspiração do título que analisamos. Isso, porque a sensibilidade de sua leitura desenvolve paralelos ainda pouco explorados pelo legado crítico que a obra vem recebendo desde seu lançamento. A artista trabalhou uma representação visual do livro pautada pela simetria de ideias, pelo espelhamento de formas espaciais que integram o cenário interior de G. H. Conceitos visuais que se distinguem entre o alto e o baixo, o sagrado e o profano, temas tão caros ao imaginário de Clarice. Enquanto o espaço do quarto, com o reduzido mobiliário da empregada e a presença da barata, ocupa a parte inferior da imagem, em seu extremo oposto, no alto da capa, fica o reflexo do deserto, lugar separado (*sanctus*) e profundamente identificado com as considerações que aqui já traçamos sobre tal paisagem.

Não bastando a rica exploração das dimensões de capa, onde vemos a mulher G. H. dividir o espaço terreno e baixo com a barata, Opazo ainda nos permite outra interpretação valiosa do romance, a partir de sua imagem: o alto e o baixo, o deserto e o quarto, são separados pelo título e nome da autora, ou seja, pela letra. Daí o derradeiro nível de investigação que pretendemos ao atentar tão detidamente para as relações espaciais do romance. Se o deserto vem alicerçar toda a desordem existencial que irrompe na voz narradora, isso acontece na exata dimensão de linguagem que ele também agrega, como vimos através de Blanchot: é uma fala desértica, uma voz que precisa da separação da paisagem, no tempo e

no espaço, para reorientar os sentidos de sua própria expressão. Acima de qualquer coisa, não se pode esquecer que a crise de G. H. é uma crise de linguagem, de organização do caos criador, um sintoma que pode ser “sentido” até pelo deserto, pois nele mesmo é aprofundado e multiplicado.

CLARICE E O VERBO ÁRIDO

A maior carência, necessidade, de G. H. é apenas uma: resgatar um estado possível de sobrevivência através de palavras que recriem seu lugar no mundo, sua harmonia interior e completude perceptiva. Depois de lidar com uma das situações mais absurdas que uma mulher poderia experimentar, de comer uma barata e resistir ao nojo consciente da situação, G. H. só consegue restabelecer alguma conexão com o exterior de seu corpo, para não dizer “com seu próprio corpo”, por meio do que procura pelo ato de nomeação, de ordenação do mundo através do verbo.

Seu estado de pânico termina por contaminar a configuração linguística do texto, reordenando o fluxo da linguagem numa direção em que o estremecimento passa a questionar a própria validade daquilo que se escreve em palavras. O horror de viver já não encontra segurança no texto, espelhando um anseio que vem da própria Clarice, na permanente dúvida que a assalta, em praticamente todo o conjunto de sua obra, a respeito da suficiência do verbo, da capacidade de escrever o que, a princípio, não pode ser capturado pela letra ou registrado numa página em branco.

Há diversos momentos, nesse romance, em que a reflexão sobre o “dar nome às coisas” vem à tona: “Disso tudo, quem sabe, poderá nascer um nome! um nome sem palavra, mas que talvez enraíze a verdade na minha formação humana” (LISPECTOR, 2009, p. 145), “[n]ão porque eu então encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável – mas porque designo o impalpável como impalpável, e então o sopro recrudescer como na chama de uma vela” (p. 174). É claramente paradoxal a tradição textual em que se insere a autora, em seu projeto singular de “dizer o indizível”, assim como outros objetivos que lhe são reconhecidamente caros. O nome que G. H. espera nascer, “um nome sem palavra”, corresponde a uma expressão que emudece a razão e a lógica de qualquer leitor, despertando sua capacidade de percepção a um nível muito mais complexo do que o esperado de uma narrativa convencional.

Não é por acaso que *A paixão* tenha sido o primeiro livro de Clarice narrado com o verbo na primeira pessoa do singular. Se toda a obra pregressa da escritora já indicava uma ousada pesquisa por questões subjetivas da

narração e da linguagem, aqui seu projeto ficcional não deixa margem de negociação para o ato de construir uma voz, uma identidade autônoma, suficiente no texto. Benedito Nunes (1989, p. 66), um dos mais lembrados estudiosos da autora, também destaca a qualidade de uma lógica negativa que, igualmente, é devedora dos desertos: “Sua experiência negativa terá sido um processo de transformação interior, consumada, como o dos ascetas, no segredo da consciência solitária, entre um momento de ruptura e um momento de retorno”. A solidão da narradora, que só pode dialogar com a barata e o espaço circundante (também há no leitor um vértice de enunciação, mas o deixaremos de lado, por ora), ecoa justamente nas areias evocadas ao longo do livro.

Por sinal, eis o trabalho em que Clarice foi mais fundo na investigação do Sagrado. Ao se valer da paisagem desértica como meio de ascese, a obra da autora tornou-se um relato também separado das demais produções de sua época, acentuando o caráter solitário da escritora em meio ao contexto literário nacional. Ainda segundo Nunes (1989, p. 66), trata-se de um livro que “acompanha, de muito perto, a *via mística*, reproduzindo-lhe as imagens típicas de *deslocamento espacial* (saída/entrada), a *tópica do deserto* (aridez, secura, solidão, silêncio) e a *contraditória visão do inefável* (realidade primária, núcleo, nada, glória)”. Quando a autora se volta, através de sua personagem, para o interior de um quarto e, dentre as quatro paredes, aprofunda-se no interior de si, sua literatura não está negando nenhum caráter social ou cultural. O exílio imposto é adequadamente transposto para o interior humano, alma em crise, que enxerga a partir de si mesma os ecos de uma sociedade que também já se dilacerou. Se a linguagem é o último espaço possível, como desejar nesse chão as marcas de uma fronteira?

De certa forma, a paisagem árida que se revela para G. H., além de ser o seu espelho, o espelho de seu lar e da barata que encontra, também é uma duplicação imediata do verbo árido usado para narrar sua radical experiência. Assim como, na abertura do romance, a personagem remete prontamente a uma lembrança do deserto, lida em alguma revista, bem mais adiante ela repetirá a recuperação da memória com mais uma informação lida no passado – no que se enfatiza a relação do deserto com a leitura, “com algum verbo preliminar não dado pelo texto, mas intuído como uma visitação prévia, a ser agora repetida” (LISPECTOR, 2009, p. 109). No trecho a seguir, a impactante imagem é acompanhada de decisiva resolução:

Para sustentar sem quedas meu ânimo de trabalho, eu procuraria não esquecer que os geólogos já sabem que no subsolo do Saara há um imenso lago de água potável, lembro-me de que li isso; e que no próprio Saara os arqueólogos já escavaram restos de utensílios domésticos e de velhas colonizações: há sete mil anos, eu havia lido, naquela “região do medo” desenvolvera-se uma agricultura próspera. *O deserto tem uma umidade que é preciso encontrar de novo* (LISPECTOR, 2009, p. 109, grifo nosso).

É de um reencontro que se trata essa *Paixão*. Reencontro da própria consciência, de um domínio perdido da linguagem e da comunicação, da unidade entre o humano e o cósmico, da possibilidade de sobrevivência em meio ao caos, ao solitário estado do homem moderno. Daí o caráter quase religioso de sua misteriosa linguagem (no sentido fundante de religião como “re-ligação”, *religare*, do homem com o Sagrado) e o fato de *A paixão* terminar se configurando como a busca de uma ontologia da palavra, ou da capacidade que esta possui de afetar diretamente a existência humana, a ordenação do mundo.

Restituir o “poder criativo” do Verbo revela-se como núcleo de principal interesse para a carreira de Clarice, projeto ambicioso para um tempo que segue na direção contrária desse princípio, para um cenário literário que rendido se encontra a uma morte da própria literatura. *A umidade perdida* do deserto, que G. H. conclui ser uma das imagens de sua busca, representa a vida oculta sob a superfície do texto, que por ele se entrega a nós. Não deixa de ser uma nota de esperança, que confirma a paisagem desértica em seu potencial de fertilidade, como há pouco vimos. Nas areias e nas letras, há sempre algo a se redescobrir, a se redimensionar dentro do espaço e do tempo; são elas que dão o ritmo, na ampulheta da vida.

CONSIDERAÇÕES DE UMA ERRÂNCIA INFINDA

Numa correspondência em que relatava alguns episódios curiosos de sua viagem ao Egito, Clarice registrou: “Vi as pirâmides, a esfinge – um maometano leu minha sorte nas ‘areias do deserto’ e disse que eu tinha coração puro...” (LISPECTOR *apud* MOSER, 2009, p. 11). Na data da viagem, contava com apenas 19 anos de idade. Segundo ela, os monumentos não a impressionaram tanto, mas é bem possível que os amplos horizontes e as inconstantes dunas tenham causado um maior e inconsciente “rebuliço” em seu interior. Afinal, não seria mera coincidência a constância dos desertos em alguns de seus futuros textos.

Além de em *A paixão.*, encontramos referências ao deserto em textos limítrofes, obras paradigmáticas da maturidade inventiva da escritora, como *Água viva* (1973) e *Um sopro de vida* (1978), livros que diluem completamente a noção de gênero literário. Também no romance *A maça no escuro* (1961), exatamente anterior ao *A paixão*, temos um caso ainda mais notável de experiência desértica, pois seu protagonista, Martim, refugia-se num deserto para escapar e limpar a sua consciência de um crime cometido contra outra vida. São mais de 40 páginas de pura paisagem, que merecem atenta observação à luz do que aqui iniciamos. Pois, sim, tudo o que fizemos neste espaço de análise foi dar largada a uma errância que precisa de outros horizontes, prosseguindo o estudo da jornada da escritora por um itinerário distante de esgotamento. Diante do que percorremos, foi possível constatar a procedência da hipótese que situava na paisagem desértica algo mais do que um lugar físico-psicológico, pois completamente voltado para uma problematização do verbo, da criação ficcional. Da narração como resistência – uma prática herdada desde as areias das *Mil e uma noites* –, esta de que Clarice lança mão para delinear seu projeto escritural.

Esperamos que as areias se renovem e refaçam o movimento de sua geografia, que a memória de Clarice e seu trabalho singular perpetuem novos motivos de exploração, outras inquietações do espírito. Pois não há fórmula que se encerre dentro destas variáveis: na literatura e no deserto, a destruição das formas é responsável pelo caos criador, pela constante novidade e, por mais que a solidão da linguagem seja um preço a pagar, dela nasce a vida, a outra face da realidade, que jamais secará.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ronaldo. *A santidade habita o deserto: a hagiografia à luz do imaginário social*. São Paulo: Unesp, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. *L'Invention du paysage*. Paris: Plon, 1989.

- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FRYE, Northrop. *O código dos códigos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 91-139.
- PONDÉ, Luiz Felipe. *Do pensamento no deserto: ensaios de filosofia, teologia e literatura*. São Paulo: Edusp, 2009.

Recebido: 15/11/2020

Aceito: 17/10/2022

Publicado: 17/2/2023