

O SAGRADO E O PROFANO: o itinerário místico da palavra em *A paixão segundo G.H.*

Camila Diniz GONÇALVES

Giorgi Augusto Borges RODRIGUES
Profa. Dnda. Maria Eloísa de Souza IVAN (orientadora)

Resumo: O objetivo deste trabalho de conclusão de curso é refletir sobre a composição do gênero literário, bem como os aspectos dialógicos que se apresentam entre esse e outros gêneros dispostos nas diversas camadas da atividade humana. Conforme as reflexões propostas por Mikhail Bakhtin sobre a condição dialógica pela qual a linguagem é investida, recorreremos às fontes dialógicas que emergem do discurso clariceano na obra *A paixão segundo G.H.* (1964), por meio de uma análise comparada do conteúdo simbólico desta obra em diálogo com o discurso bíblico. O percurso de análise permeia, dessa forma, a composição do gênero religioso materializado pelo discurso bíblico, no qual se manifesta um simbolismo que pode se assemelhar ao proposto na obra de Clarice Lispector. Objetivamos, portanto, estabelecer os diálogos existentes entre o gênero literário e o religioso – bíblico, no que concerne diretamente ao significado da palavra em suas mais diversas manifestações. Para tanto, utilizou-se como embasamento teórico da leitura de textos de Bakhtin, Lukács, Aristóteles, Eliade, Crippa, Candido, Nunes, Gotlib, Rosembaum entre outros, que, ou apresentaram a vida e obra de Lispector, ou subsidiaram a compreensão desses mecanismos de construção discursivos acima citados e dos efeitos de sentido por eles revelados.

Palavras – chave: Clarice Lispector; gênero literário; gênero religioso; dialogismo; mito.

Abstract: The objective of this research Completion of Course is to discuss the composition of the literary genre as well as the dialogical aspects that arise between these genres and others prepared in different layers of human activity, including the religious discourse. As the studies proposed by Mikhail Bakhtin on the condition of dialogue which language is invested, we rely on sources that emerge from the dialogical discourse Clarice's work *The Passion According to GH* (1964), through an analysis focused on the symbolic content by which the work is invested. The route analysis permeates this way, the gender composition of religious discourse materialized by the Bible, which manifests a symbolism that is similar to that proposed in the work of Lispector. We aimed, therefore, establish the dialogue between the religious and literary genre - the Bible, when it comes directly to the meaning of the word in its various manifestations. To this end, we used as the theoretical basis of reading texts Gotlib, Nunes, Bakhtin, Lukács, Aristóteles, Rosenbaum, Candido, Eliade, Crippa among others, that either present the life and work of Lispector, or assisting in the understanding of these discursive construction mechanisms mentioned above and the effect of sense for them revealed.

Keywords: Clarice Lispector; literary genre, gender religious; dialogism; myth.

Introdução

Os estudos literários permitem-nos contemplar, de maneira ampla, as diversas formas de manifestações simbólicas relacionadas ao campo de expressão humana. Esse plano de expressão literária nos despertou o interesse e fascínio pela composição da obra literária

em seus mais diversos sentidos, especialmente por ser um gênero que dialoga com outros gêneros dos quais destacamos o religioso.

Esse aspecto dialógico proposto pelo texto literário ficou evidente durante nossos estudos da obra *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, na qual podemos perceber uma relação intrínseca com o discurso místico-mítico proposto pelo texto bíblico. Essa relação estende desde o simbolismo do qual a palavra é investida, até o modo de reflexão do fazer literário que a autora propõe na obra. Todo esse conjunto de significações está

(é o conjunto que está) dispostos dentro das relações dialógicas com o discurso bíblico, em que a autora tece uma corrente de significados a fim de construir os sentidos desejados.

A abordagem da pesquisa que aqui se apresenta é bibliográfica, pertencente à área de literatura brasileira; parte-se de um estudo sobre a evolução dos gêneros literários, abordando, ainda que de maneira sintetizada, o percurso desde Aristóteles até Mikhail Bakhtin e suas considerações sobre a emergência dos gêneros nas diversas atividades humanas. Os estudos sobre a arte da palavra e as suas significações no meio cultural propostos desde a antiguidade clássica até a contemporaneidade também estão sucintamente apresentados. Além dessas reflexões, também nos propusemos a pesquisar sobre a composição do *mito* na esfera humana – com relação ao discurso místico – bíblico, a fim de, através do entendimento desses gêneros – religioso e literário – que se distinguem e ao mesmo tempo se aproximam – estabelecer as relações dialógicas propostas entre *A paixão segundo G.H.* (1964) e a Bíblia.

Desse modo, nossa pesquisa se compõe de capítulos teóricos que fundamentam nossa análise, sendo que o primeiro nos remete à vida e à obra da autora Clarice Lispector, considerando os aspectos contextuais e vivenciais da escritora que produziu a obra *A paixão segundo G.H.* (1964), nosso *corpus* de análise. No que concerne aos estudos de teoria literária, utilizamos, no segundo capítulo, uma fundamentação teórica voltada para a composição do gênero literário; nesse ponto da pesquisa, foram fundamentais as reflexões de Aristóteles, retomadas por Bosi e outros estudiosos, que nos trouxeram à luz as considerações sobre a composição da arte literária em seus diversos contextos de produção.

Outro elemento fundamental para a composição de nossa análise é entendermos os mecanismos constitutivos da linguagem, abordando as relações dialógicas interdiscursivas e/ou intertextuais existentes entre os diversos gêneros propostos na atividade humana. Para tanto, utilizamos das reflexões de Mikhail Bakhtin que compõe o terceiro capítulo de nossa pesquisa. Não obstante, propusemos ainda uma reflexão sobre a

estruturação do gênero religioso a partir do discurso bíblico, para que pudéssemos estabelecer as relações existentes entre esse gênero “místico-mítico” e o literário, dispondo das reflexões de teóricos como Eliade, Crippa, que compõe o nosso quarto capítulo.

Amparados por esse aparato teórico, no quinto capítulo desta pesquisa, ocupamo-nos, então, da análise da obra *A paixão segundo G.H.* (1964), estabelecendo os diálogos existentes entre o gênero literário e o religioso-bíblico, sobretudo, ao significado da palavra em suas mais diversas manifestações.

1 Clarice Lispector: seu tempo e sua obra

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que não conhecia, e que instantaneamente reconheço.

G.H.

Clarice Lispector surgiu no cenário literário da década de 40, representando uma grande inovação, provocando fascínio e estranhamento para alguns críticos e leitores da época adeptos a um conformismo estilístico vigente no contexto literário brasileiro. Inserida no contexto modernista, a autora fez de seus textos um vasto percurso em busca de uma identidade inquieta, contradizendo as expectativas sociais da época, almejando a busca de si mesma e do outro. Conforme Rosenbaum (2002, p.13) “Mas a identidade de si mesma permanecia-lhe obscura, fugidia, e sua escrita parece ter sido sempre uma tentativa de encontrar-se. E perder-se novamente”.

A escrita clariceana é calcada em uma literatura não mais estritamente realista, mas sim simbólica, carrega um estilo próprio, encontrando em si mesma motivação e legitimidade.

Clarice nasceu em 1920 na Ucrânia, de origem judaica, migrou com a família para a América fugindo da perseguição aos judeus. Chegou ao Brasil com um ano e dois meses de idade, sendo ela a mais nova das três irmãs. Residiu com a família em Recife por nove anos, e é nesse período, recém alfabetizada, que descobre a paixão pela literatura.

Em 1939, iniciou o curso de direito, porém nunca exerceu o ofício; casa-se em 1943 com o colega de turma Maury Gurgel Valente, e que devido ao cargo de diplomata fez com que Clarice o acompanhasse por vários países. A partir de 1940, Lispector passa a exercer a atividade de jornalista em simultaneidade com a de escritora, cargos estes que levou por toda vida.

Publicou romances, contos, crônicas e livros infantis. Seu primeiro livro foi *Perto do coração selvagem* publicado em 1943 e com o qual a autora se estabelece no contexto modernista, desestabilizando os romances marcados pelo descritivismo regionalista que usavam a palavra como arma de combate, como forma de denúncia a uma realidade empírica. Clarice Lispector assume uma maneira diferenciada de usar a palavra – o ato de narrar por meio da palavra estava além do engajamento proposto pelos escritores consagrados do período que antecede a inserção da autora no meio artístico – a intencionalidade para Clarice é a simples maneira de se representar a possibilidade infinita de aventura da palavra. A máxima da obra clariceana está na “soberania da palavra”.

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente [...] É desta maneira que Clarice Lispector procura situar o seu romance. O seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. (CANDIDO, 1977, p. 127-129).

Conforme Bosi (1985), o processo de criação da obra clariceana pode ser entendido mediante as concepções sobre as tendências romanescas da terceira geração modernista propostas por Goldmann, sendo que a autora se insere dentre os escritores que produzem o que se denomina de romances de tensão transfigurada: “O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade” (BOSI, 1985. p. 442)

E é por esse viés que suas obras são produzidas, visando uma intensa busca do “eu”, priorizando a experiência interior que resulta no mistério que emana de seus textos, proveniente de recursos expressivos radicais e inovadores.

A obra *Perto do coração selvagem* (1943) gerou críticas como a de Álvaro de Lins que considerou sua escrita fragmentada e descontínua, inserindo a mesma na chamada “literatura feminina” em que, para o crítico, abordava aspectos de extrema projeção lírica e narcísica de Lispector. A mistura de realismo e lirismo também causou críticas interessantes, como a de Sérgio Milliet, em que se atentou para seu estilo irreverente e envolvente, concluindo que a obra poderia ser a primeira tentativa de romance introspectivo na literatura brasileira.

Clarice escreveu nove romances, *Perto do coração selvagem* (1943), *O Lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949), *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G.H.* (1964),

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres (1969), *Água viva* (1973), *A Hora da estrela* (1977) e sua última obra em vida *Um Sopro de vida* publicado postumamente em 1978.

O estilo único de Clarice marcou todas as suas obras, priorizando a experiência interior das personagens como centro do real, opção essa que acarretará uma escrita ambivalente, “[...] já que o sujeito da consciência será questionado em sua capacidade de abarcar a totalidade da experiência”, como afirma Rosenbaum (2002, p.24).

A subjetividade denunciada pelos modernistas do começo do século XX permeou todo o percurso literário de Lispector, visto que a autora não respondia a nenhum manifesto e não se enquadrava em nenhum grupo organizado; a nova condição do homem perante o mundo, a realidade proposta em suas obras resultará em profundas inovações formais.

O resultado será uma atmosfera insólita e volátil, marcada pelo fluxo mental e pelas associações livres das personagens, misturadas de forma ambígua às falas do narrador, traços conhecidos da ficção moderna (ROSENBAUM, 2002, p. 24)

Os romances de Clarice se diferenciavam dos demais por conter uma maior exploração vocabular e a verdadeira aventura intensa de expressão, proporcionando ao romance um tom mais ousado considerado raro na literatura moderna. A organização estilística e expressiva de sua narrativa permitiu a descoberta de certa densidade afetiva e intelectual inexprimível - inenarrável sem uma possível transfiguração do real, criando novas imagens por meio de seus vocábulos que tendem a perder o seu sentido usual - corrente, permitindo a descoberta de sentidos e simbologias que se moldam às necessidades de uma expressão densa e sutil, como a de Clarice. É por esse viés estrutural e estilístico que a autora traça e marca seu percurso literário brasileiro.

[...] a autora soube criar o estilo conveniente para o que tinha a dizer. Soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não vêem mais do que sons ou sinais. A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura [...] (CANDIDO, 1977, p.130)

A obra *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, que compõe o *corpus* de nossa pesquisa foi publicada no ano de 1964, sendo esta a primeira obra escrita em primeira pessoa. O contexto histórico em que a obra fora escrita foi marcado pelo golpe militar que depôs João Goulart, momento de total agitação política, abalando radicalmente os grupos de esquerda e de direita, tempos de crise social sob vigilância do autoritarismo brasileiro.

No que concerne ao contexto vivencial e particular de Clarice, o momento era especialmente difícil, com o fim de seu casamento que ocorreu em 1959, separação esta que lhe causou grande dor; retornou ao Brasil com seus dois filhos, Pedro e Paulo e retomou sua vida no Rio de Janeiro, passando assim por um período de “readaptação”. Lispector dedica-se aos filhos e com mais afinco a sua criação literária e também à *A paixão segundo G.H.* (1964); nessa ocasião, a autora é surpreendida com o casamento de seu ex-marido com outra mulher. Em meio a essas circunstâncias delicadas a obra é produzida.

A paixão segundo G.H. (1964) é um romance que contém uma história aparentemente simples, porém observa-se já em sua nota de abertura – “A possíveis leitores”, um desvencilhamento das expectativas de um romance tradicional a ser lido por um leitor comum:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto do que vai aproximar. (LISPECTOR, 1998, p. 5).

Nessa nota de abertura é possível observar que há alguém por trás da narrativa que assina por C.L, logo remetendo o leitor ao nome da autora Clarice Lispector. A assinatura intencional, que visa causar a percepção dessa presença na obra, por estar no campo da criação literária, não deixa de ser um ser fictício.

O romance conta a história de uma escultora, de classe média alta, moradora de um apartamento de cobertura no Rio de Janeiro, nomeada G.H., que decide limpar e organizar seu apartamento começando pelo quarto da empregada Janair, que saíra recentemente do emprego. G.H. decide começar pelo quarto da ex-empregada, supondo que lá seria o cômodo mais sujo e desorganizado da casa. Porém, a escultora é surpreendida ao entrar no quarto e se deparar primeiramente com a claridade – iluminação, bem como a organização e limpeza daquele ambiente. Ao abrir o guarda-roupa e se deparar com uma barata, G.H. a mata e a come.

A narrativa possui uma personagem de nome desconhecido e identificado apenas pelas iniciais G.H., aspecto estrutural que Gotlib (1995) comenta:

É romance que tem personagem de nome desconhecido [...] como frequentemente acontece nos textos de Clarice, representa a questão do ‘nomear’ e do percurso que se experimenta nessa procura do ‘nome’, ou da própria identidade. Esse percurso doloroso e prazeroso, espécie de via-sacra que se chama paixão, estende-se até um ponto Maximo, na união temporária entre o ‘eu’ e o ‘outro’. (GOTLIB, 1995, p. 358)

Representando esse percurso, o romance é estruturado de forma que a última frase de um capítulo repete-se no início do capítulo seguinte, mostrando o percurso de uma

sequência densa, um elo que parece interligar todos os fatos e elementos da experiência vivida por G.H. na narrativa.

A narração ocorre apenas no dia seguinte, depois da experiência vivenciada por G.H., deixando marcas de sua dificuldade em materializar o fato ocorrido: “_ _ _ _ _ estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender” (LISPECTOR,1998,p.1).

Esses seis travessões, que iniciam a narrativa se repetem ao final da mesma, mostrando a busca desesperada de um diálogo entre G.H. e um interlocutor. Esse interlocutor imaginário que G.H. cita na narrativa é um recurso necessário para que ela consiga, por meio da palavra, materializar sua experiência, criando-se, então, imaginariamente, a companhia de uma mão, ainda que decepada, pois não consegue ver ou criar um rosto para essa mão que se torna uma presença amparadora para que G.H consiga narrar.

Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão [...] Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão [...] Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar essa tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta (LISPECTOR,1998, p. 18).

A experiência relatada por G.H. inicia-se a partir do momento que ela decide limpar o quarto da ex-empregada, atravessando um corredor em que saía do seu aconchegante status social e se deslocava para a ala não frequentada por ela, os fundos do seu apartamento.

Seu trajeto é carregado de surpresas e descobertas rumo à sua total desumanização – experiência libertadora. O quarto de Janair envolve e fascina G.H., que passa por um processo de encontros consigo mesma, com o outro e com o “outro sentido das coisas”.

A camada mítica do romance, que logo se desdobrará numa via mística de sacrifícios e revelações não ofusca a dimensão concreta e social do encontro da burguesa G.H. com o outro de uma classe social inferior e desconhecida. (ROSENBAUM, 2002, p.41)

Adentrar nesse ambiente é encarar o vazio da vida solitária de G.H, pois não está mais com a empregada – cujo rosto não se lembra, nem mais com o amante e também não tem devido a um aborto; ou seja, é nesse local “vazio” que estará o enfrentamento, a reflexão e a sua experiência de “vivificadora morte”.

Ainda de acordo com Rosenbaum (2002) a singularidade do romance está exatamente na montagem dessa perigosa viagem, em que não há herói nem santo, apenas um percurso diabólico de desnudamento de rótulos, capas, cascas, expressões e sentidos. Nessa

via-sacra literária carregada de efeitos de sentido é que envolve aquilo que G.H tenta fugir – mundo convencional e estável, daquilo que ela quer descobrir nesse novo caminho, enfrentando o desprezo de valores antigos – lidar com valores que antes não faziam parte do sistema de G.H..

G.H. a mulher que quer encontrar em si “a mulher de todas as mulheres”, e a barata - inseto de um grupo cosmopolita que há 350 milhões de anos povoa os porões de nossas construções, essas duas espécies arcaicas – mulher e barata, refletem-se mutuamente a partir do encontro envolvente e repugnante entre as duas. Esse confronto entre G.H. e o grotesco vai suscitar o itinerário da paixão de G.H., atingindo os extremos de uma experiência paradoxal de nojo - repulsa e maravilhamento – sedução, loucura e total estado de êxtase.

Num jogo de espelhos entre G.H. e a barata, identificações e estranhamentos que se alternam; G.H. oscila entre a atração e a repulsa pela barata, que é figuração do avesso de si mesma e a arrasta para uma viagem regressiva e primal rumo à natureza pré-humana. (ROSENBAUM, 2002, p.42)

Ao se deparar com a barata e matá-la, G.H. sente-se forçada a comer a massa branca da barata – comungar antropofagicamente, como quem comunga a “hóstia” sagrada e profana que essa massa neutra representará para a personagem.

O processo de sua experiência que se iniciou no momento em que G.H. entra no quarto, e se depara com a barata que a seduzia: “a barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam” (LISPECTOR, 1998, p.60), se torna crucial para sua transfiguração exatamente no momento em que entra em comunhão com a barata - aproximação total com o objeto, que se torna o estágio máximo desse caminho de paixão. A personagem G.H., ao ingerir a massa branca e crua da barata, sente vertigem e vomita, restando apenas um momento de silêncio, havendo apenas um vazio, nulo e branco. A massa insossa da barata é a condensação da matéria indesejável e expulsa da consciência, que retorna gerando angústia e mal-estar.

Como chamar de outro nome aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama [...] era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade. (LISPECTOR, 1998, p.57)

Nessa regressão ao neutro – impuro, ao estado mais primitivo em busca de sentir e descobrir o gosto da identidade das coisas e de seu próprio reconhecimento, é que ocorre uma desfiguração da personagem e do próprio romance.

No dia seguinte ao da experiência, G.H. precisa dar forma ao que lhe aconteceu – ao caos, com a intenção de buscar a realidade dos fatos ocorridos, entender todo o percurso

de desumanização que a mesma experimentou. “A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho” (LISPECTOR, 1998, p.178). A dificuldade da personagem de dar forma ao inominável é relatada logo no início da narrativa; G.H. precisa desesperadamente registrar – materializar o fato ocorrido, com a ajuda de uma mão que a ampare, para que assim, através de uma maior aproximação do objeto, ela possa reviver na linguagem abarcando toda a sua dimensão simbólica para que possa tentar entender o que realmente lhe aconteceu. Conforme Rosenbaum (2002, p. 45) a experiência vivida por G.H. traçou um percurso que: “O sujeito é negado para mergulhar no anonimato, resgatar seus primórdios e começara existir novamente a partir do nada”.

A identificação libertadora, essa *via crucis* que G.H. experimentou que se organizam com passos bem demarcados, nos possibilitou estabelecer um diálogo com os passos da cruz – *Via crucis* de Cristo, considerando o que os textos (literário e bíblico) oferecem-nos para então iniciarmos um estudo de estados, passagens e imagens que dialogam entre si.

1.1 A paixão

Lispector, ao compor *A paixão segundo G.H.* (1964), configurou, em sua totalidade, sentidos que se relacionam diretamente à condição humana, de existência do ser em relação ao outro e ao mundo do qual participa. É a partir desse relacionamento que o ser busca chegar à plenitude do entendimento de si, e dos outros. Ao buscar a explicação existencial – entender sua existência mutua - o homem começa a buscar em seu íntimo – pressuposições interiores – um sentimento que compreenda esse relacionamento – existência do indivíduo em relação aos outros e ao mundo – dessa forma, Clarice ao compor *A paixão segundo G.H.* (1964), deixa transparecer, em sua totalidade de sentidos, a relação da “paixão”, como a entrega total, a abnegação do ser pessoal, afim de salvar o outro – a outra face da qual se espelha. Esse “entregar-se”, está em *A paixão segundo G.H.* (1964), intimamente relacionado à figura mitológica do Cristo, em quem há a representação total do ser esvaziado de si mesmo – abnega-se de sua própria identidade divina em busca de salvar o próximo – o próximo aqui referido está ligado a outra face do que somos, ou seja, buscamos no outro nós mesmos, isso nos sugere uma outra face daquilo que o indivíduo poderia representar.

No percurso etimológico da palavra “Paixão” se obteve diversos significados que se relacionavam com uma espécie de sentimento erótico – de forte consistência - que regia a relação do homem com a mulher do ato pré-conjugal e conjugal, outrossim, essas

significações se estenderam no âmbito religioso, se intitulou a “paixão” como a entrega “pecaminosa” ao impuro, imundo, intocável; se relacionando ao martírio do Cristo. Essa figura mitológica do Cristo que abnega sua própria identidade divina assumindo a forma de homem - carne - para que pudesse salvar a humanidade – entregar-se ao outro, a fato de assumir a forma da carne humana, impura, pecaminosa – assumir o pecado da humanidade, nos dá os paradigmas para entendermos o significado do que os críticos religiosos denominaram “A Paixão de Cristo”.

“Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas que somos. É aceita a nossa condição como a única possível” (LISPECTOR, 1998, p. 175).

A “paixão” de Cristo está, portanto, intimamente ligada ao que Clarice objetiva quando, produziu a *A paixão segundo G.H.* (1964), insere no romance uma personagem que, assim como o Cristo, abnega sua própria identidade pessoal, estável a fim de salvar-se, perde-se a identidade para que se possa achar uma nova face do “eu”, observamos, portanto, uma fonte riquíssima de diálogos, em que a “paixão” – o ato de entregar-se, torna-se uma ponte que liga G.H. ao Cristo, o discurso literário bebendo nas fontes mitológicas do cristianismo.

2 A arte e a vida: um panorama da evolução do gênero literário da antiguidade clássica à contemporaneidade

Como o jogo, a obra de arte conhece um momento de invenção que libera as potencialidades da memória, de percepção, da fantasia: é a alegria pura da descoberta [...] heureka!

Alfredo Bosi

2.1 A linguagem poética e o gênero literário: a arte por meio da palavra

O significado de “Representação”, aqui, pode ser entendido como um possível significado para o que se entende por “arte”; as imagens de um mundo recriado; leituras e releituras que nos mostram a maneira pela qual se constrói o plano da expressão humana. Como proposto por Bosi (2009), a arte emerge do reconhecimento do que de “natural” e “concreto” nos está disponível, o que entendemos por “realidade”.

As reflexões sobre “arte” se desenvolvem a partir de Platão que ao refletir sobre tal conceito propõe que a mesma se difunde por meio da *mimesis*, ou seja, a arte como imitação da realidade concreta; como afirma Bosi (2009, p.14) “Platão viu luminosamente a conexão que existe entre as práticas ou técnicas e a metamorfose da realidade”. O plano de expressão, para Platão, está condicionado, portanto, ao reconhecimento íntegro da realidade

que se deseja representar. No mesmo limiar, Aristóteles, discípulo de Platão, discute a maneira que se constroem as artes e como as mesmas se difundem no campo da realidade; reformulando o conceito, considera a expressão artística também como “imitação”, porém, não a simples representação da realidade concreta, mas a maneira de recriar o que está disposto no real, ou seja, a maneira de representar uma determinada realidade, circunstância a qual se deseja retratar figurativamente.

A imitação, segundo Aristóteles, é própria da condição humana, há a necessidade de se observar e “imitar” figurativamente a realidade observada.

Ao ‘realismo’ de Aristóteles, em cuja Poética se acha a formulação canônica do princípio da mimesis, deve se contrapor o idealismo de Platão, seu mestre, para quem a mimeses trabalha com a similaridade, no nível da imagem ou do simulacro (BOSI, 2009, p. 29).

O novo conceito de “mimesis” proposto pelo filósofo deixa claro que, no momento em que há a representação há também a estilização; a ação do artista para com o objeto representado é a de recriar as suas potencialidades de maneira que se construa uma cadeia de significações. Segundo Bosi (2009), ninguém representa da mesma maneira, por mais que se tente prender a um realismo puro, as formas de representar serão diferentes, as leituras, visões de mundo serão as mais diversas possíveis, haverá a estilização.

Conforme Bosi (2009, p. 17), a realidade representada artisticamente é uma realidade “segunda”, ou seja; “a arte traz em si uma *co-realidade*, pelo seu modo específico de ser, que remete as operações ordenadoras de signos”. O signo aqui apreendido está relacionado aos mais diversos sentidos e combinações que o artista o pode remeter. No plano da expressão literária, por exemplo, o signo lingüístico não condiz, muitas vezes, com o padrão comum estabelecido pela linguagem cotidiana, assume, todavia, uma diversidade de sentidos que o artista cria através de suas escolhas; do arranjo. Assim, o plano de expressão artística trabalha o signo repleto de significações, estas que se desenvolvem no próprio contexto de produção do objeto representado.

A arte poética está, então, segundo Aristóteles, fundamentada na representação; imitar por meio da palavra e outros, é condição humana: “parece, de modo geral darem à origem a poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância [...] outra razão é que aprender é sumamente agradável!” (ARISTÓTELES, 2005, p. 22). Desse modo, a literatura se inclui nesse processo de representação pelo qual o homem exprime o mundo e a si mesmo. Bosi (2009, p. 27) propõe que a arte é além de imitação; o “conhecimento”: “Que a obra de arte deite raízes profundas no que se convencionou chamar “realidade” (natural, psíquica, histórica)”. Asseveramos, portanto, que a arte se constitui de

uma visão figurativa, a maneira de recriação da realidade, sendo necessário, por assim dizer, o conhecimento dessa realidade representada; só se pode transmitir ao outro aquilo que temos por nosso.

Considerando a literatura como forma de manifestação artística concretizada por meio da palavra, dispomos das características fundamentais da linguagem que abarca o campo literário, ou seja, a maneira que se constrói a significação da palavra em suas mais diversas esferas de sentido.

Eagleton (2003) propõe a linguagem literária como inovadora de sentidos e interpretações, em que a parcela semântica presente na literatura é constituída pela construção de uma linguagem propriamente poética.

A literatura, impondo-nos uma consciência dramática da linguagem, renova essas reações habituais, tornando os objetos mais ‘perceptíveis’. Por ter de lutar com a linguagem de forma mais trabalhosa, mais autoconsciente do que o usual, o mundo que essa linguagem encerra é renovado de forma intensa (EAGLETON, 2003, p. 5)

Em Silva (1969), temos que a literatura se constitui primariamente da função poética da linguagem:

[...] a função poética da linguagem caracteriza-se primária e essencialmente pelo fato de a mensagem criar imaginariamente a sua própria realidade, pelo fato de a palavra literária, através de um processo intencional, criar um universo de ficção que não se identifica com a realidade empírica, de modo que a frase literária significa de modo imanente a sua própria situação comunicativa, sem estar determinada imediatamente por referentes reais ou por um contexto de situação externa (SILVA, 1969, p. 26).

A linguagem literária é, portanto, caracterizada pela coerência interna, isto é, o texto literário é autônomo em sentido e contexto por não estar condicionado à realidade externa, empírica. Conforme Eagleton (2003, p.10) “Esse enfoque na maneira de falar e não na realidade daquilo que se fala, é por vezes considerado como uma indicação do que entendemos por literatura: unia espécie de linguagem *auto-referencial*, uma linguagem que fala de si mesma”. O fato de a construção do literário não estar condicionada a fatores extraverbais é proposto desde a antiguidade clássica por Aristóteles que explica a arte poética condicionada à ficção, ou seja, temos a representação por meio da recriação da realidade. Esse universo ficcional está intimamente ligado à “palavra”, isto é ao arranjo, aos valores semânticos que a mesma assume no texto poético:

Por outro lado importa sublinhar que o polissignificado literário se constitui sobre os valores literais-materias dos signos linguísticos, isto é, a linguagem literária conserva e transcende simultaneamente a literalidade das palavras [...] (SILVA, 1969, p. 31)

A palavra literária se desdobra, segundo Silva (1969), em dois planos, um vertical em a que mesma assume o sentido pela transcendência temporal –histórica: “ Num plano vertical, a multissignificação prende-se à vida histórica das palavras, à polimorfa riqueza que o correr dos tempos nela depositou”, e um plano horizontal em que a mesma assume o sentido plurissignificativo por meio das relações conceituais, rítmicas e imagéticas: “A obra literária é uma estrutura, um sistema de elementos interligados, e a palavra só ganha valor quando integrada nesta unidade estrutural” (SILVA, 1969, p. 32).

No texto clariceano, temos a representação clara dessa palavra plurissignificativa por meio dos arranjos e escolhas que a autora realiza ao elaborar o texto literário. Em *A paixão segundo G.H.* (1964), por exemplo, essa palavra carregada de sentidos se materializa por meio de imagens que compõe a total significação do texto – a palavra fora de seu estado comum – habitual, passa a ser fonte de múltiplas significações. Essa característica observada no texto clariceano retoma claramente as percepções propostas pelos críticos da linguagem, que abarcam dentre os elementos constitutivos da linguagem a função poética em que a palavra é revisitada em um sentido – outro, da qual se criam múltiplas significações.

Paz (1982) explica que a plurissignificação da palavra literária se constitui de um significado além do comum – concreto:

[...] a pedra da estátua, o vermelho do quadro, a palavra do poema, não são pura e simplesmente pedra, cor, palavra: encarnam algo que os transcende e ultrapassa. Sem perder seus valores primários, seu peso original, são também como pontes que nos levam à outra margem, portas que se abrem para outros mundos de significados impossíveis de serem ditos pela mera linguagem (PAZ, 1982, p.30)

A palavra, nesse sentido, é o elo de ligação entre o leitor e o texto literário. A condição apresentada por Paz (1982), de ponte que interliga mundos e margens, evidencia, nas percepções de Mikhail Bakhtin, a construção de sentidos no discurso:

A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN, 2002, p. 113).

2.2 A evolução histórica dos gêneros: de Aristóteles a Bakhtin

A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial
Bakhtin (2002)

Para a poética clássica, a arte pode ser representada, mimeticamente, através de diferentes vozes e/ou gêneros. Aristóteles propôs que a representação poderia se desenvolver

por três maneiras distintas; a representação lírica, desdobrando a primeira voz, a representação épica da segunda voz e a dramática a terceira voz.

Em sua poética, classifica os gêneros como obras da voz tomando como critério o modo de representação mimética. Poesia de primeira voz é representação lírica; a poesia de segunda voz, da épica, e a poesia de terceira voz do drama (MACHADO, 2008, p. 151)

É a partir da tríade proposta por Aristóteles que se baseiam os estudos sobre a constituição dos gêneros. Conforme Machado (2008), o estatuto dos gêneros teriam se consolidado desde a antiguidade clássica até a inserção do movimento prosaico na literatura, ou seja, da poesia épica à prosa moderna.

As reflexões de Aristóteles sobre os gêneros literários formam um grande paradigma para entendermos a evolução desses gêneros de forma cronológica.

O conceito de gêneros sofre, durante a evolução histórica dos estudos acerca das artes, uma série de transformações significativas para os estudos literários contemporâneos. Foi no período medieval que se teve o primeiro rompimento com a tradição clássica em que Dante Alighieri ao compor *A divina comédia* (1321), incorpora às concepções de gêneros, até então estabelecidas, uma versatilidade na construção poética, ou seja, os padrões que sistematizavam as características da comédia e da tragédia, por exemplo, seriam rompidos pela incumbência de um “final feliz” na comédia.

Essa ruptura, no entanto, não se estanca no período medieval. No século XVIII, os românticos ao se disporem de uma liberdade de criação – uma autonomia quanto à produção artística literária – reafirmam a variabilidade dos gêneros, rompendo com a classificação inicial proposta pela tradição clássica. Essa valorização à autonomia e individualidade das quais os românticos se dispunham condenava qualquer classificação que envolvesse a clássica divisão literária. Essa nova concepção de gêneros é afirmada categoricamente por Victor Hugo, no prefácio do *Cromwell* (1827), no qual apresenta as possibilidades de se relacionar os gêneros – a não separação da comédia e tragédia, mostrando seu hibridismo.

Nesse percurso histórico dos gêneros é importante ressaltar a contribuição dos formalistas russos como Tomachevski e Tynianov, que enquadraram ao conceito de gêneros uma perspectiva histórica – se os gêneros são formados mediante as relações sociais estão, portanto, condicionados aos fatores históricos e culturais da sociedade – os gêneros são vistos, então, como fenômenos dinâmicos de dimensões históricas. É a partir das contribuições dos formalistas que chegamos ao conceito de gêneros proposto por Mikhail Bakhtin no século XX.

Mikhail Bakhtin (2002), ao estudar a composição do gênero romance em prosa, compreende que o campo da literatura não se limitou apenas às propostas de Aristóteles. À margem dos conceitos dantes aferidos pelo filósofo, Bakhtin situou o universo das interações dialógicas abordando as diferentes realizações discursivas por meio da análise crítica do romance moderno. Para Bakhtin (2003), o romance moderno é uma fonte da representação humana, nos aspectos relacionados à cultura e crítica ideológica. Outro fator relevante é o aspecto atemporal do romance, não apenas discursivamente, mas culturalmente e no que concerne ao gênero.

Conforme as concepções de Bakhtin (2003), os gêneros não podem ser abarcados de maneira restrita, ou seja, pela concepção dialógica da linguagem os gêneros são elementos híbridos e contextuais. À medida que a sociedade apresenta uma determinada necessidade discursiva criam-se ou transformam-se os gêneros. Um exemplo de transformação ocorre com o poema épico, o qual assume na modernidade o aspecto de prosificação.

Diferentemente dos gêneros poéticos, marcados pela fixidez, hierarquia, e até por uma certa noção de purismo, os gêneros da prosa são, sobretudo, contaminações de forma pluriestilísticas: paródia, estilização, linguagem carnalizada, heteroglossia – eis as características fundamentais a partir das quais os gêneros prosaicos se organizam (MACHADO, 2008. p, 153).

A evolução e a mobilidade discursiva dos gêneros promoveram a emergência da prosa, Machado (2008. p. 153) afirma que: “Para Bakhtin, quando se olha o mundo pela ótica da prosa, toda a cultura se prosifica”.

Esse processo de prosificação estabelecido pela evolução dos gêneros cria uma cadeia mediadora de outros processos de transformação que a poética aristotélica não conseguiu abarcar. O gênero lírico, assim como a épica, evolui também para a prosa, de maneira a construir através desse gênero expressividade característica do lirismo clássico, o que denominamos prosa-poética. Na verdade, a prosa é uma potencialidade que se manifesta como fenômeno de mediação, que age por contaminação, migrando de uma dimensão a outra. Mediação, migração, contaminação, não cabem nos limites da *Poética* (MACHADO, 2008, p. 154).

Bakhtin constrói, por meio de seus estudos, um conceito diferenciado dos gêneros. Sendo esses frutos de relações dialógicas, compreende que na contemporaneidade a prosa corresponde às necessidades discursivas da sociedade, sendo esta resultante da miscigenação de diversos gêneros. Conforme Machado (2008, p.154) “Por ser fenômeno de

emergência na linguagem, a prosa não nasceu pronta: ela continua se fazendo desde o seu surgimento, graças à dinâmica dos gêneros discursivos”.

2.2.1 Da poesia épica ao romance de prosa

A epopéia dá forma a uma totalidade devida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida.
Lukács

A poesia épica, segundo Lukács (2003), sofre uma abertura histórica para o romance. Um dos aspectos de transformação é a construção pela forma da prosa e a maneira de representação da qual o romance é investido. A epopéia clássica se constitui de uma narrativa literária de caráter heróico e grandioso, abordando aspectos sociais e culturais; já o romance trabalha com uma narrativa moderna voltada não a uma totalidade específica, mas a uma totalidade individual, ou seja, voltada para o próprio indivíduo.

A epopéia que, segundo Lukács, corresponde a um tempo anterior ao da consciência individual e, portanto, voltado para o destino de uma coletividade, não se manteve em nossa época, que se caracteriza, sobretudo, pelo individualismo e pelo investimento nos domínios do inconsciente humano (SOARES, 2006, p. 42).

O romance moderno se diferencia da grande épica, quando institui a forma da prosa, ou seja, as narrativas épicas se constituíam somente de textos metrificados; em *Os Lusíadas*, de Camões, observamos um exemplo claro desse gênero, o qual se estrutura em versos devidamente metrificados e regularmente harmonizados em ritmo e em rimas, o metro da obra camoniana exprime a perfeição quanto à criação estrutural do texto épico, em que todos os 8816 versos são compostos em decassílabos. Já o romance abarca, em seu aspecto estrutural, a prosificação, ou seja, as necessidades contextuais exigem da literatura moderna outra forma de composição, mais aberta aos anseios culturais. A prosa, portanto, trabalha com a estrutura de parágrafos que podem ser ou não lineares, no sentido da liberdade de se narrar os fatos; pode digredir, avançar o tempo, retomar o passado, quanto manter uma singularidade. Na prosa moderna, a própria linguagem se modifica buscando os diversos sentidos que a palavra pode assumir fora de seu lugar habitual, os aspectos estruturais e semânticos em conjunto – arranjos – assumem o papel principal na composição significativa do texto literário. A epopéia se divide em sua estrutura a partir do que Aristóteles designou: proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo; já o romance da prosa oscila entre a construção de capítulos ou uma simultaneidade coerente ao corpo do texto.

Outro aspecto relevante é a temática; o texto épico está no âmbito do maravilhoso - narra fatos relacionados a heróis da alta psique, deuses que ordenam o destino do homem. Como em *Odisséia*, a narrativa permeia a história de um Herói de alto nível, que suporta os acontecimentos e que reluta contra a ação dos deuses, o destino é obra da divindade que julga a personagem de acordo com suas ações. Já no romance, a temática gira em torno de aspectos comuns da sociedade, em *Vidas secas* (1938), a personagem Fabiano está no nível comum, a história condiz com a realidade contextual do sertanejo que sofre a seca. O romance tem uma totalidade abstrata, em que o caráter universal da personagem, do ambiente está ligado aos fatores sociais emergentes, o objetivo do romance não é narrar fatos grandiosos. Lukács (2003, p.84) coloca que: “a arte – em relação à vida- é sempre um “apesar de tudo”; a criação de formas é a mais profunda confirmação do que pode pensar da existência da dissonância”. Essa dissonância está intimamente ligada à realidade expressa no romance; a construção de sentidos pela simplicidade dos fatos comuns.

A personagem na epopéia está subscrita nos atos heróicos, conta-se sempre a história de um Herói da Alta psique, inteligente, artiloso, que transita entre o ser sobrenatural e o terrestre. O romance se propõe a retratar a personagem empírica, comum da sociedade, ou seja, na construção da personagem do romance se tem em consideração o indivíduo densificado, porém, contextual.

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênia e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro alto conhecimento (LUKACS, 2003, p. 82).

Já na prosa, conforme Candido (2004), a partir da leitura de um romance, a impressão existente é da ocorrência de uma série de fatos, esses organizados em enredo, e a presença de personagens que vivenciam os fatos narrados. Esses são aspectos quase indissolúveis, pois o enredo se torna existente por meio dos personagens e vice-versa. Enredo e personagem exprimem os intuítos do romance, a visão da vida que é decorrente dele, além de abordar os significados e valores animadores.

Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as ‘idéias’, que representam o seu significado, - e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. (CANDIDO, 2004, p.54).

No meio de tais elementos, avulta a personagem, que é o que há de mais vivo no romance, e que, no entanto, a leitura deste depende primeiramente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. É importante ressaltar, porém, que a personagem não é

apenas o fator essencial do romance, pois esta não resiste separada das outras realidades que encarna, a personagem vive na obra e está a ela vinculada.

O romance moderno aperfeiçoou a complicação psicológica das personagens dentro da prevista simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. Em decorrência disso, originou nada mais nada menos que o desenvolvimento e exploração de uma tendência constante do romance de todos os tempos. Deste ponto de vista é importante ressaltar que tal revolução sofrida no romance consistiu em uma passagem do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples com personagem complicada, como ocorre em *A paixão segundo G.H.* (1964) de Clarice Lispector, em que é apresentada uma personagem densa – esférica – G.H., que se concentra em um processo reflexivo sobre a existência do “eu” em relação ao mundo.

Os elementos que a romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos, pois embora não possamos ter a imagem nítida da sua fisionomia, obtém-se uma intuição profunda do seu modo de ser, isso é decorrente da convencionalização dos elementos e organização adequada por parte do autor.

Desde o século XVIII, os romancistas apreenderam que a noção de realidade é reforçada pela descrição de pormenores, de detalhes, pois cada traço adquire sentido em função de outro, de tal forma que a verossimilhança depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela estrutura e organização do contexto. “Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos” (Candido, 2004, p.80).

Observamos, portanto, que o gênero épico sofre, a partir da necessidade da esfera social, uma evolução, e que esta permitiu que a literatura abrangesse não somente aspectos relacionados a seres heróicos; o romance moderno assumiu a condição de representar e recriar a realidade a partir dos aspectos cotidianos vivenciais.

A paixão segundo G.H. (1964) retrata essas transformações do gênero épico para a prosa moderna, narrando fatos cotidianos com uma história simples, porém com personagem complexa. G.H. conta uma experiência vivida no dia anterior, que ao se deparar com o quarto da antiga empregada tem a surpresa de uma “organização” por ela desconhecida. Em meio a essa suposta “organização”, encontra a barata – e deglute a sua massa branca. Temos aqui, a representação de uma personagem complexa, pois G.H., ao deparar-se com esses elementos, inicia um processo de intensa reflexão e busca de uma identidade.

3 O dialogismo: a palavra como elo entre discursos

A palavra é a ponte lançada entre mim e os outros

Bakhtin

A palavra carregada de um sentido ideológico é tratada por Bakhtin como parte de um processo de interação entre um falante e um interlocutor, relacionada diretamente à vida. Stella (2008) apresenta as reflexões de Bakhtin demonstrando como ocorre a relação do uso da palavra com os produtos ideológicos da vida.

O falante, ao dar vida à palavra com sua entoação, dialoga diretamente com os valores da sociedade, expressando seu ponto de vista em relação a esses valores. São esses valores que devem ser entendidos, apreendidos e confirmados ou não pelo interlocutor. A palavra dita, expressa, enunciada, constitui-se como produto ideológico, resultado de um processo de interação na realidade viva. (STELLA, 2008, p. 178).

A palavra aqui apreendida é carregada de um sentido ideológico vivencial, ou seja, extingue-se qualquer nível de neutralidade e cria-se um universo de expressão resultante do processo de confronto e interpretação do signo linguístico. Para Bakhtin, a palavra é, portanto, o ponto de confronto entre os sujeitos da enunciação. A relação dialógica, proposta pelo estudioso da linguagem, é decorrente do processo de interação verbal, princípio constitutivo da linguagem.

Sendo o dialogismo “princípio constitutivo da linguagem”, Bakhtin estende essa relação dialógica à composição do texto; Barros (2003, p.2) afirma que: “seu estudo compreende tanto o da interação verbal entre sujeitos [...] quanto de persuasão e interpretação que se estabelece no texto”, ou seja, se o enunciado é fruto da confluência entre vozes e discursos sociais, no texto (enunciados materializados pela escrita) também se manterá essa construção dialógica de sentido. A concepção de “texto”, ainda segundo Barros (2003, p.4), se dá como: “o ponto de intersecção de muitos diálogos, cruzamento de vozes oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas”. O diálogo entre os diversos textos da cultura é, sem dúvidas, outro aspecto a ser considerado no âmbito do dialogismo.

Segundo Fiorin (2003), o conceito de intertextualidade concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação de sentido. O estudioso afirma que para se distinguir a noção de discurso da de texto é necessário diferenciar interdiscursividade de intertextualidade, considerando que tanto um fenômeno quanto o outro dizem respeito à presença de duas vozes em um mesmo discurso ou texto.

Ainda em Fiorin (2003), a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, ocorrendo por meio de três processos; a citação, a alusão e a estilização. A

citação é o processo em que se pode alterar ou confirmar o sentido do texto citado. Na alusão, não são citadas todas ou quase todas as palavras, porém reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras, contendo o mesmo hiperônimo ou são figurativizações do mesmo tema. E a estilização, que é a reprodução do conjunto dos procedimentos de outro discurso, isto é, do estilo, este aqui entendido como o conjunto das recorrências formais tanto no plano da expressão quanto no conteúdo.

A interdiscursividade, para Fiorin (2003), é o processo em que é incorporado percursos temáticos e/ou figurativos de um discurso em outro, contendo dois processos, a citação e a alusão. O primeiro em que repetição de idéias, mantendo a mesma formação discursiva. O outro processo interdiscursivo é a alusão, que ocorre quando os temas ou figuras utilizados servem de contexto para a compreensão daquele em que foi incorporado. “A intertextualidade não é um fenômeno necessário para a constituição de um texto. A interdiscursividade, ao contrário, é inerente à constituição do discurso”, finaliza Fiorin (2003, p. 35).

Diante do exposto, observamos a distinção entre os termos em que, a interdiscursividade se estabelece na relação entre enunciados (relação de discursos) e a intertextualidade na relação entre textos (estruturas). Nesse sentido, o estudioso retoma as palavras de Bakhtin:

[...] todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por uma névoa escura ou, pelo contrário, iluminados pelo discurso de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discurso de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico. (BAKHTIN *apud*, FIORIN, 2006, p. 167).

Observamos, portanto, que o dialogismo é constituído através das confluências entre discursos e vozes o que formam a complexidade de um enunciado, carregando consigo um todo de significação. A interdiscursividade, todavia, é a manifestação pura do dialogismo proposto por Bakhtin.

É a partir desse processo dialógico que podemos observar as relações existentes entre os diversos gêneros discursivos. Dentre essas relações observamos o processo intertextual e interdiscursivo que ocorre entre o discurso literário e o discurso religioso. A partir disso, torna-se relevante compreendermos como se manifesta o Sagrado por meio do discurso bíblico.

4 O sagrado

“Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas”

Eliade

Eliade (1964) afirma que a construção do sagrado se constitui através dos *mitos*. Temos como *mito* histórias sagradas, que apresentam, em sua composição, entes sobrenaturais, estes agindo em tempo primordial (origem), o mito reflete a maneira da criação e desenvolvimento das “coisas” – o princípio de tudo e de todos. Para que se construa o sagrado é necessário, portanto, que se retome uma realidade, o princípio de tudo, da qual surgem as intervenções dos elementos oníricos.

O mito conta uma história sagrada: ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças à façanha dos Entes Sobrenaturais, como uma realidade passou existir (ELIADE, 1991, p. 11).

Essa realidade primordial, segundo Crippa (1975), é de uma riqueza imensurável, dando aos seres humanos possíveis visões de mundo e da sua existência por meio de narrativas que sustentam um teor abstrato de enxergar a realidade, ou seja, a construção de sentidos por meio da revelação e/ou aproximação do sobrenatural.

o *mito* é, para quem o vive, como forma da realidade e para o mundo inteligível que dele nasce, uma totalidade indefinível. Configura o mundo em seus momentos primordiais; relata uma história sagrada; propõe modelos e paradigmas de comportamento; projeta o homem num tempo que precede o tempo; situa a história e os empreendimentos humanos num espaço indimensionável; define os limites intransponíveis da consciência e as significações que instalam a existência humana no mundo. As definições de *mito* justificam-se enquanto tentativas de aproximação, enquanto esforços voltados para o esclarecimento de uma realidade fundamental que desejamos compreender (CRIPPA, 1975, p. 15).

Crippa (1975) propõe que o *mito* é como uma “realidade para o homem”, fato este que demonstra não se tratar apenas de uma abstração da mente humana, mas que está concretizado no social, interpessoal e indissociável da realidade. Para Crippa:

O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana. Longe de ser uma fabulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, a qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática (CRIPPA, 1975, p.16).

A constituição do *mito*, segundo o autor, está ligada ao humano, à sensibilidade espiritual, que se desenvolve nas relações entre o homem, o social e o sobrenatural. Princípios da existência ligados diretamente ao sobrenatural que determinam as ações comportamentais humanas e, a partir disso, as narrativas míticas como realidade humana o que cria o aspecto de verossimilhança.

Outro aspecto relevante apontado pelo autor é o fato do mito “configurar o mundo em seus momentos primordiais”. Eliade (1964) traz à tona a concepção de que, o *mito* narra uma história sagrada de tempo primordial, apontando que um dos principais exemplos dessa característica são as narrativas relacionadas à “origem”, o princípio do mundo, do homem e outros. Crippa (1975) coloca o mito como “narrativa de uma criação”, ou seja, a forma de se narrar como algo passou a existir, quem o fez existir e como foi produzido. Toda essa composição está envolta de um relacionamento entre, um Ente-sobrenatural e o ato ou narrativa de criação (*mito*), portanto, esse ser sobrenatural está diretamente relacionado ao princípio de todas as coisas e, a partir do momento que se inicia essa relação surge o *sagrado*. O *sagrado* pode ser definido como a necessidade da ligação do homem com o ser divino, o que ocorre através dessa manifestação do *mito*.

É, portanto, a partir dessa relação com o sobrenatural que o mito atinge a forma de “narrativa de um fato sagrado”. Crippa coloca que “o mundo revelado pelo mito é vitalmente religioso”, sendo assim afirma:

Os deuses estão nas origens, não como exigência intelectual, mas como uma realidade viva e atuante [...] Os mitos reproduzem ou re-propõem gestos criadores e significativos (CRIPPA, 1975, p. 18).

Conceituamos, assim, o *mito* como essência do sistema religioso, e, portanto, fundamental para sua composição e significação na esfera social. O ato de atribuir ao sobrenatural os gestos criativos configura uma realidade e uma visão de mundo para aquele que vive o *mito*.

Crippa (1975) propõe que o *mito* é composto por quatro características fundamentais, a saber:

Primeiro, o mito constitui a história das ações dos Entes sobrenaturais. *Segundo*, o mito põe essa história como absolutamente *verdadeira* (ela se refere às realidades) e *sagrada* (ela é obra de Entes sobrenaturais). *Terceiro*, o mito põe sempre uma criação, narrando como alguma coisa veio à existência ou como um comportamento,

uma instituição, uma maneira de trabalhar foram inicialmente estabelecidos. *Quarto*, o mito é uma revelação: conhecendo o mito, conhecemos a origem das coisas e em consequência disso, podemos dominá-las e submetê-las à nossa vontade (CRIPPA, 1975, p.17)

Diante dessa composição do *mito* como realidade, como celebração de princípios éticos, morais e religiosos revestidos do sobrenatural, é que é composto o *sagrado*, a saber, a maneira em que o mito se constitui o faz criar significações complexas que o mantém vivo.

O comportamento humano-religioso, moral, social e político - da mesma maneira que todos os atos, do cultivo do campo e da caça ao gesto de construir ou consertar um barco, estão profundamente ligados à compreensão do mundo e das coisas, proposta pelos mitos (CRIPPA, 1975, p. 18).

Campbell (1990) estudioso das filosofias religiosas, em um diálogo com Bill Moyers, estabelece que os mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana; designa o *mito* como manifestação espiritual de uma realidade vivida primordialmente, que é restabelecida pelos rituais que a re-memoram. O filósofo dispõe de, pelo menos, dois tipos de manifestações mitológicas, a primeira é a interna ao ser humano, o mito que aspira às questões da existência, da vida interior do homem, e a segunda é a que afeta a esfera social, em que o *mito* retificado estabelecerá as questões organizacionais entre os seres da sociedade. Diante disso, Campbell (1990) coloca que um dos princípios relevantes para entendermos o *mito* é observando a sua forma de manifestação, o que denomina de *ritos*.

O *mito*, para ser vivo, necessita do ritual que é expresso pelos devotos, e assim esse *mito* primordial (por fazer referência ao princípio), revigorado, ocasionará a experiência humana. Conforme Campbell (1990), “o ritual expressa uma realidade espiritual”, ou seja, através da ritualização do mito, o homem se desenvolve no seu interior, assim como na esfera social.

De maneira ou de outra “vive-se” o mito, no sentido de que ele está impregnado pelo poder do sagrado e exaltante dos eventos re-memorados ou reatualizados (ELIADE, 1964, p.22).

A partir dessa perspectiva, observamos que o *mito* se torna um referente na sociedade, a partir do momento em que é ritualizado, ou seja, vivido por uma determinada sociedade. Há, em primeiro momento, o re-conhecimento do mito como uma realidade que ultrapassa e atravessa o tempo primordial, portanto, reatualizado e, em um segundo momento,

uma celebração desse mito através dos rituais sagrados, necessários para trazer à memória os acontecimentos primordiais e restituí-los na esfera social.

“Viver” os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente “religiosa”, pois ela se distingue da experiência ordinária da vida quotidiana. [...] ao reatualizar os eventos fabulosos, exaltantes, significativos, assiste-se novamente às obras criadoras dos Entes Sobrenaturais: deixa de existir no mundo de todos os dias e penetra-se num mundo transfigurado (ELIADE, 1991, p. 22).

Eliade (1964) finaliza suas discussões sobre a composição do *mito* retomando a fala de um estudioso das filosofias religiosas, Malinowisk, que se torna relevante para nós, dizendo que: “o mito é essencialmente vivo” e a mitologia é essencial para a existência humana, por instaurar a aspirações morais, pressões e a imperativos de ordem social, o que podemos entender como a fonte de significações que darão ao seres humanos as condutas necessárias para se estabelecerem na esfera social, compondo assim uma série de ritos, que ao memorar os mitos, transfiguram o homem ao tempo primordial, da criação e desenvolvimento das “coisas”.

4.1 As narrativas mitológicas: a bíblia, “palavra de Deus”

Para Robert e Frank (1997), em um estudo detalhado sobre a possível composição de uma literatura bíblica, a Bíblia exerce, tanto no período de sua produção, quanto nos dias atuais, um caráter histórico de formação cultural em parte do oriente e no ocidente assim como mítico-religioso. Com efeito, permeia as sociedades primitivas e contemporâneas, demonstrando o desenvolvimento social, cultural e religioso das mesmas. Diante desses aspectos, é relevante observarmos, dentro de seu caráter mítico, que o desenvolvimento dessas narrativas se dá de maneira a esclarecer aspectos peculiares da cultura cristã, ou seja, os dogmas religiosos que devem ser praticados pelos fiéis.

a palavra *Bíblia* (Livro) entrou para as línguas modernas por intermédio do francês, passando primeiro pelo latim *Biblia*, com origem no grego *biblos*. Originariamente era o nome que se dava à casca de um papiro do século XI a.C. Por volta do século II d.C, os cristãos usavam a palavra para designar seus escritos sagrados (GEISLER, NIX, 1997, p. 6).

Podemos observar que, em um primeiro momento, a própria designação “Bíblia” dá-nos possibilidade de seguir o percurso que a mesma traçou até chegar aos dias atuais, ou seja, a transição por diversas culturas, línguas e manifestações ideológicas. Geisler e Nix (1997) afirmam que a palavra “Bíblia” advém de pelo menos quatro culturas: a hebraica (primordial), a grega, o latim e o francês, até chegar às sociedades modernas, portanto, representação de um conjunto de manuscritos sagrados que transitam na esfera humana,

atingindo símbolos significativos para os paradigmas sociais, ora diversificados. Da mesma forma, Robert e Frank (1997) dizem que uma das considerações relacionadas à definição para “Bíblia” é de um conjunto de livros, documentos, que outrora foram combinados para se estabelecer um valor significativo na esfera social, portanto:

O procedimento característico era inferir a existência de algum livro que precedia o que tínhamos – os documentos perdidos que foram combinados para constituir a Gênese tal qual ele chegou até nós, o evangelho aramaico perdido, as “fontes orais” perdidas, usadas por Mateus e Lucas e assim por diante (ROBERT, FRANK, 1997, p18).

Com efeito, a definição apresentada, “conjunto de livros”, é um paradigma significativo para refletirmos sobre a estrutura apresentada no texto bíblico.

Mein (1987), propondo uma análise estrutural da bíblia, em que estabelece o princípio de formação dos testamentos, explica que a bíblia tem em sua composição original 66 livros a que se considera, no meio Cristão Protestante¹ (evangélicos), inspirados por Deus; destes, teremos a divisão por 2 testamentos, nos quais, 39 livros são pertencentes ao Velho e 27 ao Novo. Importante destacar que no Cristianismo essa estrutura pode variar em quantidade entre as denominações religiosas existentes, exemplo disso é que nas religiões protestantes, o número de livros que competem ao cânone bíblico, ou seja, considerados inspirados por Deus, são de 66, o que não ocorre na religião Católica Apostólica Romana, em que se agregam ao cânone 5 livros, estes considerados pela sociedade evangélica como apócrifos e essencialmente históricos, visto que, para eles, não há indícios de inspiração divina para os mesmos. Desta questão, temos uma polêmica que não nos compete discutir no momento.

Men (1987) considera que o cânone tenha levado uma média de 1600 anos para ser completado, visto que parte desses livros tenha sido produzida a. C a partir do governo de Moisés², pois acredita que pelo menos os 5 livros iniciais da Bíblia teriam sido produzidos pelo mesmo.

Por estar estruturado em torno da formação da sociedade judaica, podemos

¹ Considera-se protestante, os que em meados do século XVI, período em que a Igreja Católica Apostólica Romana sofria uma reforma interna, causada pelos ideais luteranos e calvinistas, negaram a confissão dogmática da Igreja, se revoltando contra os ideais e doutrinas a que eram submetidos.

² Segundo a História, conta-se que Moisés, cidadão hebreu nascido no Egito por volta de 1500 a.C, teria sido incumbido por Deus de governar o povo Judeu - Hebreu, guiando-os até a terra que julgavam lhes pertencer, a saber, Canaã, território que atualmente compete aos Estados de Israel, Cisjordânia, Jordânia Síria e Líbano, porém, durante essa peregrinação, guiando o povo, teria transgredido o mandamento de Deus e sido proibido de entrar na terra sendo ceifada sua vida.

estabelecer que, até esse ponto, o Cristianismo retoma mecanismos constitutivos dessa cultura, deixando evidências de que a mesma contribui para a formação do caráter cristão. É exatamente esse o ponto de confluência entre ambas as ideologias, a saber, o velho testamento e toda a manifestação ideológica nele contida. Essa confluência se dissemina diante da composição do novo testamento “nova aliança”, em que teremos a manifestação do Cristo e, portanto, segundo Kung (2004), o estabelecimento concreto do Cristianismo.

O novo testamento, o que para muitos estudiosos representa “nova aliança”, dispõe-se inteiramente ao resumo das leis instituídas no velho testamento e a apresentação de todo um simbolismo pautado na vida do Cristo e na sua manifestação dentro da esfera humana, com um olhar místico.

O novo testamento se constitui dos evangelhos, ou seja, narrativas místicas do nascimento, morte e ressurreição do Cristo, daí o significado da palavra *evangelho* que, segundo a definição do Aurélio, é referente à “doutrina de Cristo”, a saber, toda a trajetória (do nascimento à ressurreição) do mesmo. Temos, nesse caso, uma narração permeada de simbolismos religiosos propostas por quatro possíveis discípulos de Cristo: Mateus, Marcos, Lucas e João.

Em seguida, observamos narrativas relacionadas à história da Igreja, ou seja, o momento em que há a difusão do Cristianismo em outros povos, portanto, além daqueles que estiveram com o Cristo e presenciaram seus procedimentos, outros povos puderam ter acesso a essa ideologia. Nesse caso, teremos o livro de *Atos dos Apóstolos*, representando as ações dos apóstolos de Cristo, após sua existência na terra. Ainda no novo testamento, temos a difusão de um livro profético (Apocalipse) que, ao compor narrativas de caráter atemporal, ou seja, remetidas a um futuro revelado pela narrativa, conclui o objetivo ideológico dessa manifestação religiosa.

Ao nos depararmos com o discurso religioso/ mítico-místico, observamos que a composição dos significados está envolto a uma ideologia dominante que absorve as diversidades humanas. Todo esse simbolismo religioso é contemplado, no entanto, pelas mais diversas esferas sociais. Dessa forma, os gêneros discursivos podem de uma forma, ou de outra, recorrer a esse simbolismo para construir um determinado sentido desejado – sendo o diálogo princípio constitutivo da linguagem - há um círculo que articula as relações entre os gêneros.

Essa alusão ao discurso religioso está, portanto, muito marcada no discurso literário em que se retomam em muitas obras, construções simbólicas pertencentes a esse gênero mítico-místico/religioso. Em *A paixão segundo G.H.* (1964), temos a representação clara desse diálogo – a narradora cria um jogo de imagens simbólicas-metafóricas que nos remetem diretamente ao texto bíblico, construindo assim essa cadeia dialógica.

Temos, nessa obra, um conjunto de elementos que se relacionam com as percepções bíblicas do sagrado e o profano, puro e impuro, vida e morte, a *via crucis*, a visão do Deus e outros aspectos comuns do discurso místico. Esse relacionamento da obra literária com o texto bíblico demonstra a importância de se entender essa cadeia de significados que exprime um processo ideológico complexo.

5 Entre o sagrado e o profano: a via – crucis da palavra em *A paixão segundo G.H.*

*A possíveis leitores
Este livro é como um livro qualquer.
Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas
por pessoas de alma já formada.
Aqueles que sabem que a aproximação,
do que quer que seja, se faz gradualmente
e penosamente – atravessando inclusive
o oposto daquilo que se vai aproximar.
Aqueles pessoas que, só elas,
entenderão bem devagar, que este livro
nada tira de ninguém.
A mim, por exemplo, o personagem G.H.
foi dando pouco a pouco uma alegria difícil;
mas chama-se alegria.
C.L. (LISPECTOR, 1998)*

Este é o texto de abertura do livro *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector. Nessa nota de advertência, como preferimos nomear, observa-se um diálogo entre a autora – ainda que ficcional - pois aqui ainda não se trata de G.H., mas sim Clarice Lispector, e um suposto leitor. A autora pressupõe, de maneira intencional, o leitor que compartilhará as “verdades” propostas por G.H. A pressuposição está intimamente ligada ao compromisso que o leitor deverá ter com o texto, compreendendo as significações propostas pelo discurso, assim como vivenciar a realidade da personagem, de forma gradual. Segundo Lispector (1998), a leitura do livro deverá ser realizada por um leitor de “alma já formada”.

Para Fronckowiak (1998), o conceito de “alma já formada” é amplo e condiciona o leitor ao enfrentamento do texto, ou seja, o leitor busca se enquadrar no que a autora considera “o leitor ideal - de alma já formada”. Para se chegar a esse nível, é necessário

que o leitor busque uma “alegria difícil” por meio de uma leitura e aceitação conflituosa do texto.

A autora aponta que o livro “não tira nada de ninguém”, o que significa que a leitura será uma ponte de relacionamento entre a narradora personagem da obra e o leitor; esse relacionamento, no entanto, está condicionado ao discernimento do leitor de que essa leitura lhe acrescentará algo similar a uma alegria difícil que se alcança, segundo a mesma, vagarosamente e penosamente.

Outro aspecto considerável é a maneira que a autora assina esse texto de abertura. Há aqui uma aproximação intencional quanto à construção da personagem da obra. A personagem G.H se identifica durante toda a narrativa por meio de suas iniciais, o que representa uma condição sistematizada e organizada de se estabelecer como um sujeito registrado no mundo.

O resto – o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agora sei, ah, agora eu sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G.H., e eis-me. (LISPECTOR, 1998, p. 25).

Essa aproximação da assinatura C.L com as iniciais da personagem G.H se estabelece como referente para o leitor, ou seja, causa um estranhamento, pois o leitor, ao ler a nota, se remeteria diretamente ao nome da autora – Clarice Lispector – porém, indagando a maneira como a mesma se identifica. Essa construção está intimamente ligada à demonstração explícita da alienação humana, do processo de reconhecimento do “eu” no mundo, posteriormente representado pela narradora - personagem G.H., quanto à tentativa de aproximação da autora que se insere ficcionalmente na nota, marcando uma entidade por trás dessa ficção, um “autor” socialmente inserido, mas que também apresenta as iniciais C.L, demonstrando, assim, uma relação com a narrativa de G.H..

Para o nosso percurso de leitura, elegemos, em *A paixão segundo G.H.* (1964), as reflexões bakhtinianas em torno do dialogismo, já que o mesmo está presente em toda a narrativa e nos remete sobremaneira ao mítico-místico/ religioso do discurso bíblico. Manifesta-se, entre outras, a presença dialógica da “palavra”, da “via crucis”, do “Deus” e da “barata” – figuras metafóricas que possibilitam a relação interdiscursiva e intertextual da obra com a bíblia.

5.1 A palavra

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer
G.H

A narrativa de *A paixão de G.H* (1964) propõe um narrador que conta um fato ocorrido no dia anterior – espaço de um dia entre o fato e a palavra que o materializa - a personagem está ainda vivendo no calor da experiência. Assim como representado na tragédia de Édipo, em que num dia se representa como um Rei organizado e estabilizado em seus laços familiares e, no outro, sofre uma reviravolta, mostrando a fragilidade e imprevisão do homem – um dia pode ser o suficiente para o homem se achar ou se perder. G.H. também sofre as mazelas do tempo transcorrido em apenas um dia e encontra-se com a sua outra face – o “eu” desconhecido.

O distanciamento do tempo da história (fato ocorrido) e do tempo da narrativa (fato contado) em *A paixão segundo G.H.* (1964), não está dividido; a personagem ao contar a história ainda passa por essa transformação, pois ao materializá-la pela palavra revive a experiência. G.H. tenta compartilhar a busca de uma identidade que ocorre a partir do encontro epifânico com a barata. Ao iniciar uma suposta organização de seu apartamento, dirige-se ao quarto de Janair – sua empregada que fora despedida no dia anterior.

No corredor que, finaliza o apartamento, duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto de empregada [...] Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abriu um vazio seco. Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como um hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos (LISPECTOR, 1998, p.38).

A passagem acima transcrita nos permite perceber que além do tempo, o espaço compõe um elemento significativo na construção da narrativa. Ao se deslocar de um lugar “social” – espaço privilegiado pela personagem no apartamento, depara-se com o quarto da empregada – o desconhecido. O quarto a tirava de seu estado de conforto, antes convivía em um espaço que se percebia “aconchegado” e “úmido”, agora ao visitar o quarto de Janair encontra o oposto daquilo que era sua organização – o “vazio seco” que a incomodava, a tirava de seu estado comum. Ao entrar em contato com esse espaço desconhecido, a personagem perde sua organização – a representação simbólica do “hospital de loucos” demonstra a total desorganização que G.H. agora experimentava – estava em um local que emitia um barulho que se assemelhava a um “hospital de loucos”, onde qualquer objeto perigoso deve ser afastado; era esse o sentimento da personagem que se deslocava de sua personalidade organizada para uma total desorganização, o quarto, a barata são os objetos perigosos que a lançam nesse vazio.

G.H. transita entre dois mundos, o mundo comumente seu – próprio da sua condição habitual, e o mundo do desconhecido – novo - que ela não se permitia descobrir em sua organização. Ao depara-se com o quarto da empregada, a parede repleta de imagens e a

clareza de luz ofuscante cria-se um jogo de elementos que incomodam G.H.; a visão dos fundos a surpreende e fascina – é então que nesse fascínio do novo – do desconhecido – do vivo, ela se depara com a barata.

G.H. necessita compreender a experiência vivida e, para isso, busca a materialização da mesma por meio da palavra: “- - - - - estou procurando, estou procurando [...] estou tentando entender...” (p.11). A experiência da personagem consiste em se relacionar inicialmente com um inseto – a barata – real e viva “[...] e neste deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva” (p.61). A partir disso, sofre um processo de transição – o retorno à consciência primitiva, à metamorfose interior, o que para a crítica literária denomina como epifania – momento de iluminação.

Essa iluminação – epifania - ocorre a partir do momento em que a personagem sofre a transformação por meio da experiência vivida:

Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista. Só por um inesperado tremor de linhas, só por uma anomalia na continuidade na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Temos, na narrativa, a representação clara do que a crítica denomina “epifania”; a personagem, ao transitar entre duas personalidades – a apreendida e a desconhecida, passa por esse momento de “iluminação” a partir do ato de se perder e se encontrar com uma nova forma – a personalidade até então desconhecida. Essa “morte vivificadora” consiste na abnegação total do “eu”, para o reconhecimento dessa nova personalidade.

Esse processo epifânico nos remete diretamente ao discurso bíblico – o momento de epifania, de iluminação relacionada ao processo de “salvação” – o “novo nascimento” – No Evangelho de João observamos o seguinte trecho do terceiro capítulo: “3 E Jesus respondeu, e disse-lhe: na verdade, na verdade te digo que aquele que não nascer de novo não pode ver o reino de Deus” (BÍBLIA, Sagrada, 1995, p.123) - O próprio termo nascer está relacionado a “dar à luz”; o fato de nascer novamente – transformar-se, possibilitará a visão, no caso do texto bíblico, do reino de Deus. Em *A paixão segundo G.H.*,(1964) a epifania está na transformação do “eu” comum para o “eu” desconhecido.

A construção significativa da “palavra” se propõe, na obra, como busca de uma “verdade”, a tentativa de entender a experiência a partir da materialização da mesma. A dificuldade apresentada pela narradora é justamente a de verbalizar os fatos, de construir um sentido para o que acontecera. Representar esse processo de desorganização do “eu” constituiu-se, para G.H., como um enfrentamento. O fato de verbalizar as relações de um “eu” com a

própria consciência, com o outro e com o mundo, ou seja, a relativização do “eu” desdobrado a partir das relações interpessoais.

O outro (vida, mundo, nada) que o sujeito também é, manifesta-se no vácuo do eu desdobrado. É o outro como presença oblíqua *presentia in absentia* desse mesmo eu que agora passa a existir reflexivamente na forma do mim. [...] o mim será, para G.H., o lugar da identidade plena do sujeito e do outro. Na ausência do primeiro, o segundo é o tu a quem ela fala, como ao ele com quem se identifica. (NUNES. 1995, p, 74).

O processo de dilaceramento e fragmentação do “eu” é o que a personagem tenta, portanto, exprimir; uma vivência despida da acomodação e da forma insustentável que representa a abnegação do próprio “ser”.

A descida na direção dessa existência impessoal produz-se como verdadeira ascese: a personagem desprende-se do mundo e experimenta, após gradual redução dos sentimentos, das representações e da vontade, a perda do *eu* (NUNES. 1995. p. 63).

A desorganização experimentada por G.H. dificulta a materialização da experiência por meio da linguagem, pois para materializar os fatos é necessário que haja uma organização. G.H. tenta, portanto, se estabilizar para conseguir se expressar por meio da palavra. A mão a qual ela “segura” designa a criação de uma segunda pessoa, ocupando o papel de interlocutor que lhe conforta diante da dificuldade e da necessidade de se organizar por meio da palavra.

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. (LISPECTOR, 1998, p.18).

Ao criar uma imagem do interlocutor, a narradora, agora, luta para conseguir dispor em palavras a experiência – a verdade a qual deseja revelar. Observamos, nesse ponto, que a palavra aqui apreendida é construída como elemento de organização do caos, ou seja, para que a personagem organize sua experiência é necessário que se materialize a mesma. Essa palavra que dá forma à substância amorfa está intimamente ligada ao fazer literário, ou seja, a narrativa representa a dificuldade da personagem em materializar, em elaborar o texto, o que nos remete justamente a esse trabalho com a palavra que é próprio do fazer literário.

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável [...] Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem (LISPECTOR, 1998, p. 21).

O processo de busca da verdade está na própria construção da linguagem, ou seja, ao materializar os sentidos pela escrita se obtém uma verdade – a concretização do vivido: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável”. Essa verdade, no entanto, não é a verdade nua e crua, mas fruto de uma construção simbólica e expressiva da

linguagem que se organiza estrutural e significativamente para uma possível compreensão das verdades estabelecidas – a linguagem literária.

A palavra assume, na narrativa, pelo menos três acepções distintas: a verdade, a organização e o entendimento. Para G.H., ao materializar os fatos por meio da linguagem, obtém-se a construção de uma determinada verdade, esta relacionada ao vivencial, ou seja, construir uma verdade sobre os fatos que lhe aconteceram para que possa entendê-los.

Até criar a verdade do que me aconteceu. Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão [...] ficarei perdida entre a mudez dos sinais? (LISPECTOR, 1998, p. 21)

Outro aspecto observado é a relação da palavra com sentido de organização. G.H. necessita de se organizar e organizar suas vivências por meio da linguagem. A palavra é a maneira de dar forma ao inexistente, o que não pode ser nomeado ou está no campo das ideais – do que não existe, da ausência da forma; no caso de G.H., há a materialização da experiência vivida pela personagem – o ato de tocar o imundo, descer ao mais primitivo humano e não humano. A linguagem torna-se para ela um elemento inefável de organização do pensamento.

E que minha luta contra essa desintegração esta sendo esta: a de tentar agora lhe dar uma forma, uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substancia amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos [...] (LISPECTOR, 1998, p. 14).

A construção do entendimento está, também, relacionada à palavra, pois ao materializar os fatos, G.H. busca entender a experiência antes vivida “a linguagem é o meu esforço humano (LISPECTOR, 1998 p. 176). A construção de sentidos para os fatos levam a personagem a lutar pelo esclarecimento da experiência em busca de organização do “eu”.

A realidade é a matéria prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mão vazias (LISPECTOR, 1998. p. 176).

A construção significativa da palavra em *A paixão segundo G.H.* (1964) nos remete diretamente ao misticismo bíblico. A maneira de compor a significação por meio do dilaceramento da própria palavra conduz o leitor a buscar essas significações de verdade, organização e entendimento no âmbito do sobrenatural – bíblico.

Observemos um trecho do Evangelho segundo João, disposto no capítulo I, que trata diretamente com os sentidos atribuídos à palavra no contexto de produção do texto religioso.

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.

2 Ele estava no princípio com Deus.

3 Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e sem ele nada do que foi feito se fez.

4 Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens;

5 a luz resplandece nas trevas, e as trevas não prevaleceram contra ela. (BÍBLIA, 1995, p.120).

A palavra, na perspectiva bíblica, também assume os sentidos de verdade, organização e entendimento. Conforme observamos no trecho do Evangelho segundo João, capítulo I somos diretamente remetidos à imagem significativa do “verbo” – o verbo aqui aferido assume pelo menos dois sentidos – o verbo Cristo, que estava com Deus desde o princípio – o verbo ação – a palavra que cria e transforma uma determinada realidade primordial.

Em *A paixão segundo G.H.* (1964), ocorre o diálogo com o texto bíblico ao compor a palavra como uma verdade. Para G.H., materializar sua experiência significa encontrar uma verdade; a bíblia propõe a significação de verdade, no que concerne à materialização da palavra, na pessoa de Cristo - verbo, o fato de se “estar com Deus” o constitui como uma verdade. O próprio texto bíblico demanda essa relação quando propõe as seguintes palavras de Cristo, no mesmo Evangelho de João, capítulo 15: “Eu sou a videira verdadeira”, assim como “verdade libertadora” – “E conhecereis a verdade e a verdade vos libertará” (BÍBLIA, Sagrada. 1995, p.133). – o verbo - Cristo apresentado como a palavra libertadora – a palavra verdadeira. Em *A paixão segundo G.H.* (1964), a construção dos sentidos de “verdade” se estabelece quanto à materialização da palavra - os fatos só serão concretizados por meio da palavra verdadeira - verossímil: “Até criar a verdade do que me aconteceu” (LISPECTOR. 1998. p. 21).

A organização também impele, no diálogo, a materialização por meio da palavra; ao mesmo tempo que se torna uma maneira de organizar a personagem também é um elemento de organização no mito da criação do texto bíblico – Cristo sendo a palavra – verbo –ação, conforme o Evangelho segundo João capítulo I: “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós” (BÍBLIA, p.120), é organizador, no princípio, de tudo o que foi criado, ainda de acordo com o disposto no Evangelho de João: “3 Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e sem ele nada do que foi feito se fez” (BÍBLIA, p.120).

O texto bíblico apresenta, na construção significativa da palavra, que a maneira de se organizar os elementos é verbalizá-los. Sendo Cristo o verbo, “estava no princípio com Deus”, e “todas as coisas foram criadas por intermédio dele”, sugere-se que Deus utilizara do

“verbo” – palavra – para organizar as ideias, no processo de criação. No capítulo 1, de Gênesis, temos a representação dessa palavra criadora.

1 No princípio criou Deus o céu e a terra
2 e a terra era sem forma e vazia: e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.
3 e disse Deus: Haja luz. E houve Houve luz. (BÍBLIA, 1995, p.1)

Esse processo de criação marcado pela materialização das idéias por meio da palavra se relaciona diretamente com narrativa de G.H, em que ao dizer, ela consegue criar um universo significativo para sua experiência. A palavra assume, portanto, o sentido organizador do que até então não está concretizado, não tem uma forma – do que está no âmbito das ideias, ou ainda amorfo.

A construção dialógica não se limita, no entanto, a esses dois elementos, observamos ainda a ligação com o processo de esclarecimento; o texto bíblico compõe a palavra – verbo – como “Luz” – portanto esclarecedora. “Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens” (BÍBLIA, Sagrada. p.120). A palavra, em *A paixão segundo G.H.* (1964), está intimamente ligada à construção do verbo, ou seja, a palavra esclarecedora, que impele no reconhecimento de uma determinada experiência.

Talvez o que me tenha acontecido seja uma compreensão – e que para eu ser verdadeira, tenho que continuar a altura dela, tenho que continuar a não entendê-la [...] O que ainda poderia me salvar seria uma entrega à nova ignorância, isso seria possível, pois ao mesmo tempo que luto para saber, a minha nova ignorância que é o esquecimento, tornou-se sagrada (LISPECTOR, 1998, p. 16).

Observamos no trecho acima, que a narradora, ao criar um jogo de oposições, ao mesmo tempo que luta para saber, tenta buscar uma nova ignorância – representa essa luta com a palavra – esclarecedora, luz, pois ao tentar materializar os fatos a mesma consegue compreender todo o significado da experiência, podendo assim, compreender inclusive a sua nova forma desconhecida – a outra face do “eu”. A palavra assume, portanto, o significado de luz, esclarecimento, da qual a narradora precisa para se reorganizar, ao mesmo tempo em que teme essa nova forma pela qual o seu “eu” foi revestido. G.H. está, ainda, no calor da experiência, precisa esclarecer - se quanto a sua nova forma, para isso, busca materializar – a única maneira de entender é por meio da materialização, dar forma a algo inerte, amorfo – o inexistente passa a ser verdade por meio da palavra. Se materializado, já não há mais a predominância do “escuro” – aquilo que ofusca o entendimento, mas há a emergência da luz, que tudo esclarece.

5.2 O imundo

Continuando nosso percurso de leitura das relações dialógicas entre *A paixão segundo G.H.*(1964) e o texto bíblico, reconhecemos o diálogo entre o sagrado e o profano, sobre o qual a personagem tece uma reflexão densa através do interdiscurso com o texto bíblico.

O texto bíblico apresenta, no que concerne ao Velho Testamento, o processo de organização do homem primitivo, ou seja, Deus, após ter criado o homem, tinha agora necessidade de organizá-lo sócio e culturalmente e, para isso, institui leis que serviriam de bases para a sociedade. Dentre os aspectos inerentes a esse processo organizacional, está à listagem de animais com quais o homem poderia se relacionar em determinados graus de intimidade.

Falou o Senhor a Moisés e a Arão, dizendo-lhes:

2 Dizei aos filhos de Israel: Estes são os animais que podereis comer dentre todos os animais que há sobre a terra:

3 dentre os animais, todo o que tem a unha fendida, de sorte que se divide em duas, o que rumina, esse podereis comer.

4 Os seguintes, contudo, não comereis, dentre os que ruminam e dentre os que têm a unha fendida: o camelo, porque rumina mas não tem a unha fendida, esse vos será imundo;

5 o querogrilo, porque rumina mas não tem a unha fendida, esse vos será imundo;

6 a lebre, porque rumina mas não tem a unha fendida, essa vos será imunda;

7 e o porco, porque tem a unha fendida, de sorte que se divide em duas, mas não rumina, esse vos será imundo.

8 Da sua carne não comereis, nem tocareis nos seus cadáveres; esses vos serão imundos.

9 Estes são os que podereis comer de todos os que há nas águas: todo o que tem barbatanas e escamas, nas águas, nos mares e nos rios, esse podereis comer.

10 Mas todo o que não tem barbatanas, nem escamas, nos mares e nos rios, todo réptil das águas, e todos os animais que vivem nas águas, estes vos serão abomináveis,

11 tê-los-eis em abominação; da sua carne não comereis, e abominareis os seus cadáveres.

12 Tudo o que não tem barbatanas nem escamas, nas águas, será para vós abominável.

13 Dentre as aves, a estas abominareis; não se comerão, serão abomináveis: a águia, o quebrantosso, o xofrango, [...]

20 Todos os insetos alados que andam sobre quatro pés, serão para vós uma abominação.

21 Contudo, estes há que podereis comer de todos os insetos alados que andam sobre quatro pés: os que têm pernas sobre os seus pés, para saltar com elas sobre a terra;

22 isto é, deles podereis comer os seguintes: o gafanhoto segundo a sua espécie, o solham segundo a sua espécie, o hargol segundo a sua espécie e o hagabe segundo a sua espécie.

23 Mas todos os outros insetos alados que têm quatro pés, serão para vós uma abominação.

- 24** Também por eles vos tornareis imundos; qualquer que tocar nos seus cadáveres, será imundo até a tarde,
- 25** e quem levar qualquer parte dos seus cadáveres, lavará as suas vestes, e será imundo até a tarde.[...]
- 29** Estes também vos serão por imundos entre os animais que se arrastam sobre a terra: a doninha, o rato, o crocodilo da terra segundo a sua espécie.[...]
- 33** E quanto a todo vaso de barro dentro do qual cair algum deles, tudo o que houver nele será imundo, e o vaso quebrareis.
- 34** Todo alimento depositado nele, que se pode comer, sobre o qual vier água, será imundo; e toda bebida que se pode beber, sendo depositada em qualquer destes vasos será imunda.
- 35** E tudo aquilo sobre o que cair: alguma parte dos cadáveres deles será imundo; seja forno, seja fogão, será quebrado; imundos são, portanto para vós serão imundos.
- 36** Contudo, uma fonte ou cisterna, em que há depósito de água, será limpa; mas quem tocar no cadáver será imundo.
- 37** E, se dos seus cadáveres cair alguma coisa sobre alguma semente que se houver de semear, esta será limpa;[...]
- 41** Também todo animal rasteiro que se move sobre a terra será abominação; não se comerá.
- 42** Tudo o que anda sobre o ventre, tudo o que anda sobre quatro pés, e tudo o que tem muitos pés, enfim todos os animais rasteiros que se movem sobre a terra, desses não comereis, porquanto são abomináveis.
- 43** Não vos tomareis abomináveis por nenhum animal rasteiro, nem neles vos contaminareis, para não vos tornardes imundos por eles.
- 44** Porque eu sou o Senhor vosso Deus; portanto santificai-vos, e sede santos, porque eu sou santo; e não vos contaminareis com nenhum animal rasteiro que se move sobre a terra;
- 45** porque eu sou o Senhor, que vos fiz subir da terra do Egito, para ser o vosso Deus, sereis pois santos, porque eu sou santo.
- 46** Esta é a lei sobre os animais e as aves, e sobre toda criatura vivente que se move nas águas e toda criatura que se arrasta sobre a terra;
- 47** para fazer separação entre o imundo e o limpo, e entre os animais que se podem comer e os animais que não se podem comer. (BÍBLIA, 1995, p. 126).

Observamos, portanto, que o texto bíblico apresenta uma relação extensa na qual Deus intitula os animais considerados imundos e que não podem ser tocados pelo homem, para que o mesmo não se contamine. Conforme os versículos 23 e 24, temos a relação dos insetos os quais não se podem tocar; “todos os outros insetos alados [...] por eles vos tornareis imundos (p.126). Embora não haja a figura explícita da barata no texto, observamos que ao se remeter a “todos os outros insetos alados”, podemos inferir aqui a figura da barata – ser que contamina o homem. Essa ordenação de Deus está intimamente relacionada com o processo de organização da sociedade primitiva, sobre a qual Deus institui diversos preceitos para que os homens se organizem de maneira adequada no ambiente sobre o qual foram inseridos. Essa relação quanto ao “imundo” – animais que não podem ser tocados, é claramente retomado em *A paixão segundo G.H.*,(1964), já que a narradora se utiliza desses preceitos bíblicos para compor a significação na narrativa.

A construção do interdiscurso aparece além da forma de citação: “mas não comereis das impuras: quais são a águia, e o grifo, e o esmerilhão [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 72), também pela alusão, em que a personagem retoma os preceitos e imagens propostas

pelo texto bíblico criando, assim, um processo de significação que desencadeará no início da transformação que a personagem sofre. Essa relação está intimamente ligada ao ato de tocar o que é imundo. Ao retomar o conceito de “animal imundo”, G.H. relaciona à barata, com a qual ela participa intimamente de seu substrato natural, deglutindo a sua massa branca, como um animal que a fez participar do imundo, do profano; desce, portanto, ao ato primitivo do comportamento humano que deixa transparecer uma animalização – demonstrando uma irracionalidade. Esse processo de descida da personagem está relacionado ao percurso que a mesma desencadeia durante a narrativa, a *via crucis*, pela qual a personagem deve passar em busca de uma identidade.

Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz – pois a coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa. E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal. Comer da matéria viva me expulsaria do paraíso de adornos e me levaria sempre a andar com um cajado no deserto (LISPECTOR, 1998, p . 72).

O imundo para G.H. é a matéria viva, a raiz que liga o processo de reconhecimento do “eu” – comer dessa raiz é ser expulsa do paraíso, a relação com a mitologia bíblica se estabelece na construção da árvore do bem e do mal – Adão e Eva comeram do fruto proibido da árvore e foram expulsos do paraíso, da comodidade, da estabilidade. Assim, G.H., ao deglutir a barata, perde sua estabilidade e organização. Ao comer do fruto da árvore do bem e do mal Adão e Eva seriam lançados fora do paraíso e lhes seriam aberto os olhos:

Ora, a serpente era o mais astuto de todos os animais do campo, que o Senhor Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda árvore do jardim?

2 Respondeu a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim podemos comer, **3** mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais.

4 Disse a serpente à mulher: Certamente não morreréis.

5 Porque Deus sabe que no dia em que comerdes desse fruto, vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus, conhecendo o bem e o mal.

6 Então, vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, comeu, e deu a seu marido, e ele também comeu.

7 Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; pelo que coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais.

8 E, ouvindo a voz do Senhor Deus, que passeava no jardim à tardinha, esconderam-se o homem e sua mulher da presença do Senhor Deus, entre as árvores do jardim.

9 Mas chamou o Senhor Deus ao homem, e perguntou-lhe: Onde estás?

10 Respondeu-lhe o homem: Ouvi a tua voz no jardim e tive medo, porque estava nu; e escondi-me.

11 Deus perguntou-lhe mais: Quem te mostrou que estavas nu? Comeste da árvore de que te ordenei que não comesses?

12 Ao que respondeu o homem: A mulher que me deste por companheira deu-me a árvore, e eu comi.

13 Perguntou o Senhor Deus à mulher: Que é isto que fizeste? Respondeu a mulher: A serpente enganou-me, e eu comi.

14 Então o Senhor Deus disse à serpente: Porquanto fizeste isso, maldita serás tu dentre todos os animais domésticos, e dentre todos os animais do campo; sobre o teu ventre andarás, e pó comerás todos os dias da tua vida.

15 Porei inimizade entre ti e a mulher, e entre a tua descendência e a sua descendência; esta te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar.

16 E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a dor da tua conceição; em dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará.

17 E ao homem disse: Porquanto deste ouvidos à voz de tua mulher, e comeste da árvore de que te ordenei dizendo: Não comerás dela; maldita é a terra por tua causa; em fadiga comerás dela todos os dias da tua vida.

18 Ela te produzirá espinhos e abrolhos; e comerás das ervas do campo.

19 Do suor do teu rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, porque dela foste tomado; porquanto és pó, e ao pó tornarás. (BÍBLIA, 1995, p. 3).

O fato de comer do fruto proibido, do fruto que lhe abriria os olhos – ao comer do fruto perceberam-se nus – está intimamente relacionado à condição da personagem G.H., que ao deglutir da massa branca da barata, se perde, ou seja, desce ao mais primitivo humano – o reconhecimento de uma identidade oculta, a relativização do “eu”.

É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor: eu toda estava com o sabor de aço e azinhavre, eu toda era ácida como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu sabor me veio todo à boca. Que fizera eu de mim? Com o coração batendo, as têmporas pulsando, eu fizera de mim isto: eu matara. Eu matara! Mas por que aquele júbilo, e além dele a aceitação vital do júbilo? (LISPECTOR, 1998, p. 54).

No trecho acima está a representação clara do reconhecimento, ao tocar o imundo – deglutir a massa branca da barata – que a seduz, G.H. entra no processo de reconhecimento de seu outro “eu” - a raiz, fruto da árvore do bem e do mal, que abre o entendimento faz com que da mesma forma que Adão e Eva se enxergassem nus – a outra face humana, G.H. também enxergasse sua outra identidade – a desconhecida. A nudez aqui apreendida está intimamente relacionada com o revestimento – Adão e Eva se enxergaram nus a partir do momento em que deixaram de se revestir da glória de Deus – ao comer do fruto da árvore do bem e do mal abrem-se os olhos de ambos e se reconhece o estado humano – a nudez é a representação mais explícita do humano. Da mesma, G.H. reconhece sua outra personalidade quando se despe daquela já apreendida, o fato do perder-se – da morte – deglutir a barata significava abrir o olhos para uma outra identidade - o despir-se de sua personalidade para o reconhecimento de uma outra.

Ora, a serpente era o mais astuto de todos os animais do campo, que o Senhor Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda árvore do jardim?

2 Respondeu a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim podemos comer,

3 mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais.

4 Disse a serpente à mulher: Certamente não morreréis.

5 Porque Deus sabe que no dia em que comerdes desse fruto, vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus, conhecendo o bem e o mal.

6 Então, vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, comeu, e deu a seu marido, e ele também comeu.

7 Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; pelo que coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais. (BÍBLIA, 1995. p. 3)

Observamos a partir do trecho acima que, da mesma maneira que a serpente encheu os olhos da mulher para que comesse do fruto proibido – deslocando –se a partir disso do paraíso – Éden - para o inferno, G.H., também se relaciona com a barata: “A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam” (p.60). A barata seduz G.H. ao ponto de levá-la a comer da sua massa branca- o imundo – e assim a personagem desloca-se desse paraíso – a realidade apreendida – para o Inferno – o desconhecido – a outra face do “eu”.

Segura a minha mão, porque sinto que estou indo. Estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para o inferno de vida crua. Não me deixes ver porque estou perto de ver o núcleo da vida – e, através da barata que mesmo agora revejo, através dessa amostra de calmo horror vivo, tenho medo de que desse núcleo eu não saiba mais o que é esperança (LISPECTOR, 1998, p. 60).

O imundo é, portanto, a raiz – o fruto proibido, que seduz ao toque, ao reconhecimento, e através desse reconhecimento a personagem G.H. se encontra com o seu estado mais primitivo – o estado de desumanização. Essa desumanização está no processo de mortificação da personalidade própria, em que a personagem passa pelos três processos que o Cristo passou – do nascimento à ressurreição do novo “eu”.

5.3 A via crucis

*A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da
vida
G.H.*

Além dos aspectos dialógicos relacionados à palavra e a figura da barata – o imundo, *A paixão segundo G.H.*(1964) ainda nos remete à representação vivencial da personagem que se relaciona diretamente com a figura do Cristo, proposta na mitologia Cristã.

No processo de construção da narrativa, G.H. comenta sobre o itinerário percorrido durante a experiência vivida no dia anterior. Ao contar sua experiência de relacionamento com a barata, em que percebe o ser neutro, insípido, que a leva a uma metamorfose que se relaciona com o conflito existencial – contrastes inconciliáveis, a relação amor e ódio, santidade e pecado, humano e divino, puro e impuro, inferno e paraíso, sofrimento e redenção a personagem cria um itinerário que perpassa as relações com o eu, o

outro e o que está no primitivo – a barata. Esse processo reflexivo, intenso em que a alegria e a dor se interpenetram é que faz com que G.H. sofra a despersonalização – a total negação do “eu” G.H., representante abstrata de sua classe, máscara social, para a busca de autoconhecimento e conseqüente transformação.

A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo que se possa perder e ainda assim ser. Pouco a pouco tirar de si com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo que me caracteriza é o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecida por mim. Assim como o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. (LISPECTOR, 1998, p. 174).

Desse modo, o itinerário gira em torno de elementos como: nascimento (estado natural), morte (transcendência ao primitivo) e ressurreição (retorno à vida de maneira transformada). G.H, parte de um estado inicial, a vida comum, pois conforme ela própria contara, vivia de maneira organizável, em seu apartamento que a refletia em elegância – uma vida estável psicológica e economicamente para um estado caótico.

O apartamento me reflete. É no último andar o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade [...] decidida a começar a arrumar pelo quarto da empregada, atravessei a cozinha que dá para área de serviço. No fim da área está o corredor onde se acha o quarto [...] Depois dirigi-me ao corredor escuro que se segue à área (LISPECTOR, 1998, p.30 - 34).

Essa estabilidade da qual G.H. desfrutava sofre uma ruptura quando a personagem entra em contato com a barata. Conforme Nunes (1987), o encontro com a barata causa um fascínio, que a repugna e a atrai. A vida para G.H passa a ser relativizada, a desordem e o desequilíbrio se estabelecem nesse processo de degradação do “eu”, no qual a personagem mergulha em seu íntimo, desce em direção à existência impessoal; “desmorona-se o sistema social, desorganiza-se a engrenagem psicológica, desfaz-se a inserção do cotidiano que lhe assegurava a estabilidade” (NUNES, 1987. p. 276).

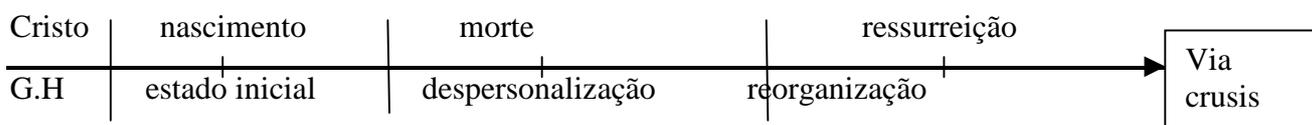
Ao colocar a barata na boca, G.H. enfrenta o processo de desumanização, ou seja, volta à origem que concretiza a união com o não humano; a experiência causa-lhe um retorno ao primitivo, que cria um jogo de misticismo, a construção de uma via mística, na qual a personagem percorre – nascimento, morte e ressurreição. A morte como elemento resultante da relativização da própria personalidade apreendida:

O relato desse transe, ao qual se entremeia a compreensão que G.H. vai tendo de si mesma, à medida que interpreta a sua experiência – uma experiência já passada e por isso narrável – é como que uma transposição da via mística se não for a sua réplica parodística. (NUNES, 1987, p. 276).

Nessa *via mística*, G.H. passa, portanto, metafóricamente, pelo mesmo percurso que Cristo passara, isto é, a construção da narrativa está direcionada a contemplar o mesmo itinerário místico – bíblico, que Cristo passou em sua *via Crucis*. G.H. é uma mulher comum, de classe média alta – estado inicial, nascimento, que em um determinado momento de encontro e deglutição da barata, passa pela “morte” – aqui aferida como um estágio psicológico de profundo conflito existencial; “vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa” (p.17) e depois ressuscita uma vida, a qual não podemos considerar semelhante ao estado inicial. Esse percurso da personagem – nascimento (estágio inicial), morte e ressurreição aludem ao que, em termos bíblicos, denomina-se “evangelho”. O texto bíblico apresenta, em seu cânone, pelo menos quatro evangelhos que contam a *via crucis* de Jesus – a palavra Evangelho está relacionada ao itinerário percorrido por Cristo para salvação humana - Cristo nascera - estado inicial da criatura divina materializada em corpo humano – morrera, experimentando o processo de abnegação do “eu”, e ressuscitara – com um corpo transcendente.

1 ora, eu vos lembro, irmãos, o evangelho que já vos anunciei; o qual também recebestes, e no qual perseverais,
 2 pelo qual também sois salvos, se é que o conservais tal como vo-lo anunciei; se não é que crestes em vão.
 3 Porque primeiramente vos entreguei o que também recebi: que Cristo morreu por nossos pecados, segundo as Escrituras;
 4 que foi sepultado; que foi ressuscitado ao terceiro dia, segundo as Escrituras
 (BÍBLIA, 1995, p 227)

A relação dialógica, aqui proposta entre ambos os textos, se apresenta na forma de construir o processo de desdobramento das ações psicológicas e vivenciais, tanto da personagem quanto da figura mitológica de Cristo.



Os estágios percorridos pela personagem compreendem, portanto, essa relação com a *via mística*, que se concretiza pela consumação do fato – a deglutição da barata – a crucificação “está consumado”. Conforme Nunes (1998): “No entanto, a personagem, que retorna ao mundo, é e não é mais a mesma que fora quando dele foi apartada. (p. 66)”. Ao retomar os sentidos, G.H. busca estabelecer-se novamente, se organizar, agora com visões e percepções diferentes do estado inicial – ressurreição. Essa organização depende única e exclusivamente da personagem conseguir materializar os fatos pela palavra já apreendida.

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. Essa trajetória, que sintetiza a linha da ação de PSGH, 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) (NUNES, 1998, p. 66).

5.4 O Deus

O divino para mim é o real
G.H.

A visão imanentista apresentada na narrativa de G.H. compreende uma das formas de diálogo entre “a matéria viva com a vida divina”, ou seja, a negação da ideia de um Deus transcendente, que está distanciado da “criação” e o jogo de significações que se distancia do conceito de Deus estabelecido pela Bíblia ao mesmo tempo em que se aproxima com o manifesto da figura do Cristo encarnado.

Ao expressar que o “divino” é para ela o real, G.H. deixa claro que Deus – agora não abordado pela narradora como substantivo próprio por excelência – ser uniforme – assume a condição de substantivo de todas as coisas. Nessa visão imanentista, “o Deus” se manifesta como parte da própria personagem, estabelece-se uma relação de interdependência entre o divino, manifesto proximal, e o real. A relação com o Deus torna-se essencial para o reconhecimento do próprio ser.

Essas duas descobertas harmonizam com a direção da experiência de G.H., meramente (assimilação da matéria viva com a vida divina), e que mais se avizinha, como nô-lo mostra a negação da ideia de Deus enquanto ser pessoal, providencial e transcendente [...] (NUNES, 1995, p. 68).

Esse processo de assimilação da matéria viva com a vida divina pode ao mesmo tempo se distanciar dos conceitos pré- dispostos no Velho Testamento, em que Deus assume uma imagem de um ser totalmente distanciado, em tempo, espaço – uma transcendência propriamente dita, marcada pelo processo de constituição da autoridade divina: “2 Eu sou o senhor teu Deus, que te tirei da terra do Egito, da casa da servidão.3 Não terás outros Deuses diante de mim” (BÍBLIA, Sagrada. 1995. p. 84), quanto se aproximar quando se relaciona com a figura do Cristo encarnado – próximo e humanizado.

O Deus do Velho Testamento representa uma autoridade rígida, incontestável que se manifesta por meio da lei, da organização, da submissão. È nessa relação de autoridade que se manifesta o sagrado por meio da relação com o que é profano, portanto, só há lei se houver o que a lei possa julgar, só há o divino se houver o real que o estabelece. O processo

de constituição do Velho Testamento gira em torno da organização do ambiente social; nesse sentido, Deus não trata com o ser individualmente, mas sim coletivamente – daí o distanciamento por meio dos sentidos autoritários.

A visão de G.H., ao contrário do proposto pelo Velho Testamento, está para a condição de um Deus próximo que pode ser representado de diversas maneiras, inclusive no próprio ser pessoal - real. Esse Deus que estabelece um relacionamento direto com a personagem – o ser o qual busca entender para que possa entender a si mesma. Esse distanciamento de concepções se aproxima, no entanto, quando nos remetemos à figura de Cristo. Segundo proposto pelo Novo Testamento – aqui entendido como nova aliança por meio de um mediador, Cristo – Jesus por meio de um amor incondicional – Paixão, se fizera carne - matéria viva, para que pudesse, por meio dessa paixão pelo Humano, salvar a humanidade.

16 Porque Deus amou o mundo de tal maneira que deu seu filho unigênito, para que todo aquele que Nele crê não pereça, mas tenha vida eterna.

17 por que Deus enviou seu filho ao mundo, não para que condenasse o mundo, mas para que o mundo fosse salvo por ele (BÍBLIA, 1995, p. 123)

Ao buscar a imagem desse Deus real, observamos que G.H se identifica com a figura de Cristo mediante sua ligação com o real e o divino, ou seja, ao mesmo tempo que Jesus se manifesta como Deus, se propõe em carne – materializado para que possa conceder a salvação humana.

O Deus materializado na figura de Cristo concede a “salvação”, ao mesmo tempo em que a palavra materializada é a salvação de G.H.. Ela precisa contar, explicar os fatos para poder salvar-se. Observamos, portanto, a construção do diálogo permeando os níveis de materialização do abstrato, portanto, o Deus como real: “O deserto da vida divina é o silêncio das coisas que a visão alcança, o silêncio da coisa em sua nudez, a que a palavra nos liga e de que a palavra nos separa” (NUNES. 1995. p. 71).

Dessa forma, a palavra permeia todo o sentido da narrativa, em que ao dialogar com o texto bíblico, relacionando o processo da *via crucis*, do Deus, da barata podemos perceber que toda essa movimentação gira em torno da tentativa de salvar-se por meio da palavra. Para isso, sofre a vida, a morte, a ressurreição – como Cristo - busca a compreensão do Deus proximal – Cristo e sacrifica o próprio ser em busca de uma transformação – Cristo, e materializa isso por meio da palavra – Cristo. Compreendemos que G.H sofre a Paixão, assim como Cristo por amor abnegou a si mesmo, assumindo a forma mais carnal e profana – o humano, assim G.H sacrifica sua existência – viva, estável em busca de outra face do “eu”.

Só então minha natureza é aceita, aceita com seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mais o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vive-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo (LISPECTOR, 1998, p. 175).

A paixão de G.H. é, portanto, a entrega total, entregar-se a uma outra face do “eu”, até então desconhecida é a *via crucis* pela qual a personagem transita entre dois mundos, o habitual de sua existência conhecida e marcada por suas iniciais e o mundo do desconhecido em que temos o reconhecimento de uma outra face do “eu” representada pela personagem.

Considerações finais

Diante das reflexões apresentadas, podemos observar que a construção de sentidos na obra *A paixão segundo G.H.* (1964), de Lispector, está voltada para um conjunto de relações simbólicas intimamente ligadas ao discurso mítico-místico religioso. Ao tecer a narrativa, Lispector busca nas fontes mitológicas do cristianismo o simbolismo referente à palavra, o Deus, o imundo, a via crucis e outros, abarcando, assim, elementos que se relacionam com as diversas significações propostas por esse discurso mítico-místico aqui representado pela Bíblia. Dentre essa construção simbólica proposta na narrativa de Lispector, temos a palavra que norteia toda essa relação mística – a palavra como elo de ligação entre discursos; ponte que liga margens discursivas distintas que possam vir a se confluírem em determinados contextos de produção discursiva.

Essa confluência – relação dialógica entre discursos - ocorre a partir do momento que a narradora busca no texto bíblico elementos que possam suprir sua necessidade de materializar a experiência vivida – o fato de comer da massa branca da barata, do que é imundo, a fez buscar esse sentido de impureza no discurso mítico, que por sua vez, demanda um complexo sistema simbólico que nos permite compreender grande parte dos atos vivências humanos. A palavra clariceana, portanto, cria um jogo de significações que parte desde as reflexões sobre o fazer literário – a dificuldade e labor na construção do texto literário, quanto representa um amplo significado por meio do interdiscurso com o texto bíblico. É, portanto, nesse conjunto de relações dialógicas que podemos identificar, na narrativa de *A paixão segundo G.H.* (1964), a condição plurissignificativa que a palavra assume no texto clariceano – a palavra transformadora, reveladora que possibilita o reconhecimento de si mesmo e do mundo.

Em *A paixão segundo G.H.* (1964), a personagem busca a própria identidade e a partir disso demonstra por meio de imagens metafóricas uma relação mítico-mística de entrecruzamento e conflito entre o sagrado e o profano, limpo e imundo, divino e humano, conflitos, estes, próprios da condição do ser existencial. Todo esse conjunto de significações está intimamente ligado à paixão – o entregar-se ao outro – a outra face do “eu” desconhecido e, buscar, por meio da palavra, entender e reviver essa experiência.

A partir da análise proposta, observamos que *A paixão segundo G.H.* revela, em seu aspecto temático, composicional e estilístico as experiências próprias do homem comum, do cotidiano, o que, por sua vez, nos remete a todo o processo de evolução que fez com que o romance pudesse chegar à forma contemporânea que revela uma realidade outra e não a dos heróis de alta pisquê, das grandes histórias propostas pelos moldes da tradição clássica. Ao contrário dessa tradição, o romance agora está voltado para o homem comum, o personagem é o ponto de partida para que o leitor se identifique – um “eu” que ao se manifestar no texto consegue atingir as mais diversas experiências humanas – o ponto intrínseco da universalidade.

Concluimos que o caráter de universalidade representado por esse romance contemporâneo está intimamente ligado principalmente ao aspecto dialógico que o constitui, não que na antiguidade se desconsiderasse esse círculo discursivo, mas o romance aqui representado assume como eixo central essa condição dialógica que, por sua vez, manifesta, além de relações discursivas, as diversas experiências, circunstâncias que revelam a condição humana – o “eu” que se representa nessa escrita.

Referências

AGUIAR, Flávio. Ressonâncias da Bíblia na literatura. In:FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 10. ed. São Paulo: Annablume, 2002.

_____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo. Martins Fontes, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.

BÍBLIA, sagrada, *o Velho e Novo Testamento*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo. Contexto, 2006.

_____. (Org). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

_____. (Org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 2000.

CANDIDO, Antonio *et al.* A personagem do romance. In: _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio . No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas cidades Ltda, 1977.

_____. No começo era de fato o verbo, In: _____. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Edição crítica, coord. Benedito Nunes. 2. ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.

CRIPPA, Adolfo. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FIORIN, José Luiz. Intertextualidade e Interdiscursividade. In.: BRAIT, Beth. (Org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FRONCKOWIAK, Ângela. O ato de narrar em *A paixão segundo G.H.* In: ZILBERMAN, Regina *et al.* *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: EDIPUC, 1998.

GEISLER, Norman. L; NIX, William. E. *Introdução Bíblica*. 2. ed. São Paulo: Vida, 1997.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice uma vida que se conta*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1995.

KUNG, Hans. *Religiões do mundo: em busca de pontos comuns*. Tradução de Carlos Almeida Pereira, Campinas: Versus, 2004.

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

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2000.

MACHADO, Irene. Os gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth(Org). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora contexto, 2006.

MEIN, J. *A bíblia como chegou até nós*. 7. ed. São Paulo: Junta da Educação Religiosa e Publicação, 1987.

NUNES, Benedito. A paixão segundo Clarice. In: _____. NOVAES, Adauto (coord.) *Os sentidos da paixão*. São Paulo: FUNARTE / Cia das Letras, 1987.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002. *Folha explica*.
_____. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo. Editora da
universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2004.