

# O SUBSTRATO MÍTICO EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H., DE CLARICE LISPECTOR

Mariângela Alonso\*  
Guacira Marcondes Machado Leite\*\*

## Resumo

*A crítica tem apontado a narrativa A paixão segundo G.H. como representativa da síntese dos procedimentos artísticos de Clarice Lispector e o ápice de sua expressão literária. O procedimento da autora nesta obra apresenta uma ruptura com a forma tradicional do romance, na medida em que mescla traços característicos da prosa com elementos próprios da poesia, para relatar, em primeira pessoa, a viagem mítica da personagem G.H. em torno do espaço labiríntico de seu apartamento. Este artigo apresenta uma análise do substrato mítico presente em A paixão segundo G.H., fundamentada na teoria da narrativa poética formulada por Jean-Yves Tadié e Ralph Freedman.*

**Palavras-chave:** narrativa poética; Clarice Lispector; A paixão segundo G.H.; mito.

## Abstract

*The criticism has pointed the narrative The passion according to G.H. as part of a synthesis about Clarice Lispector's artistic action and the top of her literary expression. The author's action in this novel presents a rupture with the classical form of the novel, once mixes prose characteristic traces with elements from the poetry, to show, in first person G.H.'s mythic trip around the labyrinthine space of its apartment. This article presents a mythic substract analysis in The passion according to G.H., based in the theory of the lyrical novel, postulated by Jean-Yves Tadié and Ralph Freedman.*

**Key words:** Lyrical novel; Clarice Lispector; The passion according to G.H.; myth.

## 1. INTRODUÇÃO

A Modernidade foi palco da presença do “eu” do narrador realizada inicialmente pelo Romantismo e pelo Simbolismo. Ao contrário dos narradores do século XIX, a ficção moderna é caracterizada pelo emprego cada vez mais freqüente do foco narrativo em primeira pessoa. A narrativa *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, enquadra-se perfeitamente nesta perspectiva.

Nesta obra o poético apresenta-se em todos os níveis, desde a linguagem, marcada por um traço sumamente polisêmico, até as referências de tempo e espaço, na medida em que ganham a multiplicidade de sentidos. A narração gravita em torno dos passos que a personagem G.H. dá em seu apartamento, metáfora da peregrinação de ordem interior, a partir da decisão rotineira de arrumá-lo. No quarto da empregada, último cômodo de sua casa e primeiro a ser “arrumado”, a personagem defronta-se com uma barata, ser que estabelece o ponto de partida para uma longa introspecção.

Este artigo pretende analisar o substrato mítico presente na narrativa de Clarice Lispector, discutindo o papel do mito, na medida em que se instaura o movimento de eterno retorno, ou seja, uma travessia simbólica e ontológica, vivida por G.H., no desejo de conhecer-se.

Para demonstrar a viagem mítica presente em *A paixão segundo G.H.* contaremos com a teorização da narrativa poética postulada pelo francês Jean-Yves Tadié e pelo norte-americano Ralph Freedman.

## 2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E ANÁLISE

A narrativa poética constitui-se em um gênero híbrido ao aproximar-se do poema em diversos aspectos. A aproxi-

\* Possui graduação em Letras pela UNESP, Araraquara, especialização e mestrado em Estudos Literários pela mesma universidade. Atualmente é professora de Literatura Brasileira nas Faculdades Integradas Fafibe.

\*\* Doutora em Letras, Língua e Literatura Francesa pela USP e Livre-docente na área de Letras pela UNESP.

mação com a poesia se dá principalmente pela presença de sonoridades, ritmos e metáforas, além do recurso da repetição. Também pelo recurso do mito, que é polissêmico.

No que concerne à enunciação, nas narrativas poéticas, o ponto de vista do autor exprime o objeto, na medida em que escolhe o que narrar, da mesma forma que na poesia, quando a subjetividade é expressa. Neste sentido, a análise deverá levar em conta técnicas descritivas do romance e do poema, ao mesmo tempo.

As narrativas poéticas, diferentemente das narrativas realistas, trazem, como tema central, questões inerentes à condição humana. Seus personagens efetuam, muitas vezes, uma busca freqüente, de aspecto existencial. Assim, tais narrativas assemelham-se às narrativas míticas, na medida em que recriam o mundo através de símbolos.

O herói assume um percurso, no qual o tempo exterior não é relevante, uma vez que o interesse recai sobre o tempo interiorizado, com suas angústias e seus gestos. O tempo torna-se, assim, uma instância mítica, subjetiva, em que se instaura um processo de volta às origens, ou seja, o eterno retorno humano.

Em *A paixão segundo G.H.* reduz-se o esquema de personagens, que consta apenas de G.H. e uma barata. Trata-se da primeira obra de Clarice Lispector em primeira pessoa, uma verdadeira confissão da experiência vivida no dia anterior ao instante do discurso e que perturbou para sempre a protagonista.

Aparentemente simples, a narração é motivada por um acontecimento banal: uma escultora de classe alta, que mora num apartamento de cobertura de um edifício de treze andares, resolve arrumar a casa começando pelo quarto da empregada que se fora, supondo ser este o cômodo mais sujo de seu apartamento.

A trajetória de G.H., ao longo de seu apartamento, vai sendo construída paralelamente à construção de um “eu”, ou seja, a partir do momento em que ela traça um itinerário dentro de sua casa, percebemos o início de uma viagem rumo a um autoconhecimento.

O prazer “interdito” de arrumar a casa, determinado pela presença da empregada, aflorava com a ausência da mesma, como libertação de um desejo de pôr ordem no apartamento a fim de revisitar a própria interioridade:

*O prazer sempre interdito de arrumar uma casa me era tão grande, que, ainda quando sentada à mesa, eu já começava a ter prazer no mero planejar. Olhara o apartamento: por onde começaria?*

*E também para que depois, na sétima hora como no sétimo dia, ficasse livre para descansar e ter um resto de dia de calma.* (LISPECTOR, 1998, p. 33-34)

Após a limpeza G.H. ficaria livre para descansar “na sétima hora como no sétimo dia”. A frase associa-se ao mito da criação do mundo em sete dias, uma vez que a casa era uma “criação apenas artística” como ela, G.H., também o era.

Ao atentarmos para a simbologia contida no número sete, encontramos: “o sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 826). Neste sentido, é possível pensarmos esta ocorrência do número sete em consonância com o trajeto de G.H. pelo seu apartamento, como uma viagem sagrada, que transcenderá a simples faxina programada, em busca de verdades ocultas e profundas.

Nas narrativas poéticas, o mito desempenha um papel de extrema importância, na medida em que representa, entre outras coisas, o desejo do autoconhecimento. Essas narrativas trazem aspectos presentes nas narrativas míticas, uma vez que apresentam a história de uma experiência e de uma revelação, a vivência da travessia simbólica de uma busca ontológica.

Ao discutir a aproximação das narrativas poéticas às narrativas míticas, Tadié (1978, p. 146) afirma: “[...] *l'intrigue passionnelle y compte peu, l'individu, souvent anonyme, accomplit les gestes qui font de lui le sujet d'une initiation*”<sup>1</sup>

Desta forma, iniciada na procura por si mesma, G.H. atravessa os cômodos de seu apartamento, realizando uma travessia altamente simbólica. Lembremos as palavras de Tadié (1978, p. 161-162):

*La parenté du récit poétique et du récit mythique montre que le premier est une machine à reproduire des sens cachés. Si le mythe engage de grands pans du texte, et parfois tout le texte, les symboles qui le parsèment constituent une verticalité émiétée. Lire un récit poétique, c'est refuser l'horizontalité de l'intrigue pour interpréter les paradigmes*<sup>2</sup>.

Neste sentido, percebemos a apreensão do mundo por meio de um sistema simbólico, no qual a personagem busca entender o mundo e conseqüentemente, entender-se. A recusa da horizontalidade, ou seja, do efeito linear do enredo, implica a representação por paradigmas. O emaranhado de imagens faz eclodir novas significações nessas narrativas.

O enunciado de G.H., recorrendo à “sétima hora” e ao “sétimo dia”, nos faz ainda atentar para o que diz Mircea Eliade (1963, p. 33) a respeito dos mitos de origem e mitos cosmogônicos: “[...] a cosmogonia constitui o modelo exemplar de toda situação criadora; tudo o que o homem faz, repete, de certa forma, o ‘feito’ por excelência, o gesto arquetípico do Deus criador: a Criação do Mundo”.

<sup>1</sup> “A intriga passional conta pouco, o indivíduo, freqüentemente anônimo, realiza os gestos que fazem dele o sujeito de uma iniciação.” (TADIÉ, 1978, p. 146, tradução nossa)

<sup>2</sup> “O parentesco da narrativa poética e da narrativa mítica mostra que a primeira é uma máquina para reproduzir sentidos escondidos. Se o mito liga grandes trechos e às vezes todo o texto, os símbolos que o semeiam constituem uma verticalidade esmiuçada. Ler uma narrativa poética é recusar a horizontalidade da intriga para interpretar os paradigmas.” (TADIÉ, 1978, p. 161-162, tradução nossa)

O gesto de G.H. repete, de certa forma, o “gesto arquetípico” divino, de que fala Eliade, uma vez que a personagem se inicia na procura de si mesma, de recriar-se, buscando a melhor forma de reorganizar sua vida após a experiência agônica sofrida no dia anterior ao discurso, assim como buscava a forma de suas esculturas, e, conseqüentemente, de seu discurso.

Observando os rituais de construção, Eliade (1992, p. 71) atenta para o fato de que “uma nova era abre-se com a construção de cada casa”. As construções representam algo como um “começo absoluto” e tendem a restaurar o instante inicial, ou seja, a cosmogonia, a reatualização, a plenitude do tempo presente.

O olhar de G.H., ao vislumbrar sua própria construção, constata uma outra realidade no interior de seu edifício. O edifício parece representar uma nova organização do mundo e da vida.

A partir do momento em que G.H., a caminho do quarto da empregada, transpõe a parte social do apartamento, a área de serviço funciona como algo que emite forças estranhas por todo o edifício. A personagem constata, então, uma paisagem desprovida de sentido humano:

*Olhei para baixo: treze andares caíam do edifício. Eu não sabia que tudo aquilo já fazia parte do que ia acontecer [...] O bojo de meu edifício era como uma usina. A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e canyons: ali fumando, como se estivesse no pico de uma montanha, eu olhava a vista, provavelmente com o mesmo olhar inexpressivo de minhas fotografias (LISPECTOR, 1998, p.34-35).*

De acordo com Telma Maria Vieira (1998, p.61), a descrição do edifício suscita ares de experiência mística pela posição geográfica instaurada. Para ela, o edifício pode ser comparado às construções mesopotâmicas que inspiraram a Torre de Babel, ou seja, aos zigurates: “Os zigurates eram torres gigantescas por meio das quais o homem tentava alcançar o divino, não com a intenção de possuir o poder, como com a Torre de Babel, mas ascender à purificação espiritual”.

O edifício parece remontar uma imagem dúbia, na medida em que nos traz algo como uma coluna cósmica, situada nos interstícios do universo, cujas bases se encontram cravadas no plano de baixo, ou seja, no “inferno”; ao passo que o próprio apartamento, situado na cobertura, tende a funcionar como a comunicação mais próxima da personagem com o “céu”. A imagem sinaliza a procura de G.H., vivendo entre o “céu” e o “inferno” de si mesma.

Mircea Eliade observa o fato de que ao mundo situado na parte de baixo, corresponde todo um caos estendido junto às suas fronteiras. Partindo deste raciocínio, o estudioso conclui ser o verdadeiro aquele que se encontra no “meio”, no “centro”, por ser justamente esta centralidade a representação do espaço que comporta esta ruptura de nível, a qual se abre

para o sagrado. Tal ruptura, “[...] abre a comunicação entre os níveis cósmicos (Terra e Céu) e possibilita a passagem, de ordem ontológica, de um modo de ser a outro” (ELIADE, 1996, p. 59). Podemos aceitar o fato de que este é o lugar em que se encontra G.H., em comunicação com a Terra e o Céu, numa espécie de templo sagrado, no qual seu mundo vai sendo resantificado, em busca de uma totalidade. A dimensão da verticalidade do edifício evoca uma transcendência, o que identificamos como a transcendência da experiência da protagonista.

G.H. transpassa o corredor que possibilitará sua chegada ao quarto da empregada. Tal como um rito de passagem, esse corredor funciona como o passo principal a ser dado pela protagonista para adentrar os espaços desconhecidos de si mesma, numa espécie de caminhada das “trevas à luz”: “toda existência cósmica está predestinada à passagem: o homem passa da pré-vida à vida e finalmente à morte, tal como o Antepassado mítico passou da preexistência à existência e o Sol das trevas à Luz”. (ELIADE, 1996, p. 147).

É possível notarmos a questão da não-homogeneidade do espaço no momento em que G.H. adentra o quarto. Ao lado do espanto que a incomoda, a protagonista sente o cômodo como uma espécie de templo sagrado com sua branca luz:

*O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento. Como um minarete. Começara então a minha primeira impressão de minarete, solto acima de uma extensão ilimitada. Dessa impressão eu só percebia por enquanto meu desagrado físico. (LISPECTOR, 1998, p. 38)*

Numa das paredes brancas do quarto, entretanto, há contornos a carvão de um homem, uma mulher e um cão, deixados pela empregada: “Na parede caiada, contígua à porta - e por isso eu ainda não o tinha visto — estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão”. (LISPETOR, 1998, p.39).

É possível relacionarmos a atitude de G.H. ao estudo de Mircea Eliade, quando este trata da cerimônia entre os índios navajos. Observa Eliade que, entre esses índios, os rituais de curas compreendem desenhos sobre a areia, os quais simbolizam a história mítica dos deuses, bem como os diferentes estágios da Criação. Tais desenhos tendem a reatualizar acontecimentos relacionados ao *illo tempore*. O paciente desse ritual, ao contemplar as figuras na areia, passa a ser projetado para um tempo mítico, fora do tempo profano — “[...] ele volta para a origem do mundo e transforma-se assim, em testemunha da cosmogonia” (ELIADE, 1992, p. 76).

O desenho reforça, portanto, a demanda de G.H. pelas suas origens, as mais verdadeiras, vivendo um processo de desmascaramento em busca de um outro sentido. Aqui, as palavras de Ralph Freedman (1963, p.21) são bastante

esclarecedoras a respeito do percurso do herói lírico: “*The hero as an aesthetic image of nature leads to the technique of mirroring. Since the self is the point at which inner and outer worlds are joined, the hero’s mental picture reflects the universe of sensible encounters as an image*”<sup>3</sup>.”

G.H. espelha-se naquele desenho, na medida em que remodela seu mundo, submetendo-o à forma de sua imaginação. O desenho era a gravação de quem ali habitara: o espaço do quarto fora o espaço do outro, ou seja, da empregada e, nesse instante, G.H. lembra-se que a empregada se chamava Janair. Assim como o branco mármore da parte externa do edifício escondia o labirinto de canos retorcidos e despenhadeiros enegrecidos, cinzentos, o apartamento de cobertura, através de um corredor escuro, escondia a figura da empregada. Segundo Olga de Sá (1988, p.219), “a empregada, pelo nome (Janair/Janaina, outro nome de Iemanjá) e por seus traços, leva o leitor a associá-la a ritos africanos.”

O nome Janair, por sua sonoridade, nos remete ainda à mitologia, especificamente ao deus Jano. Símbolo da entrada e da saída, guardião das portas e soleiras da antiga Roma, este deus era representado com duas faces, uma voltada para a frente e outra para trás: “a cabeça de Jano simboliza qualquer dualismo e ambigüidade, o aspecto positivo e o negativo de uma ação ou coisa” (BIEDERMANN, 1993, p. 200).

Janair, como uma espécie de guardião do quarto, deixa para G.H. as interrogações inspiradas pela visão do desenho e ao mesmo tempo a possibilidade do encontro de uma nova verdade. Esta empregada, posteriormente identificada com a barata, também funcionará como imagem de G.H., ou seja, como o outro, a presença-ausente que permanece naquele espaço.

Na sala de jantar, G.H. caracterizara-se como um “rosto limpo e bem esculpido, e um corpo simples”, caracterização que contrasta com a de Janair:

*Os traços — descobri sem prazer — eram traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível [...]* (LISPECTOR, 1998, p.41)

Incomodava a G.H., perceber-se representada por Janair de tal modo que, no contorno de imagens vazias, algo de si revelava-se: “[...] de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na parede lembrava-me alguém, que era eu mesma.” (LISPECTOR, 1998, p.41). Desumanizada, despojada do eu e incomodada, G.H. com-

prende, naquele desenho, a caricatura irônica de uma vida orientada para o vazio.

A protagonista não se sente acolhida pelo espaço e deseja destruir uma ordem ali construída, uma vez que isto a ameaça. É deste modo que G.H. segue ao encontro de si mesma, numa espécie de felicidade difícil, transpondo barreiras: purificar o quarto, lavá-lo seria também lavar-se, purificar-se.

O contato com a água leva-nos a aceitar o que diz Eliade (1996, p. 110) acerca deste líquido, ao associá-lo à regeneração, uma vez que há ao mesmo tempo um novo nascimento e a multiplicação do potencial da vida.

Dividida entre o desejo de conservar sua individualidade, ou seja, suas aspás, e o desejo de seguir rumo a uma outra identidade, a personagem continua sua peregrinação no cômodo dos fundos: “[...] ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade, potente. Tudo ali havia secado — mas restara uma barata”. (LISPECTOR, 1998, p.47).

A presença da barata desencadeia uma desordem na interioridade de G.H. A essa altura, seus sentimentos e emoções desabam diante daquele ser que ela insiste em observar:

*Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. Era uma barata tão velha como um peixe fossilizado. Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda. Olhei a boca: lá estava a boca real.* (LISPECTOR, 1998, p. 55).

A representação da barata perpassa o imaginário da protagonista, na medida em que conta com as imagens de grifos, leviatãs, salamandras, quimeras, além da forma verbal “era”, o que nos faz associar ao “era uma vez” dos contos de fada, ou seja, aos elementos que povoam as ficções do imaginário. Ao descrever a barata, G.H. confronta planos distintos, ou seja, há a presença do plano da fantasia e do plano da realidade: “Olhei a boca: lá estava a boca real” (LISPECTOR, 1998, p. 55).

Ao atentarmos para a simbologia contida no termo “salamandra” percebemos que além da designação de anfíbio, o termo abrange também “um ser elementar, que tem sua morada no elemento fogo, para infundir-lhe vida e protegê-lo” (BIEDERMANN, 1993, p. 335). Assim, enquanto seres do fogo, salamandras surgem, de acordo com a crença popular, como guardiãs do “elemento comandado por Deus” (BIEDERMANN, 1993, p. 335).

<sup>3</sup> “O herói, como uma imagem estética da natureza, conduz à técnica do espelhamento. Já que o eu é o ponto no qual os mundos interior e exterior são unidos, a pintura mental do herói reflete o universo de encontros sensíveis como uma imagem.” (FREEDMAN, 1963, p.21, tradução nossa)

Por sua vez, na Antiguidade, as quimeras eram criaturas representadas por uma mescla de leão, cabra e serpente. Presentes em mosaicos e capitéis medievais, surgiam como “personificação de forças satânicas” (BIEDERMANN, 1993, p. 317).

Na mitologia, o pássaro grifo é um monstro de garras compridas, o corpo de um leão, a cabeça e as asas de uma águia. Em suas diversas ocorrências aparece como a montaria do deus Apolo, o guardião do ouro dos Hiperbóreos, simbolizando a “[...] a força e a vigilância, mas também o obstáculo a superar para chegar ao tesouro” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 478).

Por sua vez, leviatã aparece na Bíblia como um monstro que:

*[...] importa cuidar para não acordar. É evocado várias vezes em Jó, nos Salmos, no Apocalipse. Seu nome vem da mitologia fenícia, que fazia dele um monstro do caos primitivo; a imaginação popular sempre temia que acordasse, atraído por maldição eficaz contra a ordem existente.* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 547).

Através destas aproximações, percebemos a carga de importância que G.H. fornece à barata. Tal como uma aparição mitológica, grandiosa, este inseto guarda uma das maiores revelações para a personagem. Ao nomear os grifos, as salamandras, a imagem do deserto, as múmias, os sarcófagos, o texto nos fornece elementos de ambiência oriental, os quais ajudam a compor o clima mítico e transcendente da narrativa.

G.H. esmaga, com a porta, a barata pelo meio. Este ato relaciona-se à separação, à dualidade, às duas faces da interioridade de G.H.: a morte, representada pelos valores que serão abandonados, e a vida, o renascimento, ainda que difícil, de seus valores profundos.

O crítico Affonso Romano de Sant’anna (1988, p. 244) observa que, ao chegar neste ponto da narrativa, o discurso de G.H. lembra o rito da soleira. As soleiras, revestidas ora de perfumes, ora de sangue e outros sinais purificadores, eram guardadas por figuras mitológicas e zoomórficas, as quais lembravam dragões, esfinges e outros elementos. Passar pela soleira significava enfrentar algo poderoso ou então resolver um enigma. Nesta narrativa, Clarice Lispector parece aproximar a barata desses símbolos: “E vi metade do corpo da barata projetada para fora da porta. Projetada para a frente, erecta no ar, uma cariátide. Mas uma cariátide viva”. (LISPECTOR, 1998, p. 54).

Sabemos que as cariátides eram estátuas que serviam de coluna e guardavam a entrada das acrópoles. Ao aproximar a barata deste símbolo, percebemos que, para G.H., este inseto guarda também uma grande revelação. Desta forma, ao passar pela barata, G.H. deixa o mundo anterior para entrar em um mundo novo, ou seja, vive o conhecimento de si mesma através do outro (a barata).

Ao viver o processo do abandono de um mundo, portanto, de uma morte, e o conhecimento de outro mundo, o qual reporta à vida, G.H. continua a observar o inseto:

*E reconhecia na barata o inosso da vez em que eu estivera grávida.*

*— Lembrei-me de mim mesma andando pelas ruas ao saber que faria o aborto, doutor, eu que de filho só conhecia e só conheceria que ia fazer um aborto. Mas eu pelo menos estava conhecendo a gravidez.* (LISPECTOR, 1998, p. 91)

Para Mircea Eliade (1996, p. 91), a fecundidade e o nascimento reportam-se a um relacionamento místico entre a mulher e a Terra, uma vez que dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica — “todas as experiências religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento têm uma estrutura cósmica”. No caso de G.H., o aborto significou não só a negação de uma vida, mas ainda a negação de sua própria vida. Esta reflexão propicia à personagem o encontro de uma nova vida, o nascimento de si mesma para um mundo novo.

No confronto com a barata, o que se expõe é matéria que a assusta e lhe foge ao controle: “A matéria da barata, que era o seu de dentro, a matéria grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dentes.” (LISPECTOR, 1998, p.62).

A barata e a sua matéria funcionam para G.H. como o sujeito-objeto de culto e de sedução. Como variante da hóstia, palavra que será também empregada no texto, a matéria da barata comporta dois movimentos complementares: identificação e incorporação.

Para G.H., a empregada, rememorada com certa dificuldade, representara menos que um inseto. A barata, por sua vez: “[...] é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas jóias. É toda rara, parece um único exemplar. (LISPECTOR, 1998, p.71)

A personagem, seduzida pela caracterização da barata, é também seduzida pela vida e pelo sentido que ela oculta. Ao esclarecer a manifestação do sagrado, Mircea Eliade (1996, p. 17) dispõe o termo hierofania, implicado no seu conteúdo etimológico como a revelação de algo sagrado. O estudioso observa que o homem ocidental moderno aceita com certa relutância algumas formas de manifestação do sagrado: “[...] é difícil para ele aceitar que, para certos seres humanos, o sagrado possa manifestar-se em pedras ou árvores, por exemplo” (1996, p.18). Tais elementos já não recobrem o sentido de pedras ou árvores, mas o sentido maior de adoração, uma vez que constituem hierofanias, ou seja, trazem a revelação de algo que ultrapassa a noção de pedras ou árvores.

A barata, ultrapassando a constituição corriqueira e asquerosa, tal qual uma hierofania, atinge o significado de adoração sagrada por parte da protagonista, uma vez que

a chama para um outro sentido. Deste modo, o quarto dos fundos torna-se cenário consagrado, de modo coincidente ao momento mítico do princípio, da criação:

*Toda uma vida de atenção — há quinze séculos eu não lutava, há quinze séculos eu não matava, há quinze séculos eu não morria — toda uma vida de atenção acuada reunia-se agora em mim e batia como um sino mudo cujas vibrações eu não precisava ouvir, eu as reconhecia. Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza. (LISPECTOR, 1998, p. 53)*

### 3. CONCLUSÃO

A personagem parece realizar o itinerário dos profetas no deserto, na medida em que procura uma outra verdade, a raiz mais profunda de si mesma. A massa branca da barata, naquele espaço das paredes brancas do quarto, provocava-lhe um estado de “transmutação contínua”.

Imersa como os profetas no deserto, a personagem insiste em observar a “massa branca da barata”, com a ajuda do sol que toca o quarto: “Ao sol a massa branca da barata estava ficando mais seca e ligeiramente amarelada” (LISPECTOR, 1998, p. 90).

A esse respeito convém recorrermos a Eliade. Ao comentar a periodicidade da criação, Eliade (1992, p. 64) nos lembra o fato de que nem sempre o “caos” equivalente ao “fim do mundo” é ocasionado por um dilúvio, podendo, também ter origem no fogo, ou seja, no calor — “uma magnífica visão apocalíptica, na qual o verão, com o seu calor escaldante, é considerado como um retorno do caos”.

A demanda de G.H. por suas origens continua até o momento em que, numa espécie de transe, sem controle de si mesma, ela participa da comunhão com a barata, provando sua “massa branca”.

A manducação da barata funciona para G.H. como um sacrifício em que tempo e espaço ficam suspensos. Para Eliade (1992, p. 38), “cada sacrifício realizado repete o sacrifício inicial e coincide com ele”. Desta forma, há uma repetição do ato mítico da passagem de uma situação de “caos” para algo de “cosmos”, ou seja, o mundo de G.H. é destruído e recriado ao mesmo tempo.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIEDERMAN, G. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Tradução de Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores,*

*números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva et all. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Mito do eterno retorno*. Tradução de José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

\_\_\_\_\_. *Aspectos do mito*. Tradução de Manuela Torres. Rio de Janeiro: Edições 70, 1963.

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

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

SANT’ANNA, A. R. O ritual epifânico do texto. In: *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 237-257, (Arquivos, 13).

TADIÉ, J. Y. *Le récit poétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

VIEIRA, T. M. *Clarice Lispector: uma leitura instigante*. São Paulo: Annablume, 1998.