



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Nayara Cristina Marques

O humano, o real e o divino em *A Paixão segundo G. H.*, de Clarice
Lispector: intertextualidade e paródia

São José do Rio Preto
2019

Nayara Cristina Marques

O humano, o real e o divino em *A Paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector: intertextualidade e paródia

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto
2019

M357h	Marques, Nayara O humano, o real e o divino em A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector : intertextualidade e paródia / Nayara Marques. -- São José do Rio Preto, 2019 112 f. : tabs. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto Orientador: Arnaldo Franco Junior 1. Literatura brasileira. 2. Paródia. 3. Filosofia. 4. Religião. I. Título.
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Nayara Cristina Marques

O humano, o real e o divino em *A Paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector - intertextualidade e paródia

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Luciene Marie Pavanelo
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Adriana Monteiro Piromali Guarizo
UniSALESIANO – Centro Universitário Católico Salesiano – Câmpus de Lins

São José do Rio Preto
27 de fevereiro de 2019

*À Heloísa,
minha eterna amiga.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que estiveram ao meu lado durante essa caminhada. Em especial, agradeço:

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, pelos ensinamentos e pela formação acadêmica.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, por ter acolhido a mim e meu projeto desde quarto ano do curso de Graduação em Letras; pelas aulas, ensinamentos e orientações.

Às Prof^{as}. Dr^{as}. Luciene Marie Pavanelo e Prof^{as}. Dr^{as}. Adriana Monteiro Piromalli Guarizo, pela leitura e pelas valiosas contribuições, correções e adições feitas à dissertação.

Aos funcionários da seção de Pós-Graduação e da biblioteca, pela competência, disponibilidade e simpatia.

Aos meus familiares, pela motivação e pelo constante apoio

À minha mãe, Valmeres, pelo seu amor incondicional, por seu suporte sempre carinhoso e motivador e por nunca me deixar desistir.

Ao meu pai José, pelo carinho, amor, pelo apoio e por todas as vezes em que, carinhosamente, me levou prontamente às aulas, às palestras e à biblioteca.

Aos meus avós, Maria e Nivaldo, que sempre tiveram interesse em saber sobre minha vida acadêmica e sempre me motivaram a ter fé e continuar buscando realizar meus objetivos.

Ao meu namorado, Vinícius, pelo amor e pelo constante suporte emocional; por escutar repetidas vezes a minha leitura em voz alta de cada capítulo da dissertação, pelas maravilhosas horas que passamos juntos, pelas risadas e pelos planos futuros.

Aos meus amigos e amigas, por sempre estarem ao meu lado

Ao meu amigo, Davi, pelas leituras e correções do trabalho, pelo apoio e paciência constantes, pelas noites de violão, filme e culinária e pela paz de uma amizade tão sincera e bonita.

À minha amiga, Naiara, minha xará de alma que nunca desistiu de mim e sempre esteve ao meu lado; pelas viagens inesquecíveis, pelos momentos eternizados pela memória, por seu apoio constante e por sua amizade incondicional.

À minha amiga, Maria Alice, pelas conversas e discussões sobre Clarice Lispector, sempre tão enriquecedoras; pela companhia de viagens acadêmicas que nos proporcionaram momentos inesquecíveis, pelas contribuições e pela amizade.

*“O que é Deus estava mais
no barulho neutro das folhas ao vento
que na minha antiga prece humana”.*

*CLARICE LISPECTOR
em A Paixão segundo G.H.*

RESUMO

A obra de Clarice Lispector apresenta uma permanente reflexão sobre temas relacionados à filosofia e ao misticismo, tais como a morte, a divindade, a natureza, etc. Em *A Paixão segundo G.H.* (1964), essas questões são problematizadas ao longo da narrativa e são ampliadas e dramatizadas por meio da linguagem (NUNES, 1989). A partir desses fatos, nossa dissertação tem como objetivo estudar como o romance, ao abordar e problematizar ideias filosóficas e místicas, parodia, de forma intertextual, textos de filosofia e ritos fundamentais para o pensamento e crenças Ocidentais. Para tanto, nos deteremos na análise intertextual do romance em comparação com a Alegoria da Caverna, de Platão e o ritual da comunhão cristã. Analisaremos de que modo as ideias relacionadas ao humano, ao real e ao divino apresentadas no texto de filosofia e no ritual religioso são ressignificados e invertidos pelo romance de Lispector. A fim de observar como estes conceitos aparecem nas narrativas a serem estudadas, serão utilizados como fundamentação teórica Ceia (1998), Coelho (2009) e Erculino (2004) tendo em vista os estudos da Alegoria de Platão; Girard (1990-2004) e Bittencourt (2012), que nos servirão de base para o desenvolvimento do capítulo sobre o ritual da comunhão cristã; Nunes (1989) e Pessanha (1989), os quais funcionam como embasamento teórico-crítico para a análise crítico-interpretativa da obra; e, por fim, Sá (1979-1983) e Dumas (2005), que nos servirão de base para o estudo sobre a intertextualidade e a paródia no romance *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector.

Palavras-chave: Paródia. Intertextualidade. Clarice Lispector. *A Paixão segundo G.H.*

ABSTRACT

*The work of Clarice Lispector presents a permanent reflection about themes related to philosophy and mysticism, such as death, divinity, nature, etc. In *The Passion According G.H.* (1964), these questions are problematized over the narrative and they are expanded and dramatized through language (NUNES, 1989). Light of these facts, our dissertation aims to study the novel, how the novel approaches and problematizes philosophical, mystics ideas and parodies, intertextually, philosophy texts and fundamentals rites for Occidental thoughts and believes. Therefore, we will focus our intertextual analysis on the novel in comparison with *The Allegory of the Cave*, from Plato and the holy Christian communion. We will analyze how the ideas related to human, real and divinity, presented in the philosophical text and the religious rite, are resignified and inverted by Lispector's novel. In order to observe how these concepts appear in the narratives we will study, we will utilize as a theoretical foundation Ceia (1998), Coelho (2009) and Erculino (2004), bearing in mind the studies about the *Plato's Allegory*; Girard (1990-2004) and Bittencout (2012), whose studies will serve as the theoretical basis for a critical interpretative analysis of the work; and, in conclusion, Sá (1979-1983) and Dumas (2005), serving as fundamental understanding about the intertextuality and parody in the novel *The Passion According G.H.*, by Clarice Lispector.*

*Keywords: Parody. Intertextuality. Clarice Lispector. *A paixão Segundo G.H.**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
------------------	----

CAPÍTULO I: A ALEGORIA DA CAVERNA, DE PLATÃO

1.1. Livro VII de <i>A República</i> : A alegoria.....	12
1.2. Livro X: O Plano das Ideias, da Cópia e do Simulacro.....	22

CAPÍTULO II: O RITUAL DA COMUNHÃO CRISTÃ

2.1. O Ritual da Comunhão.....	34
2.2. O sacrifício do bode expiatório.....	37
2.3. O sacrifício de Cristo.....	42

CAPÍTULO III: A PAIXÃO SEGUNDO G.H.

3.1. Análise do romance: <i>A Paixão segundo G.H.</i>	51
3.2. O conflito entre G.H. e o espaço do quarto de Janair.....	53
3.3. O conflito entre G.H. e a barata.....	60
3.4. A despersonalização de G.H.	65
3.5 A literatura e a filosofia	71

CAPÍTULO IV – PARÓDIA A SÉRIO: A INTERTEXTUALIDADE ENTRE O ROMANCE *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*, *A ALEGORIA DA CAVERNA* E O RITUAL DA COMUNHÃO CRISTÃ

4.1. O quarto/caverna de G.H.	74
4.2. O Divino e o Real.....	83
4.3. A comunhão nada cristã de G.H.	96

CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
----------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110
----------------------------------	-----

INTRODUÇÃO

A obra de Clarice Lispector apresenta uma permanente reflexão sobre os temas que há muito instigam a humanidade, tais como a morte, a divindade, a linguagem, a natureza, o homem, etc. A permanência desses eixos temáticos ao longo de toda a obra encontra no romance *A Paixão segundo G.H.* (1964) uma importante expressão das características encontradas em sua produção literária. Neste romance, a escritora propõe uma redução significativa da história narrada, pois as ações exteriores são mínimas e a atividade reflexiva é levada às últimas consequências pela personagem protagonista.

O desencadeamento de reflexões acerca de temas relacionados à filosofia e também ao misticismo parte de situações ordinárias da vida cotidiana, vividas por personagens comuns que, aparentemente, estão inseridas na sociedade e são cumpridoras de sua função social. As personagens, na maioria femininas, iniciam diversas reflexões filosóficas a partir do âmbito doméstico e dos afazeres diários.

Em *A paixão segundo G.H.*, vemos que a fábula é narrada na primeira pessoa do singular, ou seja, G.H. é a protagonista, contando a história a partir de seu ponto de vista e das lembranças do dia anterior ao da narração. A narradora, caracterizada como digressiva, rememora sua travessia do humano ao natural, pois, ao longo da narrativa, gradativamente abandona a “montagem humana” (LISPECTOR, p. 11, 2009), entendida como a moral, as ideologias, os ritos culturalizados e a própria ideia de organização. Ao iniciar esse movimento de abandono das características humanas, G.H. se vê mais próxima do mundo natural ao entrar no quarto de sua antiga empregada e ao se deparar com uma barata, bicho bastante comum no âmbito doméstico.

Esse percurso realizado do humano para o natural é caracterizado por Benedito Nunes (1989) como “tormentoso”, e, ao longo desse trajeto, a protagonista iniciará um desencadeamento gradativo de variadas reflexões e pensamentos relacionados às bases de suas crenças e ideias. Quando iniciada nessa travessia, G.H. não poderá mais regressar ao ponto de partida, embora tenha que voltar a se reinserir no mundo organizado, entendido aqui como mundo humanizado, permeado por leis, moral, regras a serem seguidas, e funções sociais a serem desempenhadas. G.H. jamais será a mesma que era no momento anterior ao da entrada no quarto e ao do encontro e do contato com a barata, fatos que desencadeiam a experiência transformadora.

Ao longo das reflexões da protagonista, é possível identificar uma intertextualidade com textos de filosofia e textos de rituais religiosos. Sobre essas relações, Catherine Dumas (2005) assinala que:

Em *C. Lispector*, trata-se de inventar mitos relacionados com a tradição cristã, oriental ou africana, para fazer coincidir visão e epifania da escrita. O mito recriado dá uma qualidade de visionário-vidente ao sujeito poético. Ao visionar paisagens infinitas no tempo e no espaço, este alonga a frase e encontra o absoluto do presente do verbo ser despersonalizado (“a vida se me é”). (...) Pois o que chama a atenção na mitologia aludida por *C. Lispector* é exatamente isto: a amplidão do tempo e do espaço. Ela abarca não só a mitologia grega com o Mito da Caverna transferido entre as paredes do quarto, e também mitos da origem recriados a partir dos frescos de factura primitiva pintados na parede do quarto (DUMAS, 2005, p. 111).

A entrada de G.H. no quarto da antiga empregada, Janair, remete a um dos textos fundadores do pensamento Ocidental: “A alegoria da caverna”, de Platão. Tal como o diálogo do filósofo grego, podemos identificar na narrativa uma intertextualidade e paródia do ritual da comunhão cristã no momento após a tentativa de G.H. matar a barata e a ingestão da massa branca que sai de dentro do bicho. O romance, portanto, se apropria, respectivamente, do texto e do ritual para invertê-los e parodiá-los de forma séria (SÁ, 1979), absorvendo e ressignificando ideias relacionadas aos mais diversos temas, dentre eles especificamos aqui o Humano, o Real e o Divino.

G.H. passa por um processo que, além de transformador, vai do mundo organizado pela linguagem, pela forma, pelas leis e pela moral, ao mundo inumano e silencioso da não-linguagem, o qual desconhece categorias como a forma e o disforme, a moral e o imoral, entre outras dicotomias e cuja figura iconicizada ao longo do romance está presente na barata.

É durante essa travessia que a protagonista questionará as bases das crenças e das ideias para gerar uma nova concepção de mundo diferente daquela na qual estava inserida. Para gerar esse novo mundo, G.H. refletirá sobre suas antigas crenças no Humano, no Real e no Divino para, assim, em uma intertextualidade com a alegoria de Platão e o ritual da comunhão cristã, criar, por meio de sua problemática relação com a linguagem, novas ideias acerca dos três conceitos citados.

Para tanto, no primeiro capítulo de nosso trabalho, apresentaremos de forma crítico-descritiva a alegoria de Platão, levantando questões fundamentais para a análise comparativa entre o texto do filósofo grego e o romance.

Já no segundo capítulo, realizaremos uma análise descritiva, buscando retomar as origens históricas e pagãs do ritual da comunhão cristã. Para tanto, destacaremos algumas considerações sobre o mito do bode expiatório e o culto ao deus grego Dionísio. Além disso, estudaremos de que modo a divindade grega e a divindade católica, Jesus Cristo, apresentam similaridades significativas.

No terceiro capítulo, faremos uma análise crítico-interpretativa do romance *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Nosso enfoque, nesta parte, será o de analisar o romance de forma geral, levantando algumas ideias relacionadas aos três eixos temáticos aqui estudados e oferecendo ao leitor uma contextualização sobre os temas.

Por fim, no quarto e último capítulo, apresentaremos um estudo sobre as ideias de Divino, de Real e de Humano a partir das definições apresentadas no romance de Clarice Lispector, para depois compararmos e contrapormos às definições apresentadas na alegoria da Caverna, de Platão, e no ritual da comunhão cristã. Para tanto, levantaremos informações históricas, sociológicas e teóricas acerca das ideias centrais de nosso trabalho (Humano, Real e Divino) em comparação ao texto e ao ritual citados, analisando de que forma o romance parodia, inverte e ressignifica o texto e o rito, que são bases para o pensamento e para as crenças Ocidentais.

CAPÍTULO I - A ALEGORIA DA CAVERNA, DE PLATÃO

1.1 Livro VII de *A República*: A alegoria

O livro *A República*, do filósofo grego Platão, é uma das obras clássicas fundamentais do pensamento ocidental e um dos pilares que sustentam ideias filosóficas e políticas. A partir de uma estimativa feita ao longo da introdução do livro, que busca, por meio de fatos históricos mencionados durante o diálogo, investigar sua data de publicação, a tradutora Maria Helena da Rocha Pereira (1993) chega à conclusão de que *A República* foi publicada entre 400 e 300 a.C. na Antiga Grécia. A obra é constituída por dez capítulos, comumente chamados de livros, e cuja estrutura é composta por um diálogo narrativo entre o filósofo Sócrates e seu discípulo Gláucon, nome este empregado na versão traduzida por Pereira (1993), a qual será utilizada em nosso trabalho. Dentre os dez livros da obra de Platão, estudaremos, aqui, os livros VII e X, pertinentes para a realização de nosso trabalho, pois há neles a apresentação e o desenvolvimento da alegoria da caverna.

Neste capítulo, abordaremos como o filósofo grego expõe e esclarece o chamado Mito da Caverna a partir da criação de uma alegoria que é empregada para figurativizar ideias e argumentos referentes à idealização de sua república. Por meio desta alegoria, o filósofo grego desenvolve conceitos referentes ao Humano, ao Real e ao Divino, que se constituem em alvos centrais de nosso trabalho. Entretanto, antes de analisarmos os livros VII e X, nos deteremos na definição do substantivo *alegoria* e investigaremos quais as implicações que esta figura de linguagem apresenta no diálogo de Platão.

No estudo *Sobre o conceito de alegoria*, Carlos Ceia (1998) define “alegoria” como um vocábulo que é etimologicamente pertencente ao idioma grego. Na raiz etimológica, *allegoría* significa dizer algo diferente do seu sentido literal e, a partir desse novo significado, apresentar um caráter moral. Para tanto, é necessário que a alegoria não seja suscetível a plurissignificações ou mudanças de significação, pois, para haver entendimento, seu significado deve apresentar sentidos relativamente fixos. Podemos associar a alegoria à metáfora, já que ambas possuem significados diferentes do literal. Porém, há distinções, estabelecidas por Ceia (1998), para caracterizar a alegoria e a metáfora. Tendo em vista as ideias dos filósofos Quintiliano, em *Instituição oratória* (2016), e Cícero, no estudo *De Oratore* (1886), Ceia (1998) estabelece, como primeira diferenciação, a extensão textual. Enquanto a metáfora considera termos isolados, a alegoria considera expressões ou textos completos. A segunda distinção reconhecida pelo autor diz respeito à possibilidade de diversos significados, ou seja, a metáfora é entendida como dinâmica, de modo a admitir

variações semânticas e plurissignificações, enquanto a alegoria dispõe apenas de significados relativamente fixos.

Sumarizamos, portanto, as características da alegoria a partir de quatro traços relativamente fixos: a diferenciação entre o sentido literal e o seu significado; a fixação de significados pré-estabelecidos; a extensão que deve desdobrar-se a textos e expressões completas; e a utilização de um caráter moral ao final da narrativa alegórica.

No diálogo de Platão, a alegoria é empregada com fins didáticos para figurativizar e exemplificar como o homem, tendo acesso ao conhecimento, consegue desenvolver plenamente a sua racionalidade. Além disso, há uma gradual ascensão do homem em direção ao conhecimento. A narrativa de Platão descreve a experiência de homens que, presos desde a infância em uma habitação subterrânea, têm acesso apenas às sombras e aos ecos do mundo exterior à caverna em que vivem. Platão descreve a alegoria da seguinte maneira:

Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta pra a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões, serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no gênero dos tapumes que os homens dos <<robertos>> colocam diante do público, para mostrarem suas habilidades por cima deles. (PLATÃO, 1993, p. 317).

Ao verem apenas vultos e sombras, os prisioneiros da caverna não conseguem distinguir se as sombras e os vultos são dos mercadores ou dos objetos carregados por eles. Como estão presos nesse espaço, as sombras e os ecos são tomados por eles como reais e verdadeiros, pois só a partir deles, os homens podem fazer seu único contato com o mundo exterior ao da caverna: “(...) pessoas nessas condições não pensavam que a realidade fosse senão a sombra dos objetos” (PLATÃO, 1993, p. 318).

Na continuação de sua alegoria, Platão cria uma situação hipotética: um dos homens é solto das correntes que o prendem e, assim, abandona a caverna onde vivera desde a infância. Por ter os olhos acostumados às trevas devido à falta de luz no interior da habitação, o homem, agora livre, sente, ao entrar em contato com a luz do Sol, muita dor e incômodo nos olhos. Gradualmente, o antigo prisioneiro vai se habituando à luz. Assim, o homem liberto:

Em primeiro lugar, olharia mais facilmente para as sombras, depois disso, para as imagens dos homens e dos outros objectos, reflectidas na água, e, por último, para os próprios objetos. A partir de então, seria capaz de contemplar o que há no céu, e o próprio céu, durante a noite, olhando para a luz das estrelas e da Lua, mais facilmente do que se fosse o Sol e o seu brilho de dia. (PLATÃO, 1993, p. 319).

Vemos que há um processo de adaptação que o homem liberto da caverna atravessa para conseguir ver além das sombras. Gradualmente, o antigo prisioneiro vai se adaptando à luz e começando a olhar os reflexos na água. Em seguida, é capaz de olhar diretamente os objetos e as pessoas e, por fim, de contemplar o próprio Sol. Caso esse homem seja liberto e levado a encarar o Sol de forma súbita, sem antes ter atravessado todos os estágios assinalados por Platão a fim de acostumar sua visão à luz, não conseguiria sequer ver os objetos entendidos como reais, já que seus olhos ainda não estariam habituados ao mundo exterior:

—E se o arrancassem dali à força e o fizessem subir o caminho rude e íngreme, e não o deixassem fugir antes de o arrastarem até à luz do Sol, não seria natural que ele se doesse e agastasse, por ser assim arrastado, e, depois de chegar à luz, com os olhos deslumbrados, nem sequer pudesse ver nada daquilo que agora dizemos serem os verdadeiros objetos? (PLATÃO, 1993, p. 319).

O processo pelo qual o antigo prisioneiro da caverna passa para acostumar a sua visão à luz relaciona-se ao processo gradual de acesso ao conhecimento. O homem, livre dos grilhões que o prendiam à caverna, ascende ao mundo exterior para processualmente buscar o desenvolvimento da razão. Nesse sentido, as trevas metaforizam a ignorância dos prisioneiros, enquanto a luz do Sol metaforiza o conhecimento como grande força que ilumina a vida do indivíduo, fazendo, gradualmente, uma mudança na sua visão sobre os seres, os objetos e o mundo à sua volta.

Ao se ver liberto da primeira habitação (a caverna), o homem abandona a sua antiga situação de ignorância para, em um movimento ascendente cuja origem parte do subterrâneo para o plano superior, buscar o conhecimento e poder ver “mais de perto a realidade” (PLATÃO, 1993, p. 318). Tendo habituado seus olhos à luz, o homem não fica restrito à visão das sombras e à escuta dos ecos, mas passa a enxergar os objetos, os seres e o mundo exterior em sua totalidade, e mais próximos da realidade tal como designada por Platão. Porém, de acordo com o filósofo grego, no processo de adaptação, este homem sofreria dificuldades ao

habituar sua visão ao mundo exterior e ter de abandonar as antigas concepções e ideias que tivera durante toda a vida até o momento da liberdade:

— (...) o que aconteceria se eles fossem soltos das cadeias e curados da sua ignorância, a ver se, regressados à sua natureza, as coisas se passavam deste modo. Logo que alguém soltasse um deles, e o forçasse a endireitar-se de repente, a voltar o pescoço, a andar e a olhar para a luz, ao fazer tudo isso, sentiria dor, e o deslumbramento impedi-lo-ia de fixar os objectos cujas sombras via outrora. Que julgas tu que ele diria, se alguém lhe afirmasse que até então ele só vira coisas vãs, ao passo que agora estava mais perto da realidade e via de verdade, voltado para objectos mais reais? E se ainda, mostrando-lhe cada um desses objectos que passavam, o forçassem com perguntas a dizer o que era? Não te parece que ele se veria em dificuldades e suporia que os objectos vistos outrora eram mais reais do que os que agora lhe mostravam? (PLATÃO, 1993, p. 318 – 319).

A partir do excerto acima, vemos que o homem da caverna, ao libertar-se dela, demonstraria certa resistência a encarar como real e verdadeiro o mundo superior àquele da caverna, pois sua concepção de realidade e de verdade estava, até então, relacionada às sombras e aos ecos vistos e ouvidos durante toda a sua vida. A mudança e a aceitação de novos conceitos apresentam-se como um processo gradual que direciona o homem liberto ao mundo do conhecimento e, portanto, a um mundo mais próximo das concepções de Real e de verdade.

No sentido literal, a alegoria da Caverna descreve um homem que, livre de seu antigo grupo, ao qual estava preso desde a infância por grilhões em uma caverna cuja realidade resumia-se às sombras e aos ecos, consegue ascender ao mundo exterior e, gradativamente, acostumar os olhos à luz para enxergar a realidade fora das trevas da antiga morada subterrânea. Diferentemente do sentido literal, o significado desta alegoria está relacionado à ignorância e à ascensão do sujeito a partir da inteligência e da razão. O homem, quando preso, está atrelado à situação de ignorância que o deixa subjugado aos sentidos, principalmente à visão e à audição. A liberdade permite a saída do homem da situação de ignorância em que se encontrava para buscar o conhecimento. Ao longo dessa busca, a qual, conforme dissemos, ocorre de forma processual, o homem liberto vai abandonando antigas concepções para ceder lugar à gestão de novas ideias sobre a condição humana, sobre o Real e sobre o Divino – conceitos estes que serão abordados mais adiante neste capítulo.

A saída da caverna proporciona ao homem uma libertação da subjugação dos sentidos, visto que, agora, ele deve lançar mão da razão para conseguir apreender a realidade. Assim, o homem liberto da apreensão do mundo por meio de seus sentidos, os quais outrora o

ludibriavam e o faziam ter uma noção errônea da realidade, tem de acostumar a sua visão e a sua audição para conceber um novo entendimento sobre o Real, de modo que seus sentidos passem a ser subjugados à razão e à inteligência.

Esse indivíduo, liberto das correntes que o aprisionavam ao mundo das sombras e dos sentidos e elevado ao plano da verdade, é, para Platão, o filósofo. Tendo a razão mais desenvolvida, ele conseguiria ascender e ter acesso ao Real e à verdade, estando, portanto, mais próximo do plano das formas e das essências e mais apto a libertar-se dos grilhões das aparências e dos sentidos. Para Olgária Matos (1998), o homem liberto de Platão é aquele que, ao sair da caverna, passa a ter contato visual com tudo o que existe no plano superior ao plano da caverna. Assim o Mito da Caverna é a alegoria na qual

Nasce a metáfora platônica de ideia iluminada e visível em todas as suas partes. Em sua dimensão ideal, também a figura humana apresenta-se essencialmente nua. Na nudez encontram-se uma experiência religiosa e uma metafísica que atribuem clareza ao ver. Vinculada a este primado do ver a olho nu está a noção de *Teoria*. De *tea* = vista e *ora* = olhar, *Teoria* significa “ter cuidado com o ver”. Há nisto um potenciamento metafísico da visão, para além de toda vestimenta e de todo invólucro (MATOS, 1998, p. 242).

O sentido da visão, entendido como principal fator da compreensão do real e da verdade localizados fora da caverna, é entendido como um desnudamento do olhar para, conseqüentemente, haver um desnudamento da verdade. Assim, o ver é o primeiro fator responsável pelo encontro e pelo entendimento do mundo superior que guarda consigo as características de Real, de verdadeiro e de belo. Além disso, em um sentido mais abstrato, faz com que o homem filosófico tenha acesso ao mundo das essências e das formas e, portanto, chegue ao grau máximo de conhecimento e de desenvolvimento da razão.

Embora a saída do homem e o entendimento do mundo superior ao da caverna só sejam possíveis por meio da visão dos objetos e dos seres como realmente são, a visão, para Platão, deve ser subordinada à razão e à inteligência, como afirma Sócrates durante uma discussão entre ele e Gláucon sobre a importância da ciência chamada Astronomia: “(...) são os verdadeiros ornamentos, que se apreendem pelo raciocínio e pela inteligência, mas não pela vista” (PLATÃO, 1993, p. 343).

De acordo com Platão, a razão e a inteligência são as únicas capacidades humanas que levam o homem, na busca pelo conhecimento, a alcançar o Real e a verdade. Para o filósofo, o que é apreendido pelos sentidos não é fonte segura de conhecimento, pois, como vimos a partir do significado da alegoria da Caverna, o homem que vê as sombras e escuta os ecos

vive uma falsa realidade, acreditando na realidade apreendida por seus sentidos. Entretanto, após encontrar a luz do Sol, que possibilita ver as coisas na totalidade e mais próximas da realidade, o homem consegue, por meio da visão subjugada à razão, apreender o que está mais próximo do real e do verdadeiro. Assim, o filósofo reafirma a impossibilidade de segurança nos sentidos, pois eles podem ludibriar e enganar o sujeito cujo mundo é compreendido através deles, e que os prioriza no lugar da razão e da inteligência.

A alegoria da Caverna pode ser expandida, de acordo com Platão, para a *pólis* grega, pois os homens "comuns" são os prisioneiros que, limitados às sombras e aos ecos da ignorância, têm no conhecimento a única possibilidade de ascensão a um plano superior por meio do desenvolvimento da razão. O homem liberto da caverna consegue desenvolver-se plenamente, pois começa a tomar conhecimento do Plano das Ideias, plano este em que Platão afirma estarem situados o Real e a verdade. Para Leandro Anésio Coelho (2009),

O homem que sai da caverna alcança o saber real porque ele conhece o que existe no mundo das Ideias. Platão revoluciona, assim, a concepção do saber; conhecer passa a ser visitar o mundo das Ideias, conhecer as Formas no seu lugar de origem, ou seja, aquilo que produz as sombras na esfera sensível. Quem alcança o inteligível não se preocupa mais com assuntos dos homens, mas preocupa-se em manter a sua alma nas alturas. (COELHO, p. 8, 2009).

Ao transpormos a alegoria da caverna para a cidade ideal de Platão, vemos a caverna como o lugar onde os homens todos estão inseridos, de modo que as sombras projetadas nas paredes são os objetos concretos e apreendidos pelos sentidos. No plano superior, ou seja, no exterior da caverna, existem os objetos reais, as pessoas reais e as vozes reais que carregam consigo o valor de verdade e, portanto, relacionadas ao Plano das Ideias. O indivíduo capaz de abandonar a caverna se desprende de sua visão de mundo, passando, por meio do conhecimento, a compreender o mundo Real e a verdade.

Ao longo do desenvolvimento da alegoria da caverna, o Sol é o último astro que a visão do homem consegue alcançar, pois, para poder enxergá-lo, é preciso antes ter habituado a visão aos reflexos, objetos e seres. Sua luz é entendida como metáfora para o conhecimento — o homem liberto passa por um processo, uma travessia, para poder alcançar a luz do conhecimento. Ao se libertar dos grilhões, o homem da caverna tem de se habituar ao mundo exterior, o qual, iluminado pelo astro, delineia novos contornos, possibilitando-lhe ver objetos, seres e astros mais reais, mais próximos da noção de realidade. Para tanto, é necessário que o homem abandone as suas antigas concepções, às quais fora acostumado

desde a infância, para poder ceder lugar a novas ideias geradas por meio do acesso ao conhecimento. Nesse sentido, a luz do Sol é o que possibilita ao homem poder estar mais próximo da realidade.

(...) Quanto à subida ao mundo superior e à visão do que lá se encontra, se a tomares como a ascensão da alma ao mundo inteligível, não iludirás a minha expectativa, já que é teu desejo conhecê-la. O Deus sabe se ela é verdadeira. Pois, segundo entendo, no limite do cognoscível é que se avista, a custo, a ideia do Bem; e, uma vez avistada, compreende-se que ela é para todos a causa de quanto há de justo e belo; que no mundo visível, foi ela que criou a luz, da qual é senhora; e que, no mundo inteligível, é ela a senhora da verdade e da inteligência, e que é preciso vê-la para se ser sensato na vida particular e pública. (PLATÃO, 1993, p. 321).

A partir do excerto acima, vê-se que Platão estabelece uma diferenciação entre dois planos: o plano do visível e o plano do cognoscível. Como a própria denominação dada pelo filósofo grego sugere, o plano do visível é aquele apreendido por meio dos sentidos, mais especificamente a visão; já o plano do cognoscível está relacionado a tudo o que pode ser entendido pela razão e pela inteligência. A partir dessa diferenciação, Platão assinala que a luz solar está para o plano do visível, assim como a ideia de bem está para o plano do cognoscível. No plano do visível, o Sol, além de ser entendido como metáfora para a iluminação na revelação da verdade e do Real, também é o que proporciona ao homem liberto o acesso ao justo e ao belo. No plano do cognoscível, o bem é a causa que possibilita o acesso à verdade e à inteligência.

No estudo, *O Bem metafísico na República de Platão e sua relação com o concreto*, Siloe Cristina Nascimento Erculino (2014) estabelece similaridades entre o Sol e a ideia de bem. Apesar de o Sol estar no plano visível e o bem estar no plano cognoscível, a autora entende tanto o Sol quanto o bem como causas primordiais para o acesso ao conhecimento: o primeiro é a luz que possibilita a visão do justo e do belo, enquanto a segunda é a causa que possibilita o homem ter acesso ao Real e à verdade. Ao assimilar o Sol à ideia de Bem, a autora assinala que:

Da mesma forma que o Sol ilumina os objetos sensíveis permitindo a visão, o Bem ilumina as Ideias permitindo o conhecimento. O Sol proporciona aos olhos a capacidade de ver, e confere às coisas a possibilidade de serem vistas; o Bem doa à alma a potencialidade de compreender o inteligível e doa inteligibilidade às Formas. Por isso, o Bem afeta tanto a propriedade de ser cognoscível das Formas, quanto a nossa capacidade de conhecer (ERCULINO, p. 73 - 74, 2014).

Esse paralelo entre esfera sensível e esfera inteligível vai além da ideia de bem no plano inteligível e da metáfora solar na esfera sensível, pois se estende a comparações e similaridades entre outros elementos no livro de Platão. Coelho (2009) sistematiza os elementos e seus respectivos correspondentes que transcrevemos a seguir:

Mundo sensível → Mundo inteligível
 Sol → Ideia de Bem
 Luz → Verdade
 Objetos da visão (cores) → Objetos do conhecimento (ideias)
 Sujeito que vê → Sujeito cognoscente
 Órgão da visão (olhos) → Órgão do conhecimento
 Faculdade da visão → Faculdade da razão
 Exercício da visão → Exercício da razão
 Aptidão para ver → Aptidão para conhecer
 (COELHO, 2009, p. 5).

A partir da sistematização do autor, percebemos que os elementos de *A República* apresentam-se nas duas esferas definidas por Platão. Cada esfera tem o correspondente na esfera oposta e, portanto, alguns elementos como o Sol e a Luz servem como metáforas para a exemplificação de uma ideia abstrata própria do plano inteligível.

Por meio do Mito da Caverna, Platão se utiliza da alegoria para “ilustrar” e exemplificar suas ideias referentes à sociedade grega ideal e todas suas implicações. No plano sensível, o indivíduo que consegue se libertar dos grilhões aprisionadores às sombras e aos ecos da caverna é o filósofo, cuja alma está voltada para as atividades racionais. Esse indivíduo deve desenvolver-se para ter acesso ao mundo verdadeiro e Real, onde os objetos podem ser vistos na sua clareza e totalidade, iluminados pela luz do Sol.

Nesse sentido, o indivíduo está, num plano inteligível, libertando-se dos grilhões da ignorância para iniciar a subida em direção ao mundo iluminado pelo conhecimento e pela razão. Ao alcançar o último estágio da alma humana e conseguir ter acesso a este plano da verdade, do Real e do belo, entendido como plano das Ideias, o sujeito está para sempre liberto da ignorância, pois, mesmo querendo voltar e adaptar-se novamente às sombras na parede da caverna, não conseguirá, visto que sua alma já ascendeu às alturas e já viu a verdade num plano superior.

Esse indivíduo, cuja alma ascende ao grau mais elevado, só pode ter acesso ao conhecimento verdadeiro se isso for possibilitado pela ideia de bem, a qual, ao mesmo tempo que é causa do conhecimento, também é dotada de um caráter divino, base para todas as

atividades humanas e de toda a cidade. Para Platão, a ideia de bem, causa para alcançar o conhecimento e desenvolver a alma filosófica, é dotada de características divinas. Como Sócrates afirma durante o diálogo: “(...) a faculdade de pensar é, ao que parece, de um carácter mais divino do que tudo o mais; nunca perde a força e, conforme a volta que lhe derem, pode tornar-se vantajosa e útil, ou inútil e prejudicial” (PLATÃO, 1993, p. 323).

A atividade racional bem como a ideia de bem são, então, caracterizadas por Platão como divinas, já que o bem é a causa de toda busca e alcance do conhecimento humano por meio do pensamento. O homem com este potencial de racionalidade, ao sair da caverna da ignorância, consegue desenvolver-se, elevar-se ao patamar supremo e divino em que estão as formas infinitas, as essências incorruptíveis, os modelos perfeitos vinculados às ideias de verdade, de beleza e de realidade.

Segundo Platão, o bem é o último estágio alcançado pela alma humana, de modo que, se o bem é Divino por ser supremo, bem e Divino pertencem a uma esfera sublime e inexistente no plano concreto, pois tanto o bem quanto a verdade e o Real estão localizados num plano superior e Divino, onde tudo o que existe é incorruptível, perfeito. Esse plano é o das Ideias. Assim:

(...) O bem platônico é a própria divindade, ordenadora e uma espécie de Forma suprema. Por isso ela é essencial para o homem e para deixar sua alma em ordem. Para explicitar a tamanha importância do bem na esfera inteligível, Platão metaforiza-o com o sol na esfera sensível. (COELHO, 2009, p. 4).

Para Coelho (2009), todas as coisas que estão na esfera do sensível só são compreendidas pela visão e razão humanas quando iluminadas pela luz do Sol, assim como o conhecimento só é apreendido pela alma humana e filosófica pela ideia de bem. Dessa maneira, Sol e bem são entendidos como conceitos semelhantes, de modo que aquele está para a esfera sensível enquanto este está para esfera inteligível e abstrata.

O bem, que é Divino, é o único a estar acima da justiça. A justiça, para Platão, é entendida como um dos motivos para se ter acesso à felicidade. Assim, é compreendida como o desenvolvimento e a ação própria de cada indivíduo de acordo com as suas aptidões e o seu desenvolvimento, enquanto a felicidade é consequência de uma vida dedicada à prática da virtude. Assim, para o filósofo grego, felicidade e justiça caminham juntas. Esta relação entre justiça e felicidade se concretiza em *A República* no estruturar da cidade platônica ideal.

Platão prevê uma sociedade ou uma república na qual a melhor forma de governo seria confiar os cargos de poder àqueles que, tendo a razão e a inteligência mais desenvolvidas,

sejam capazes de governar de forma justa. Nesse sentido, Platão apresenta didaticamente as áreas de conhecimento em que os indivíduos mais aptos para a atividade racional devam ser instruídos e capacitados de modo a se tornarem filósofos. Assim, Platão afirma que o governo deve ser dirigido por um filósofo ou que o governante da sociedade ideal se torne um filósofo. Ao chegar nessa conclusão, o filósofo grego afirma que a justiça é a base para as virtudes e, tendo em vista a sabedoria do filósofo, ele também seria, por excelência, segundo Platão, alguém justo.

Platão entende que a alegoria desenvolvida no Mito da Caverna se expande para a construção da república ideal, pois os cidadãos são os homens que, presos e limitados às sombras e aos ecos da ignorância, têm no conhecimento a única possibilidade de ascensão ao plano superior por meio do desenvolvimento da razão. Platão então assinala, de forma didática, duas ciências que são essenciais para o desenvolvimento da razão e inteligência do indivíduo com aptidões filosóficas. São elas: a ciência dos números e do cálculo e a dialética.

Para o filósofo, a ciência dos números e do cálculo (Matemática) é primordial para o desenvolvimento da racionalidade, pois nela “se utilizam todas as artes, todos os modos de pensar, todas as ciências – e também aquela que é preciso aprender entre as primeiras” (PLATÃO, 1993, p. 330). Outra ciência que Platão entende como fundamental para o desenvolvimento da razão é a dialética. Platão assinala a forma como a dialética, hierarquicamente mais importante que a ciência dos números e do cálculo, possibilita ao homem ampliar e utilizar a razão e a inteligência de modo a construir e destruir hipóteses e ideias já fixadas. Para o filósofo grego:

O método da dialética é o único que procede, por meio da destruição das hipóteses, a caminho do autêntico princípio, a fim de tornar seguros os seus resultados, e que realmente arrasta aos poucos os olhos da alma da espécie de lodo bárbaro em que está atolada e eleva-os às alturas (...). (PLATÃO, 1993, p. 349).

A busca pelo conhecimento permite ao indivíduo acessar estas ciências que Platão julga serem as mais importantes. Após o aprendizado dessas ciências fundamentais, o homem está apto, segundo Platão, a desenvolver a razão e a inteligência a fim de tornar-se filósofo. Este homem, tendo se tornado filósofo, conseguirá, de acordo com Platão, governar a república ideal, de forma justa e comprometida com a verdade.

Ao longo do livro *A República*, Platão descreve e caracteriza sua ideia de cidade ideal. Para tanto, o filósofo grego utiliza de uma alegoria para, didaticamente, figurativizar concepções referentes ao desenvolvimento do homem. Ao libertar-se da ignorância e ao

buscar o conhecimento, o homem consegue desenvolver a racionalidade e então acessar o Real e a verdade, concepções restritas ao Plano das Ideias. Em contrapartida, o homem cuja racionalidade não é desenvolvida pode ser facilmente ludibriado pelas sombras e pelos ecos da caverna, visto que, distante do verdadeiro e do Real, está restrito ao Plano das Cópias e ao Plano do Simulacro. Passemos, então, ao entendimento do que Platão concebe como Plano das Ideias, Plano das Cópias e Plano do Simulacro.

1.2 Livro X: O Plano das Ideias, da Cópia e do Simulacro

No livro X de *A República*, Platão concebe a realidade a partir de três planos: O Plano das Ideias, o Plano das Cópias e o Plano do Simulacro. Entendendo o Plano das Ideias como o plano no qual estão inseridos os conceitos de Real e de verdade, especifiquemos, então, o motivo por este ser definido desta forma pelo filósofo grego.

Durante o diálogo com Gláucón, Sócrates assinala que nós, indivíduos, “(...) estamos habituados a admitir uma certa ideia (sempre uma só) em relação a cada grupo de coisas particulares, a que pomos o mesmo nome” (PLATÃO, 1993, p. 452). Para ele, todos nós temos uma ideia singular de cada coisa que existe no mundo fenomênico. A fim de exemplificar sua argumentação, Platão elege dois exemplos: camas e mesas. Ao utilizar esses dois objetos bastante comuns, o filósofo grego entende que, apesar de existirem incontáveis camas e mesas cuja aparência, estrutura e material diferenciam-se, há apenas uma ideia que corresponde ao objeto cama e outra ao objeto mesa. Deste modo, a partir da ideia desses objetos, o artífice consegue fabricá-los. Para Platão:

Ora não costumamos também dizer que o artífice que executa cada um destes objetos olhando para a ideia, é assim que faz, um as camas, outro as mesas, de que nos servimos, e da mesma maneira para os restantes artefactos? Porque, quanto à ideia propriamente, não há artífice que possa executá-la. Pois como havia de fazê-lo? (PLATÃO, 1993, p. 453).

De acordo com Platão, o artífice se baseia nas ideias dos objetos cama ou mesa para conseguir fabricá-los para o uso. Entendemos, portanto, que para todo objeto existente no mundo concreto (fenomênico), há uma ideia desse objeto no Plano das Ideias. Os objetos concretos, fabricados pelos artífices, são então manifestações fenomênicas das ideias que se encontram no Plano das Ideias e, conseqüentemente, cópias dessas ideias que pré-existem a eles. Diferentemente desse plano, no qual as ideias são únicas, atemporais e incorruptíveis, suas cópias, por serem concretas e fabricadas pelo homem (fenomênicas), são passíveis de

sofrer a ação do tempo, corruptíveis e finitas. Do mesmo modo que o artífice humano é quem realiza a cópia de ideias que já existem no Plano das Ideias, Platão entende como “artífice” o criador de todas as ideias pré-existentes sendo aquele que

(...) não só é capaz de executar todos os objetos, como também modela todas as plantas e fabrica todos os seres animados, incluindo a si mesmo, e, além disso, faz a terra, o céu, os deuses e tudo o que existe no céu e no Hades, debaixo da terra. (PLATÃO, 1993 p. 453).

Platão afirma, portanto, que a forma natural dos objetos, ou seja, a ideia única referente a cada objeto foi feita por um ser Divino, entendido como o próprio Deus. Nesse sentido, o filósofo grego declara que a forma natural de todos os objetos “e da qual diremos, segundo entendo, que Deus a confeccionou. Ou que outro Ser poderia fazê-lo?” (PLATÃO, 1993, p. 455). Na continuação do diálogo, o Plano das Ideias é reafirmado como uma criação divina:

— Ora Deus, ou porque não quis, ou porque era necessário que ele não fabricasse mais do que uma cama natural, confeccionou assim aquela única cama, a cama real. Mas duas camas desse tipo, ou mais, é coisa que Deus não criou nem criará.

— Como assim?

— É que, se fizesse apenas duas, apareceria outra cuja ideia aquelas duas realizariam, e essa seria a cama real, não as outras duas.

— Exactamente.

— Por saber isso, julgo eu, é que Deus, querendo ser realmente o autor de uma cama real, e não de uma qualquer, nem um marceneiro qualquer, criou-a, na sua natureza essencial, una. (PLATÃO, 1993, p. 455-456).

A partir do excerto acima, vemos o Plano das Ideias como sendo de autoria divina; Deus é designado por Platão, ao longo de seu texto, como o “artífice natural da cama” (PLATÃO, 1993, p. 456). Lançando mão do exemplo dado por Platão, entendemos que a cama e a mesa existentes no Plano das Ideias são os objetos reais e verdadeiros, pois são únicos, atemporais, infinitos e incorruptíveis. Além disso, por terem sido criados por Deus, relacionam-se com o Divino.

Em contrapartida, o artífice humano da cama ou da mesa realiza a cópia de tudo o que já existe no Plano das Ideias. A cama e a mesa feitas pelo artífice humano são perecíveis, finitas e sofrem a ação do tempo, não podendo, portanto, ser entendidas como reais e verdadeiras. Desse modo, tudo o que vemos e apreendemos pelos sentidos faz parte do Plano

das Cópias e, portanto, não é Real ou verdadeiro, características próprias do que existe no Plano das Ideias.

O Plano das Ideias está para a razão e para a inteligibilidade, assim como o Plano das Cópias está para os sentidos. Apesar de não ser acessível aos sentidos, o Plano das Ideias é compreendido pela razão; os objetos concretos, por sua vez, são apreendidos a partir de nossos sentidos. Para Erculino (2014), *formas*, outra denominação utilizada pela autora para o que chamamos, a partir do texto de Platão, de ideias, são:

(...) pertinentes ao mundo das essências são invisíveis aos olhos do corpo, atemporais e sem extensão espacial, porém são inteligíveis para alma. As Formas são, portanto, o arquétipo causal das imagens corruptíveis que formam o mundo concreto. Elas possuem caráter normativo e condicionam o aprendizado, já que toda alma realizou contato com as Formas no mundo das Ideias antes de encarnar no corpo. Só podemos aprender algo quando a alma já esteve em contato com a Essência deste elemento previamente, já que desse modo temos a possibilidade de identificar qual é a Forma Ideal desse objeto sensível que percebemos corporalmente. Toda nossa capacidade cognitiva se estrutura a partir das Essências que formam na alma uma base referencial para o aprendizado – são elas que permitirão estruturar a percepção e a linguagem. Temos a sensação, mas a sua identificação como algo belo, feio, semelhante ou circular só é possível a partir da referência das Formas esquecidas pela Alma, mas já conhecidas previamente. (ERCULINO, p. 72-73, 2014).

Ao retomar a discussão promovida anteriormente em nossa análise da Alegoria da Caverna, observamos que o homem que confia cegamente em seus sentidos pode ser ludibriado pelas sombras e pelos ecos, julgados por ele como reais. Ao lançar mão da razão e da inteligência, o homem liberto do aprisionamento aos sentidos está mais apto a reconhecer o Real e a verdade, os quais, como vimos, pertencem, para Platão, ao Plano das Ideias. Reafirmando nossa interpretação do subcapítulo anterior, o homem que confia na razão em vez dos sentidos tem maior capacidade de apreender a realidade e a verdade, enquanto que aquele cuja razão é subjugada pelos sentidos pode ser ludibriado mais facilmente. É necessário, portanto, ter sido iniciado no processo de aprendizagem, cujas principais ciências são, de acordo com Platão, as ciências dos números e do cálculo e a dialética para que, cultivando o amor à verdade (*filos + sofia*), o homem ascenda à verdade e ao Real.

O Plano das Cópias, passível de ser apreendido pelos sentidos, está a um grau de distância do Plano das Ideias, pois todas as coisas existentes no mundo, tais quais as conhecemos, são cópias de ideias únicas pré-existentes no Plano das Ideias. Para realizar os objetos concretos, o artífice baseia-se na ideia do objeto que irá executar. Além do Plano das

Ideias e do Plano das Cópias, Platão concebe um terceiro plano para situar as artes, em especial a pintura e a poesia. Esse lugar recebe o nome de Simulacro. Assim, Deus é o artífice natural das ideias, o marceneiro é o artífice que executa as cópias, e o pintor e o poeta são apenas imitadores. Platão entende que o pintor, bem como o poeta, não são os artífices da cama ou da mesa, pois eles sequer conhecem o ofício do marceneiro. Nesse sentido, os artistas são, segundo Platão, meros imitadores do que já existe no Plano das Cópias, pois, a partir da aparência dos objetos, reproduzem camas e mesas nas suas obras. Observe-se:

— Mas diz-me agora o seguinte, com relação ao pintor: parece-te que o que ele tenta imitar é cada uma das coisas que existem na natureza ou as obras dos artífices?

— As obras dos artífices.

— Mas tais como elas são, ou como parecem? Define ainda este ponto.

— Que queres dizer?

— O seguinte: se olhares para uma cama de lado, se a olhares de frente ou de qualquer outro ângulo, é diferente de si mesma, ou não defere nada, mas parece distinta? E do mesmo modo com os demais objectos?

— É como dizes: parece diferente, mas não é nada.

— Considera então o seguinte: relativamente a cada objeto, com que fim faz a pintura? Com o de imitar a realidade, como ela realmente é, ou a aparência, como ela aparece? É imitação da aparência ou da realidade?

— Da aparência. (PLATÃO, 1993, p. 457).

O pintor, segundo Platão, é aquele que imita as obras dos artífices, e, conseqüentemente, está distante do Plano das Ideias. O que ele imita não são as ideias e a essência de cada objeto, mas sim suas cópias concretas, perecíveis e corruptíveis. Entendemos, portanto, que o artista é caracterizado por Platão como apenas um imitador da aparência, e, assim, sua obra está ainda mais distante do plano do Real e da verdade:

Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição. Por exemplo, dizemos que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro, e os demais artífices, sem nada conhecer dos respectivos ofícios. Mas nem por isso deixará de ludibriar as crianças e os homens ignorantes, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe com a semelhança que lhe imprimiu, de um autêntico carpinteiro. (PLATÃO, 1993, p. 457).

Para Platão, o pintor não é o artífice da cama ou da mesa, pois ele não é possuidor dos conhecimentos necessários para a fabricação desses objetos. Resta-lhe, portanto, a designação de imitador, devido ao fato de ele copiar apenas a aparência dos objetos que os artífices

executam por meio do conhecimento e da experiência prévias. Por não conhecer os ofícios de cada artífice, o pintor é aquele que sabe pintar uma cama ou uma mesa, porém não tem conhecimento prévio para saber executá-los. Consequentemente, o pintor é caracterizado pelo filósofo grego como alguém que ludibria, engana e afasta as pessoas das coisas efetivamente Reais e verdadeiras, pois, além de imitar a aparência delas, não tem conhecimento de como executar os objetos, restando-lhe, apenas, imitá-los:

— Mas afigura-se-me, meu amigo, que de todos estes assuntos, se disse apenas o seguinte: quando alguém nos anunciar a respeito de outrem, que encontrou um homem conhecedor de todos os ofícios e de tudo quanto cada um sabe no seu domínio, e com não menos exactidão do que qualquer especialista, deve responder-se a uma pessoa dessas que é um ingênuo, e que, ao que parece, deu com um charlatão e um imitador, por quem foi iludido, de maneira que lhe pareceu um sábio universal, devido a ele não ser capaz de extremar a ciência da ignorância e da imitação.

— Absolutamente exacto.

— Temos então a considerar, depois disto, a tragédia e o seu corifeu, Homero, uma vez que já ouvimos dizer que esses poetas sabem todos os ofícios, todas as coisas humanas referentes à virtude e ao vício, e as divinas. Efectivamente, um bom poeta, se quiser produzir um bom poema sobre o assunto que quer tratar, tem de saber o que vai fazer, sob pena de não ser capaz de o realizar. Temos, pois, de examinar se essas pessoas não estão a ser ludibriadas pelos imitadores que se lhes depararam, e, ao verem as suas obras não se apercebem de que estão três pontos afastados do real, pois é fácil executá-las mesmo sem conhecer a verdade, porquanto, são fantasmas e não seres reais o que eles representam; ou se tem algum valor o que eles dizem, e se, na realidade, os bons poetas têm aqueles conhecimentos que, perante a maioria, parecem expor tão bem. (PLATÃO, 1993, p.457 - 458).

O pintor é caracterizado como aquele que imita sem ter o conhecimento da fabricação e da execução do objeto. Desse modo, o artista está “três¹ pontos afastado da realidade” (PLATÃO, 1993, p. 456). Assim como o pintor, o poeta também está três pontos distante do Real e da verdade, pois, para o filósofo grego, os poetas apenas imitam a virtude, sem atingir a verdade. Durante o diálogo, conclui-se que:

(...) o imitador não tem conhecimentos que valham nada sobre aquilo que imita, mas que a imitação é uma brincadeira sem seriedade; e os que se abalançam à poesia trágica, em versos iâmbicos ou épicos, são todos eles imitadores, quanto se pode ser.

¹ Na versão de *A República* utilizada em nosso trabalho, a tradutora Maria Helena da Rocha Pereira (1993) explica, por meio de nota de rodapé, a contagem grega. De acordo com ela: “O grego diz três, devido à maneira antiga de contar os extremos” (PEREIRA, 1993, p. 456).

— Exactamente.

— Por Zeus! — exclamei eu —. Essa imitação está três pontos afastada da verdade ou não?

— Está. (PLATÃO, 1993, p. 466).

Assim como a pintura, a poesia mimética é entendida por Platão como uma expressão artística não aceita em sua cidade ideal. O poeta trágico, ao manifestar dores e tristezas, estaria exaltando o sofrimento e a parte irascível da alma. Já o homem admirável, para o filósofo grego, é comedido, racional e não passional ao enfrentar os sofrimentos pelos quais, porventura, poderá passar: “A lei diz que o que há de mais belo é conservar a calma o mais possível nas desgraças e não se indignar, uma vez que não se sabe o mal e o bem que há em tais acontecimentos (...)” (PLATÃO, 1993, p. 470).

O plano do simulacro está relacionado à imitação da aparência das coisas ou, como é o caso da tragédia, à imitação dos sentimentos humanos. As pinturas, bem como a poesia mimética, seriam imitações dos objetos e dos sentimentos existentes no Plano das Cópias. No plano do simulacro, ficam destinadas às categorias de imitação do que já é imitação, pois são imitações das cópias existentes no Plano das Ideias.

O Plano das Ideias seria o único plano no qual podemos encontrar a verdade e o Real, de modo que o Plano das Cópias está a um grau de distância do Plano das Ideias e o Simulacro, ou seja, a pintura e a poesia mimética, estaria a três graus distanciados da verdade e do Real. Para uma melhor visualização dos planos, fizemos um gráfico representando-os imagetivamente, a fim de entendermos melhor a divisão pensada por Platão sobre os planos da realidade:

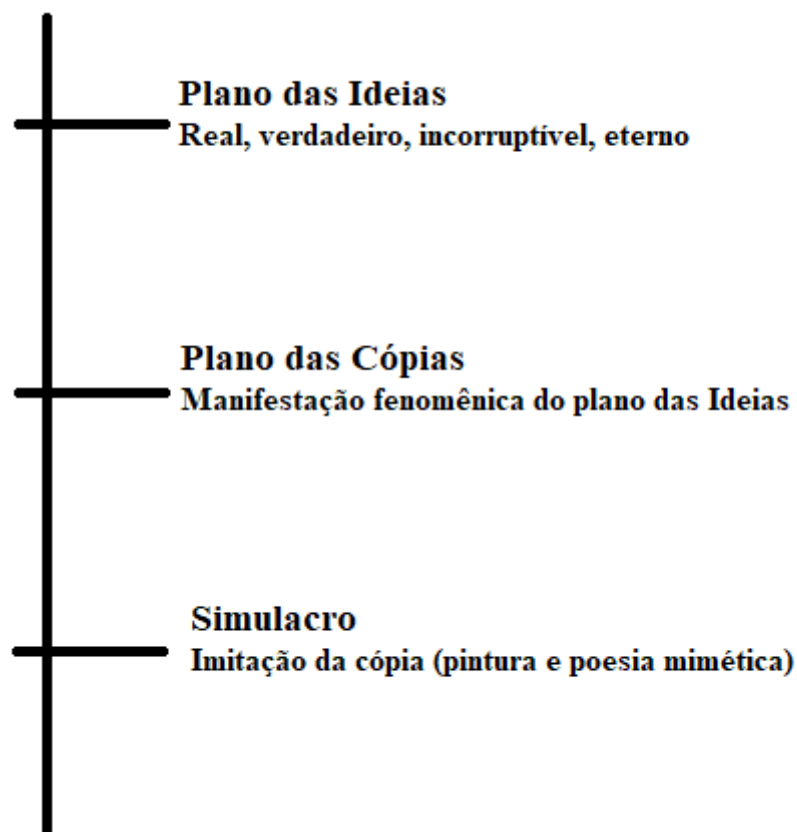


Gráfico 1
O Plano das Ideias, o Plano das Cópias e o Plano Simulacro.

A partir do gráfico acima, vemos que a pintura e a poesia mimética estão localizadas no plano inferior e, por isso, são subestimadas pelo filósofo grego, o qual as classifica como dispensáveis. Além disso, Platão considera que, assim como a matemática e a dialética estão para a parte racional da alma, a poesia e as artes estão para a parte irracional, pois os artistas são, para ele, apenas imitadores que exaltam a arte da imitação. Assim, iludem e fazem os homens se distanciarem da verdade e do Real. Nesse sentido, o texto de Platão afirma:

— (...)a pintura e, de um modo geral, a arte de imitar, executa as suas obras longe da verdade, e, além disso, convive com a parte de nós mesmos avessa ao bom-senso, sem ter em vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou verdadeiro. (...)
— Se o medíocre se associa ao medíocre, a arte de imitar só produz mediocridades. (PLATÃO, 1993, p. 468).

Como dissemos anteriormente, Platão considera todo artista como sendo um imitador. Porém, no excerto acima, percebemos que, para o filósofo grego, cabe ao artista delimitar o tipo de imitação a ser feita. Caso opte por imitar o que é considerado por ele como medíocre, só estará produzindo e propagando mais mediocridades. Resta-nos então perguntarmos: o que

é o medíocre para o filósofo grego? O medíocre é caracterizado como toda imitação ligada às paixões, à ira e ao amor. Ao tematizarem o irracional e o inverossímil, as artes imitariam a mediocridade humana, o que significa, para Platão, tornar o homem apenas pior e mais infeliz:

— Se pensares que a parte da alma que há pouco tínhamos pela força, nos nossos desgostos pessoais, que tem sede de lágrimas e de gemidos em abundância, até se saciar, porque a sua natureza é tal que a leva a ter esses desejos, é, nessas alturas, a parte a que os poetas dão satisfação e regozijo. Ao passo que a parte de nós que é a melhor por natureza, por não estar suficientemente educada pela razão e pelo hábito, abrandando a vigilância desta parte dada às lamentações, a pretexto de que está a contemplar males alheios, e que não é vergonha nenhuma para ela, se outra pessoa, que se diz um homem de bem, se lamenta a despropósito, louvando-a e ter compaixão dela, mas supõe que tira uma vantagem o prazer, de que não aceitaria privar-se, desprezando todo poema. (PLATÃO, 1993, p. 473 - 474).

A tragédia grega é vista, aí, como uma exaltação à dor, ao sofrimento, adquirindo um valor negativo para o filósofo grego. Em contrapartida, a melhor parte da natureza humana é a educada e controlada pela razão e pela inteligência, de modo a tornar o homem mais comedido, prudente e forte. Além da tragédia, a comédia também excitaria uma parte da alma que ele julga ser inferior à razão, pois, a comédia exaltaria homens inferiores em situações caricatas. Segundo Platão:

— Se, numa imitação cômica ou numa conversa particular, ao ouvires gracejos de que pessoalmente te envergonharias, te divertires à grande e não os desprezares como coisa inferior, não estás a proceder exatamente do mesmo modo que quando se trata de sentir comiseração? É que a vontade de fazer rir, que continhas pela razão, com receio de ganhares fama de desabusado, dá-lhe então livre curso, e, depois de aí a refrescares, muitas vezes te deixas levar, sem dares por ela, a fazer de autor cômico em tua casa. (PLATÃO, 1993, p. 474).

Assim, tanto a tragédia como a comédia e a imitação poética, ao exaltarem as paixões, o burlesco e o cômico, valorizariam uma parte humana relacionada aos sentimentos, aos instintos e aos sentidos, a qual deveria ser controlada pela razão e pela inteligência. Entende-se, portanto, que o maior valor humano é considerado, por Platão, como a racionalidade. Assim, o homem dominado por seus sentidos, sentimentos e paixões pode ser facilmente enganado, devido ao fato de estar distante do que é verdadeiro e Real:

E quanto ao amor, à ira e a todas as paixões penosas ou aprazíveis da alma, que afirmámos acompanharem todas as nossas acções, não produz em nós os mesmos efeitos a imitação poética? Porquanto os rega para os fortalecer, quando devia secá-los, e os erige nossos soberanos, quando deviam obedecer, a fim de nos tornarmos melhores e mais felizes, em vez de piores e mais desgraçados. (PLATÃO, 1993, p. 474).

As artes miméticas, dessa maneira, estariam distanciadas da verdade e do Real, sendo classificadas como imitadoras do medíocre. Existiria então algum tipo de arte ou de imitação que poderia ser valorizada na cidade grega idealizada por Platão? Sim. Para ele, a poesia na qual são exaltados deuses e varões honestos, ao imitar suas ações admiráveis e feitos grandiosos, enalteceria somente as boas qualidades, dando, assim, bons exemplos aos cidadãos comuns:

Quanto a poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos, nada mais. Se, porém, acolheres a Musa aprazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor. (PLATÃO, 1993, p. 475).

Platão considera que a poesia (a arte) deve ser agradável e útil. Em sua sociedade ideal, a arte e, em especial, a poesia que imita as paixões humanas não é útil, agradável ou bela, pois desperta em nós a irracionalidade e, conseqüentemente, nos afasta do Real, do verdadeiro e do belo, conceitos esses encontrados somente no plano das essências e das formas (o Plano das Ideias).

O Mito da Caverna é, então, compreensível como uma alegoria dos planos do Real, da Cópia e do Simulacro. O filósofo é, como dito anteriormente, o único indivíduo capaz, tendo acesso ao conhecimento, de se libertar dos grilhões do mundo sensível (cópia e simulacro). Além disso, gradativamente, habitua-se ao mundo real e a compreender as essências, de modo a ter contato direto com a verdade e o Real. Por isso, o filósofo tem dificuldade em regressar à caverna, isto é, porque ele já elevou a alma às alturas e já desenvolveu o conhecimento e a razão a tal ponto que não lhe é mais possível regredir ao mundo das sombras e das aparências sem sofrer. Nesse sentido,

A alegoria da caverna revela a ascensão da alma que, liberta das correntes e escuridão da crença, dolorosamente acostuma-se, de forma gradual, a ver a luminosidade do mundo inteligível. Todo homem comum é comparado ao que está no interior da caverna, pois toma a

experiência sensível por verdadeira, porém o real está no mundo inteligível. (ERCULINO, p. 77, 2014).

O conceito de Real de Platão difere daquele apresentado por outras vertentes filosóficas como as exemplificadas pelo verbete correspondente no *Dicionário de filosofia* de Nicola Abbagnano (1998), que considera o Real como "o modo de ser das coisas enquanto existem fora da mente humana ou independentemente dela" (ABBAGNANO, p.799, 1998). Platão compreende que o Real encontra-se no Plano das Essências (Ideias), o plano abstrato onde estão todos os modelos perfeitos e incorruptíveis de tudo o que se manifesta no plano da Cópia ou do Simulacro.

O Plano das Ideias é onde o Real e a Verdade, eternos, incorruptíveis, idênticos a si mesmos estão presentes. Ao associarmos os três planos da realidade e a alegoria da Caverna, a visão do homem liberto pela luz solar se equipara ao acesso ao Plano das Ideias: é um momento revelador em que todas as ideologias e noções adquiridas pelo indivíduo desde o nascimento e a infância são abandonadas para ceder lugar a uma nova compreensão do Real, do Humano e do Divino.

Essa nova compreensão (conhecimento) relaciona-se aos eixos temáticos de nosso trabalho: Humano, Real e Divino. Tal gestão de ideias só é possível no texto de Platão devido à busca humana de conhecimento, realizada em um movimento ascendente que vai do mundo subterrâneo (sensações, paixões = sombras) ao plano sublime do pensamento e da razão (real, verdadeiro = luz). Podemos associar a própria subida da caverna ao exterior iluminado como um movimento responsável por elevar o homem ao sublime, ao celestial, ao Divino. Nesse sentido, o Bem, considerado como a causa da busca do conhecimento, o próprio ato de pensar e o encontro com o Real e a verdade são dados que se equiparam ao Divino.

Platão entende, então, que o Humano está associado à racionalidade e à inteligência. Apesar de os sentidos serem necessários para a apreensão do mundo, o homem não pode subjugar sua razão a eles; pelo contrário, a razão deve ser sempre privilegiada, pois é por meio dela que o homem consegue ter acesso ao Real, à Verdade e ao Divino. Ao libertar-se da ignorância, das paixões e dos sentidos para ascender ao conhecimento, o homem gradativamente desenvolverá suas capacidades para melhor contribuir para a criação e o desenvolvimento da cidade ideal:

Se formos buscar homens de boa constituição física e intelectual, para os educarmos nestes estudos e treinos, a própria justiça não terá nada a censurar-nos, e salvaremos a cidade e a constituição. Mas, se trouxemos para estas atividades pessoas sem valor, obteremos o efeito

exatamente inverso, e despejaremos sobre a filosofia uma onda de ridículo ainda maior. (PLATÃO, 1993, p. 354).

O compromisso do homem com a verdade, em especial do filósofo, é salientado por Platão ao longo do diálogo que constitui *A República*. Sua crítica em relação à filosofia está relacionada aos Sofistas que, de acordo com Erculino (2014), ensinavam estratégias de persuasão e convencimento para uso nas assembleias e discussões políticas. Para a autora, o livro *A República* é uma contestação às ideias dos sofistas, muito em voga na Grécia Antiga. Os sofistas não tinham necessariamente um compromisso com a verdade, visto que eles defendiam o seu relativismo. Para esses filósofos, portanto, o discurso não tinha a obrigatoriedade de ser verdadeiro, mas, sim, de ser convincente. Dessa forma, o único compromisso existente era com a finalidade da fala e não com a verdade.

Ao contrário dos sofistas, Platão busca salientar a importância da Verdade e do Bem, responsáveis pela construção de uma cidade justa a fim de caracterizar a *pólis* ideal. Por isso, Platão defende o ensino de ciências que levam o indivíduo à atividade do pensamento e da crítica. Somente a partir da iniciação nessas ciências, segundo Platão, o homem desenvolveria sua racionalidade e inteligência a fim de conhecer a verdade. Nesse sentido, o homem desenvolvido nesse nível é o filósofo, único indivíduo apto para governar a cidade ideal.

O Real também só pode ser acessado, segundo Platão, por meio da razão e do conhecimento. Contudo, o Real, para Platão, não está na manifestação fenomênica das coisas, mas, sim, no plano original Divino, incorruptível, atemporal e eterno: o Plano das Ideias. Nesse sentido, a Verdade, o Real e o Divino estão localizados em uma esfera sobre-humana e restrita aos homens que se prepararam gradualmente para ter acesso a este plano. Os sujeitos libertos da ignorância e, agora, governantes da cidade ideal devem, vez ou outra, voltar à caverna, pois:

Deve, portanto, cada um por sua vez descer à habitação comum dos outros e habituar-se a observar as trevas. Com efeito, uma vez habituados sereis mil vezes melhores do que os que lá estão e reconheceréis cada imagem, o que ela é e o que representa devido a terdes contemplado a verdade relativa ao belo, ao justo e ao bom. E assim teremos uma cidade para nós e para vós, que é uma realidade, e não um sonho como actualmente sucede na maioria delas, onde combatem por sombras uns com os outros e disputam o poder, como se ele fosse um grande bem. (PLATÃO, 1993, p. 326).

O homem que consegue caminhar por entre as trevas da ignorância tendo a luz do conhecimento é quem melhor governará a cidade ideal de Platão, pois fará a mediação entre

esses dois planos. Além disso, poderá compreender os ignorantes, assim como também compreenderá os filósofos e, deste modo, poderá governar de forma justa e compromissada com a Verdade para todos os cidadãos.

O compromisso com a Verdade é essencial para o homem saber administrar a cidade ideal, pois só assim compreenderá o Real e o Divino, presentes no Plano das Ideias. Platão entende, portanto, que o homem cuja razão é utilizada para compreender o mundo e a sociedade à sua volta é aquele com intelecto mais bem desenvolvido e preparado para governar a *pólis* ideal. O amor pela sabedoria deve ser primordial para o ingresso na travessia que leva o homem da ignorância ao pensamento. Somente o conhecimento humano é capaz de proporcionar ao Humano o contato com o Real e o Divino.

Entende-se, portanto, que o Humano só pode ampliar as suas capacidades e alcançar o Real e o Divino por meio do desenvolvimento de suas competências de raciocínio e de pensamento. A partir de um processo de aprendizagem, o homem consegue ver, no plano visível, os objetos na sua totalidade por causa da luz do Sol, e, no mundo inteligível, acessar o Plano das Ideias devido à ideia de Bem.

O homem que alcança o Plano das Ideias é, para Platão, o homem da caverna liberto dos grilhões que o prendiam às trevas e às sombras para ascender ao plano superior ao da habitação subterrânea. Esse homem se vê livre do entendimento do mundo governado pelos sentidos, cedendo lugar à razão como competência fundamental, abandonando a sua antiga concepção de mundo, e adquirindo um novo entendimento do Real e do Divino.

Assim como Platão traz em seus escritos o homem da caverna, Clarice Lispector, no romance *A paixão segundo G. H.* (1964), cria uma personagem que abandona as suas antigas ideias para gestar uma nova concepção de mundo. Durante o romance, há uma apropriação da alegoria da Caverna com a finalidade de realizar uma inversão parodística, que lança mão da literatura como forma de questionamento de textos fundamentais que funcionam como suportes para o pensamento Ocidental. Nesse sentido, além do texto de Platão, a autora também dialoga, em *A paixão segundo G. H.*, com o Cristianismo, mais especificamente com o ritual da comunhão cristã e suas raízes históricas, as quais remontam ao culto do deus Dionísio e ao mito do bode expiatório. Ao se apropriar da alegoria da Caverna, bem como do ritual da comunhão cristã, Lispector pretende questionar pressupostos filosóficos e religiosos por meio da literatura. Para tanto, antes de nos determos no romance em questão, abordaremos, no próximo capítulo, o ritual da comunhão cristã, sua origem e sua simbologia religiosa.

CAPÍTULO II – O RITUAL DA COMUNHÃO CRISTÃ

2.1 O Ritual da Comunhão

Neste capítulo, abordaremos o ritual religioso da comunhão cristã. Objetivando investigar como Clarice Lispector se apropria deste ritual para invertê-lo de forma parodística, apresentaremos a descrição sistemática e as raízes históricas deste rito, raízes estas que remontam ao mecanismo social do bode expiatório e ao culto em honra ao deus grego do vinho e das Belas-Artes, Dionísio. Para tanto, nos basearemos nos estudos de René Girard (1990) e em artigos críticos referentes à sua obra. Apresentaremos, também, alguns trechos bíblicos que nos servirão de base para o próximo capítulo de nosso trabalho, o qual apresentará um estudo do romance *A Paixão segundo G.H.*, de Lispector, em suas relações comparativas com a alegoria da Caverna, de Platão, e o ritual da comunhão cristã. Para tanto, faz-se necessário entender o significado do vocábulo “ritual” e como ele pode ser caracterizado.

De acordo com o dicionário Aurélio (2010), o vocábulo *rito sm.* refere-se às regras, cultos e cerimônias sagradas ou simbólicas próprias da prática de uma religião. Embora o dicionário aponte apenas o viés religioso, as autoras Borres Guilouski e Diná Raquel da Costa (2002), no artigo “Ritos e Rituais”, assinalam que os ritos têm um caráter mais abrangente, pois podem ser divididos em rituais sociais, culturais ou cívicos. Em nosso trabalho nos limitaremos ao significado dos ritos religiosos e suas implicações.

Segundo Guilouski e Costa (2002), os rituais religiosos são entendidos como

(...) gestos simbólicos repetitivos que expressam uma crença religiosa, um desejo, uma intenção, uma saudação, entre outras finalidades. No âmbito do sagrado, por meio do rito os seres humanos adentram no mundo divino e, de certa forma, o trazem para a realidade humana. (GUILOUSKI e COSTA, 2002, p. 92-93).

Comuns em todas as religiões e culturas, os ritos religiosos são, portanto, maneiras que o Humano utiliza para adentrar ao plano Divino ou para trazer o Divino para o plano fenomênico e concreto. Entendendo o vocábulo “religião”, a partir da etimologia latina *religare*, que de acordo com Antônio Geraldo da Cunha, em seu Dicionário Etimológico (1982), significa o sufixo *-ligare* como “unir”, “atar” e o prefixo latino *re-*, como repetir a ação, notamos que o vocábulo nos remete a uma forma de religação entre o homem e o plano espiritual. Nesse sentido, entende-se que para haver uma religação entre esses dois planos,

tanto o Humano quanto o Divino já estiveram ligados e agora necessitam da religião para reatar as antigas relações.

Na crença judaico-cristã, pode-se indicar como uma primeira ligação entre o Humano e o Divino o ato da criação, tendo em vista que, de acordo com o Gênesis do Velho Testamento, Deus criou o homem à sua imagem e semelhança. A criação e a vivência no paraíso descrevem uma relação próxima entre o primeiro homem, Adão, e a primeira mulher, Eva, com o Criador. Apenas com a introdução do pecado, figurativizado por meio da mordida que Eva dá no fruto da árvore do Conhecimento, é que o casal é expulso do paraíso e distancia-se da divindade.

Na transgressão original, homem e mulher que dialogavam e mantinham uma relação próxima do Criador, distanciam-se Dele. Nesse sentido, o homem encontra nas suas crenças e, por conseguinte, nos ritos religiosos que pratica, uma forma de reatar essa primeira relação e de sentir-se mais próximo e protegido pelo plano divino.

Na religião católica, assim como em algumas outras religiões, podemos destacar alguns ritos bastante comuns, como é o caso do ritual da crisma, do casamento religioso, do velório e do batismo. A principal celebração religiosa do Catolicismo é a missa, realizada de forma periódica e definida pelo verbete do dicionário Aurélio (2010) como rito católico fundamental que celebra a Ceia de Cristo e seu sacrifício para salvar o homem de seus pecados. A missa é constituída por diversos ritos, dentre eles destacamos, aqui, o da comunhão.

Para o cristão-católico, o ritual da comunhão só pode ser exercido durante a celebração religiosa após determinada idade e após o fiel ter sido inserido nos ensinamentos bíblicos do Catolicismo. O ritual se inicia quando, em certa altura da liturgia, o padre realiza o rito da transubstanciação por meio do qual o vinho se converte, simbolicamente, no sangue de Cristo e a hóstia se converte simbolicamente no corpo de Cristo. Feito o rito de transubstanciação, o padre convoca os cristãos a comungarem do sangue e do corpo de Cristo, transubstanciados no vinho e na hóstia, que, ingeridos, purgarão os fiéis do pecado.

Antes de propriamente analisarmos a simbologia do ritual, passemos ao significado do vocábulo “comunhão” e a sua definição como verbete. Lançamos mão novamente do dicionário Aurélio (2010), que define a comunhão como um dos momentos em que ocorre a ligação, a união e o compartilhamento entre dois seres. A comunhão cristã é, então, o momento de união entre o Humano e o Divino por meio do corpo, pois o fiel ingere a hóstia.

De acordo com Guilouski e Costa (2002), o ritual religioso é um dos caminhos que possibilita ao homem acreditar que está entrando em contato, por meio dos sentidos, com a

origem divina de força e de espiritualidade. Assim, quando o fiel ingere a hóstia, acredita estar comungando e contatando aquele que, segundo o Novo Testamento Bíblico, é o filho de Deus que morreu crucificado pelos romanos para salvar a Humanidade de seus pecados. De acordo com as autoras,

Em diferentes ocasiões o ser humano serve-se da linguagem ritualística para administrar situações limites, celebrar a vida, a alegria, a vitória e legitimar sua posição no grupo social do qual faz parte. Nessa linguagem os símbolos substituem as limitadas palavras. O ritual religioso pode propiciar ao indivíduo adentrar na profundidade do seu sentimento e realizar a experiência do sagrado. O ritual é, portanto, a práxis, a ação e a comemoração do mito. O mito é revivido e atualizado mediante a vivência ritualística. (GUILLOUSKI e COSTA, 2002, p. 5).

A comunhão cristã, além de simbolizar a relação com o sagrado a partir do vinho e da hóstia transubstanciadas, rememora, em cada rito, a Santa Ceia, passagem bíblica em que Jesus comparte do pão e do vinho com seus doze apóstolos. Nesse episódio, Cristo profetiza a sua morte a partir da traição do apóstolo Judas. Durante a ceia, o próprio Jesus associa o vinho que bebe ao seu sangue, que futuramente seria derramado para salvar a Humanidade. Assim, Cristo “(...) tomou o cálice, depois da ceia, dizendo: Este cálice é o novo testamento no meu sangue, que é derramado por vós” (Lucas 22:20). E do mesmo modo realizado ao associar o vinho ao sangue, Jesus comparte o pão e o relaciona ao seu próprio corpo: “E, tendo dado graças, o partiu e disse: Tomai, comei; isto é o meu corpo que é partido por vós; fazei isto em memória de mim” (1 Coríntios 11:24).

Estas falas que teriam sido proferidas, de acordo com a Bíblia, por Cristo durante a Santa Ceia, são repetidas pelo sacerdote católico em todo ritual da comunhão cristã. Durante a missa, reproduzem-se os mesmos gestos e falas, uma forma de remontar uma das passagens mais importantes da fundação do Cristianismo: a Santa Ceia e a morte de Cristo: “Porventura o cálice de bênção, que abençoamos, não é a comunhão do sangue de Cristo? O pão que partimos não é porventura a comunhão do corpo de Cristo?” (1 Coríntios 10:16).

A origem desse ritual cristão baseia-se numa releitura e ressignificação de antigos cultos pagãos, incorporados pelo Cristianismo. A comunhão cristã apropriou-se do e ressignificou o culto feito em adoração a um dos deuses mais importantes da mitologia grega, Dionísio, considerado o Deus do vinho e das Belas-Artes, principalmente da tragédia e da comédia gregas. Para compreender essa relação, faremos algumas considerações acerca das raízes históricas e simbólicas do ritual da comunhão cristã e das características que nos

permitem associar os mitos e ritos envolvendo os cultos e as festividades feitos em honra ao deus Dionísio aos ritos da comunhão cristã.

2.2 O sacrifício do bode expiatório

Ao ter como base as religiões pagãs antigas, o Cristianismo se apropriou de rituais pretéritos, recriando-os e ressignificando-os. A origem da comunhão cristã está relacionada com a absorção, pela Igreja Católica, do culto em honra do deus grego Dionísio, bem como do mito do bode expiatório, dos quais falaremos mais adiante neste capítulo. Sobre a apropriação, adaptação e recriação de mitos e rituais pertencentes às religiões antigas, Renato Nunes Bittencourt (2012), em seu estudo sobre a obra de Hölderlin e a aproximação das figuras divinas de Cristo e de Dionísio, assinala:

Se atentarmos para o fato de que diversos elementos da ritualística cristã decorrem de uma absorção das tradições religiosas antigas, essa associação entre os cultos sagrados de Deméter e Dionísio e a Eucaristia cristã não denota de forma alguma um projeto absurdo de se tentar a todo custo uma aproximação entre essas perspectivas religiosas. (BITTENCOURT, 2012, p. 81).

A primeira semelhança que podemos destacar entre o Catolicismo e a mitologia Grega, mais especificamente os cultos em honra ao deus Dionísio, é referente à necessidade de existência de bodes expiatórios. O bode expiatório pode ser entendido, de acordo com René Girard (1990), como um animal ou homem que é arbitrariamente escolhido para levar a culpa de uma calamidade ou evento negativo. Embora seja inocente, ele é sacrificado a fim de purificar e salvar toda a comunidade da ira divina.

Girard (2008) também salienta, em seu estudo *O bode expiatório e Deus*, que o sacrifício é uma maneira de direcionar o instinto inato da violência humana para um único ser que, embora não seja culpado do suposto crime, carrega consigo a responsabilidade de salvar toda a comunidade. O bode expiatório é aquele, então, que é arbitrária e irracionalmente oferecido ao Deus ou aos deuses como forma de inibição e transferência da ira divina para um ser inocente. Segundo o autor,

(...) por detrás do deus existe alguma coisa de real, um mecanismo que chamo de bode expiatório. Pensamos muitas vezes que as pessoas que têm um bode expiatório deveriam sabê-lo. Mas ter um bode expiatório, precisamente, é não saber que se o tem, é tomar tal vítima por um verdadeiro culpado. Portanto, nas sociedades arcaicas, o deus é sempre culpado e extremamente maldoso, muito perigoso, mas que de tempos em tempos, se transforma num salvador, decide salvar-nos,

não sabemos bem porquê. Vamos então prestar-lhe culto para tentar torná-lo favorável. (GIRARD, 2008, p. 8).

O sacrifício, bastante comum nas sociedades arcaicas, apresenta-se como regulador das tensões sociais presentes nas comunidades. A premissa do sofrimento de uma violência divina que poderá ser vivida pela comunidade faz com os homens, irracionalmente, criem um bode expiatório que é sacrificado como oferenda para essa divindade que é parcial e reguladora do comportamento humano. A morte do bode expiatório tem como objetivo libertar e purificar toda a comunidade e, assim, instaurar um clima temporário de paz e de tranquilidade.

Marcel Mauss e Henri Hubert (2018), no livro *Sobre o Sacrifício*, destacam uma prática comum entre os semitas e entre outras religiões pagãs: o sacrifício de humanos. Os autores assinalam que somente a partir do surgimento de novas ideias de proteção à vida humana e à sociedade, o sacrifício humano foi substituído pelo sacrifício de um animal doméstico. Segundo os autores, o sacrifício animal só começou a ser praticado porque

(...) o caráter sagrado dos animais domésticos, profanados cotidianamente pela alimentação do homem, foi pouco a pouco se apagando. A divindade se separou de suas formas animais. Ao se afastar do deus, a vítima se aproximou do homem, proprietário do rebanho. Desse modo, para explicar a oferenda da vítima passou-se a representá-la como uma dádiva do homem aos deuses. Assim se originou o sacrifício-dádiva. Ao mesmo tempo, a similitude dos ritos da pena e do rito sacrificial, a efusão de sangue que se dava em ambos, conferiu um caráter penal às comunhões piaculares da origem e as transformou em sacrifícios expiatórios. (MAUSS e HUBERT, 2018, p. 62).

Assim como Mauss e Hubert (2018), Márcio Meruje e José Maria Silva Rosa (2013), no artigo que discute as ideias de René Gerard, apontam a arbitrariedade da escolha da vítima sacrificial. Para eles, caso a vítima seja humana, ela deve ser pertencente a uma classe marginalizada e desprezada socialmente. Se não houver possibilidade do sacrifício humano, a vítima passa a ser um animal, principalmente “um bode, um carneiro, um cordeiro.” (MERUJE e ROSA, 2013, p. 155). Esse animal que será morto receberá atributos divinos e se torna “alvo de culto e adoração estabelecendo por um processo de *transfert* psicológico uma paz provisória que liberta o todo social das tensões que este sofria anteriormente.” (MERUJE e ROSA, 2013, p. 156).

O sacrifício, de que falamos anteriormente, era uma das partes que constituíam o culto ao deus Dionísio. Durante a celebração, o bode era o animal escolhido para ser sacrificado em

oferenda ao deus grego. Uma das hipóteses levantadas para explicar a prática do sacrifício do bode remonta à origem da tragédia grega, como aponta Adilson dos Santos (2005), em seu estudo *A tragédia grega: um estudo teórico*. De acordo com o autor,

O vocábulo “tragédia” provavelmente derivou-se de “tragoidia”, uma palavra formada por duas outras: “trágos”, que se traduz por “bode”, e “öidé”, que quer dizer “canto”. Assim, etimologicamente, tragédia significa “canto do bode”. De acordo com uma das interpretações que procuram explicar a causa dessa origem, conta-se que Dioniso, em Ícaro, havia ensinado aos homens, pela primeira vez, a arte de cultivar vinhas. Assim que as videiras cresceram, um bode, acusado de tê-las destruído, fora castigado com a morte. Após persegui-lo e esquartejá-lo, os homens, sobre a sua pele, começaram a dançar e a beber até caírem desmaiados. Esse acontecimento, ao que parece, passou a fazer parte dos rituais dionisíacos e a ser lembrado anualmente. Haja vista que, durante os festivais, após um bode ser oferecido a Dioniso, cantava-se e dançava-se até a exaustão (...)

Dentre os cantos que ocorriam nas celebrações dionisíacas, destacava-se o ditirambo — um canto lírico composto por elementos alegres e dolorosos que, além de narrar os momentos tristes da passagem de Dioniso pelo mundo mortal e seu posterior desaparecimento, exprimia, de forma exuberante, uma quase intimidade dos homens com a divindade que lhes possibilitara chegar ao êxtase. Este canto em coro acabou se definindo como trágico e dele resultou a tragédia: representação viva feita por atores que narrava os fatos acontecidos no plano mítico e que, problematizando a situação do herói, discutia os valores fundamentais da existência humana. (SANTOS, 2005, p. 41).

Vemos, portanto, que o sacrifício do bode expiatório remonta à origem da tragédia grega. O descuido dos homens que vigiavam as vinhas oferecidas ao deus grego permite a entrada do animal, que as come. O medo da ira divina é o que propulsiona o sacrifício do animal e, como sugere o excerto, a ingestão de sua carne e de seu sangue. O bode serve como pagamento divino pela transgressão de comer as vinhas, e sua morte tem como objetivo purificar a comunidade e manter a paz e a tranquilidade.

O sacrifício do bode apresenta-se, então, como regulador das tensões sociais presentes na comunidade. A ira divina que pode ou poderá ser sofrida pelos homens é transferida para uma vítima expiatória, considerada, por vezes, inferior ou indefesa. Esse ser é sacrificado com o intuito de salvar aqueles que acreditam na possibilidade de sofrer com a violência de um deus que pune e castiga àqueles que transgrediram alguma lei divina.

Tendo por base o estudo de René Girard e partindo da ideia de o sacrifício ser comum a todas as culturas e religiões, Meruje e Rosa (2013) assinalam a importância do sacrifício

para as sociedades arcaicas como maneira de evitar catástrofes e garantir a continuidade da ordem. Para os autores:

O sacrifício consiste em descarregar sobre uma vítima (o bode expiatório) todas as tensões existentes na sociedade as quais ameaçam romper a ordem que a mantém. O sacrifício é o regulador da homeostase do corpo social. Por outras palavras, o sacrifício permite expulsar do meio social toda a forma de violência que ameaça a sociedade. (...) O sacrifício (...) consiste em transferir para outro objecto, uma vítima arbitrária, todas as tensões e ódios que criam mal-estar na sociedade. O carácter terapêutico da vítima leva a que esta tenha de fazer parte da sociedade que é suposto «purificar», para que esta se identifique com ela, mas contudo não pode ser uma parte ou um elemento fundamental desta. Se a vítima sacrificial fosse uma parte fundamental – na nossa sociedade, por exemplo, uma figura política – esta geraria uma violência de vingança, de retorno, no meio da sociedade e levava igualmente ao seu colapso. A vítima é escolhida entre o todo da sociedade e tem de pertencer, digamos, a um grupo desprezado. Na impossibilidade de esta ser um ser humano, a simbólica sacrificial transfere esta vítima para uma vítima animal: um bode, um carneiro, um cordeiro. (MERUJE e ROSA, 2013, p. 155-156).

Prática recorrente nas religiões pagãs, o sacrifício como parte da cerimônia em honra ao deus Dionísio recebe notoriedade à medida que os cultos em sua celebração saem da clandestinidade e ganham popularidade na Grécia Antiga. Para Civita *apud* Santos (2005), a gradativa notoriedade do culto ao deus grego só é possível porque a ele são atribuídas ideias de liberdade e rebeldia. Essas ideias são veneradas pelas populações que com elas se identificavam: as populações marginalizadas e excluídas. Nesse sentido, acerca do culto a Dionísio e sua popularidade, destacamos que:

Inicialmente, o culto de Dioniso era clandestino. A aristocracia, que determinava os cultos oficiais, recusava-se a aceitá-lo, pois se tratava de um deus estrangeiro — algumas fontes apontam como sendo possivelmente a Trácia ou a Frígia o seu local de origem —, propiciador da embriaguez e em tudo oposto ao ideal de harmonia e beleza. A teogonia olímpica é que deveria ser venerada. Todavia, “pelo fato de personificar a liberdade, a desobediência à ordem e à medida, Dioniso conseguiu impor-se às populações submetidas pelos gregos [especialmente as agrícolas]. Ao aceitá-lo, essas populações extravasavam, de certa forma, sua revolta contra o povo dominador” (Civita *apud* SANTOS, 2005, p. 42).

O deus do vinho era, então, venerado pelas populações menos favorecidas e, por isso, seu culto começa a ganhar popularidade na Antiga Grécia. A prática sacrificial, como é o caso

do bode expiatório que morre para salvar os homens e reestabelecer a paz, passa a ganhar popularidade como parte constituinte dos ritos e tradições da antiga sociedade Grega, especialmente do culto ao deus Dionísio.

A prática do sacrifício foi apontada por Girard (1990), no livro *A violência e o sagrado*, como essencial às sociedades antigas. Para ele, durante o enfrentamento de situações críticas, a comunidade recorria a essa prática. O rito, portanto, desempenhava um papel fundamental para a continuidade da comunidade e para a manutenção da ordem. Segundo o autor,

A função do sacrifício é apaziguar as violências intestinas e impedir a explosão de conflitos. Mas sociedades como as nossas, que não possuem ritos propriamente sacrificiais, passam muito bem sem eles. É claro que a violência intestina está presente, mas nunca a ponto de comprometer a existência da sociedade. O fato de que o sacrifício e as outras formas sacrificiais possam desaparecer sem consequências catastróficas, pode explicar em parte a importância que a etnologia e as ciências da religião experimentam a seu respeito, assim como nossa incapacidade de atribuir uma função real a esses fenômenos culturais. É difícil considerar indispensável certas instituições das quais aparentemente não se sente nenhuma necessidade. (GIRARD, 1990, p. 27-28).

A instalação de um sistema judiciário regulador das atitudes humanas é um dos motivos apontados por Girard (1990) como fundamentais para o declínio da prática sacrificial. Para o autor, o sistema judiciário destitui, em certo ponto, as instituições religiosas de suas antigas funções de recompensar ou punir àqueles que transgrediam alguma lei acordada pela comunidade. Nesse sentido, vê-se um esvaziamento do significado do sacrifício, que era essencial nas sociedades desprovidas de penalidade judicial, como aponta o autor: “(...) é nas sociedades desprovidas de sistema judiciário, e por isso mesmo ameaçadas pela vingança que o sacrifício e o rito em geral devem desempenhar um papel essencial” (GIRARD, 1990, p. 32).

Embora o ritual sacrificial tenha perdido sua força com a implantação do sistema judiciário no cumprimento da função de regular as ações humanas, é no sacrifício em honra ao deus Dionísio que seus antigos fiéis transferiam a culpa para um bode que, de início, era visto como amaldiçoado mas que, depois, passa a ser entendido como um ser divino, já que sua morte havia salvado toda a comunidade da ira do deus. O sacrifício é, então, repetido durante os cultos, já que

O sacrifício, que do meu ponto de vista é a primeira instituição humana, consiste, para uma comunidade que tem experienciado este fenómeno e se tem reconciliado, procurar a repetição da morte de uma vítima, como da primeira vez em que essa vítima que juntos matámos, em nome da comunidade, nos salvou. Se recomeçarmos, talvez sejamos salvos novamente. Eis porque penso que o sacrifício é eficaz: ele é o sucedâneo do fenómeno do bode expiatório. Todavia, pouco a pouco perde a sua eficácia, mas as sociedades arcaicas operam com ele. (GIRARD, 2008, p. 8).

Entendemos, portanto, que o sacrifício praticado pelas sociedades antigas, em especial, o sacrifício feito durante o culto ao deus Dionísio, está relacionado à purificação da comunidade e ao livramento do mal que se acreditava ocorrer com a oferta da morte de um outro ser. Como dissemos anteriormente, essa prática era comum por parte das religiões pagãs – matar um ser inocente como forma de salvação da ira divina. Contudo, os resquícios da prática sacrificial podem ser encontrados nas práticas ritualísticas de uma das crenças mais populares do Ocidente: o Cristianismo. Vejamos, portanto, como o Cristianismo, e mais especificamente, o Catolicismo incorporou e ressignificou o sacrifício como prática regular de suas celebrações religiosas.

2.3. O sacrifício de Cristo

Dividida em duas partes, Velho e Novo Testamentos, a Bíblia apresenta neste último o nascimento e a morte de Jesus Cristo, cujos preceitos servem de base para a prática das religiões Cristãs. Jesus é aquele que, de acordo com a Bíblia, ensina o perdão e o amor por meio da palavra de seu Pai, Deus. Filho da divindade representada pelo espírito santo e de uma mulher, Maria, Jesus é aquele que faz a mediação entre o plano humano e o divino: “Ora, o nascimento de Jesus Cristo foi assim: Que estando Maria, sua mãe, desposada com José, antes de se ajuntarem, achou-se ter concebido do Espírito Santo” (Mateus 1:18).

Apesar de ter forma humana e de caminhar entre os homens, Jesus possui poderes divinos como os de transformar água em vinho, multiplicar os pães e curar os enfermos: “Jesus, sabendo isso, retirou-se dali, e acompanharam-no grandes multidões, e ele curou a todas” (Mateus 12:15). Sua figura é então uma combinação entre vida humana e divina e por isso é entendido como um mediador que encaminha os homens em uma relação com o próprio Criador.

A Bíblia salienta que, desde seu nascimento, Cristo tem uma missão que lhe é destinada por seu próprio Pai. Essa missão, além de ter como objetivo reatar as ligações entre

o Humano e o Divino, salienta que é o filho de Deus que se sacrificará para salvar a Humanidade das transgressões às leis divinas, ou seja, dos pecados. Assim, mesmo antes do nascimento de Cristo, Maria é avisada da missão que será atribuída a seu filho: “E dará à luz um filho e chamarás o seu nome Jesus; porque ele salvará o seu povo dos seus pecados” (Mateus 1:21).

Desde o nascimento até a morte, Cristo é aquele que, profética e divinamente, sabe tudo o que ocorrerá durante sua vida e como será sua morte. Ele é, então, aquele que, conscientemente, se entrega para o sacrifício objetivando purificar e salvar a Humanidade de todo o mal e de todo o pecado. Ao ser crucificado e morto, Jesus se diviniza pois passa a viver eternamente ao lado de Deus, seu Pai, e a olhar os homens a partir do plano celestial. “Mas ele, estando cheio do Espírito Santo, fixando os olhos no céu, viu a glória de Deus, e Jesus, que estava à direita de Deus (...)” (Atos 7:55).

O sacrifício que Jesus Cristo realiza, de forma consciente, para salvar os homens de seus pecados pode ser relacionado ao sacrifício arbitrário do bode expiatório, que também é morto para purificar e livrar a comunidade do mal. É notório que a prática sacrificial das religiões pagãs foi absorvida e ressignificada pelo Cristianismo, porém, em vez de oferecer um bode, é Jesus Cristo quem cumpre o papel de bode expiatório em favor da salvação da Humanidade de seus pecados.

Além do sacrifício em prol dos homens, Jesus é o responsável por religar o Homem ao Divino, pois faz a mediação entre o homem e Deus. Embora possua forma humana e caminhe entre os homens, Jesus, por ser filho de Deus, está mais próximo do plano celestial do que qualquer outra pessoa considerada pecadora. É ele quem perdoa, cura e dá uma nova chance aos pecadores, isto é, aos transgressores de alguma lei divina, e também aos doentes, aos necessitados e aos marginalizados.

Filho de Deus e de Maria, Jesus é designado metaforicamente pela Bíblia como o “cordeiro de Deus”. Essa metáfora utilizada pela Bíblia sugere o sacrifício de Cristo e seu papel como bode expiatório, já que, além do bode, o cordeiro era outro animal comumente usado durante os ritos sacrificiais pagãos: “No dia seguinte João viu a Jesus, que vinha para ele, e disse: Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo” (João 1:29).

Jesus, então, é aquele que conscientemente se sacrifica após profetizar a traição e delação de um de seus doze apóstolos, Judas. Condenado pelos romanos, é crucificado e morto. Seu sacrifício ocorre para salvar a humanidade. No terceiro dia após sua morte, Jesus então ressuscita e sobe aos céus para sentar-se ao lado de Deus e viver uma vida eterna. Sua ressurreição reaviva as esperanças e a fé dos cristãos, e além disso, deixa Cristo mais próximo

do divino do que do humano, fazendo-o ascender eternamente ao plano celestial: “O qual por nossos pecados foi entregue, e ressuscitou para nossa justificação” (Romanos 4:25).

Embora as semelhanças entre o sacrifício do bode expiatório e o sacrifício consciente de Jesus Cristo sejam evidentes, Girard (2008), aponta algumas diferenças entre o sacrifício pagão e o sacrifício cristão. Para ele,

É a coisa mais simples que existe e, contudo, a mais difícil de compreender na minha tese. Se a compreendermos verdadeiramente, entenderemos que a bíblia e o cristianismo possuem uma dimensão de verdade que nenhuma outra religião pode ter, porque ambos retomam o mesmo fenómeno, e, em vez de irem até ao fim da mentira, contradizem-na e revelam-lhe a verdade. Graças à Paixão, Cristo quer que os homens reconheçam o seu papel de fazedores de vítimas, de perseguidores. É porque proclama as regras do reino e renuncia totalmente à violência sacrificial, que o próprio Cristo é sacrificado. (GIRARD, 2008, p. 9).

Girard (2008) aponta como diferença fundamental entre o Cristianismo e as religiões pagãs a crítica que Jesus Cristo faz em relação à violência praticada pelos homens. O amor surge como sentimento fundamental para o recebimento da recompensa: a vida eterna, enquanto que o perdão aparece como ação renovadora que possibilita aos pecadores o direito ao arrependimento e a uma aproximação com Deus.

Podemos evidenciar essas diferenças a partir de algumas passagens bíblicas, como é o caso da passagem em que Maria Madalena, mulher adúltera e prostituta, de acordo com a Bíblia, está prestes a ser apedrejada por aqueles que a condenavam. O apedrejamento não ocorre porque Cristo a perdoa e dialoga com aqueles que ali estavam. Por meio de suas palavras, Jesus inicia uma reflexão coletiva sobre o ato que iriam cometer e, assim, evita que a violência seja acionada como forma de julgamento e punição. Cristo, então, inverte a lógica da morte sangüinária para propor outra alternativa, o amor e o perdão:

A solução expiatória requer sangue, uma vítima cruenta. Esta, no caso uma mulher adúltera, é *ipso facto* marginal à sociedade que se reconhece (farisaicamente?) na Lei. Acontece que Jesus não entrou na lógica do «todos contra um», a lógica da violência anónima do linchamento colectivo, onde cada um se esconde por detrás do outro; pelo que face à pergunta: “Moisés manda esta mulher. E tu que dizes?” Jesus não responde como se esperaria, entrando na armadilha de dizer uma coisa diferente, contra Moisés; ou confirmar o apedrejamento, contra si a sua lógica de amor e perdão. Jesus deixa a exegese, do discurso e vira-se para a acção: escreve na areia, ao mesmo tempo que lança um enunciado performativo. “Quem não tiver

pecado atire a primeira pedra” deixa-os perplexos, perdidos, destrói o grupo, a violência anônima e individualiza cada um, responsabilizando-o pelos seus próprios actos. É desmontando o mecanismo do linchamento colectivo da vítima, que Jesus acaba propondo o perdão. Só o perdão pode terminar a violência sem a mediação da violência. Os evangelhos são o maior exemplo de desvelamento do “segredo” presente na estrutura vitimária do sacrifício (de que o próprio Cristo será vítima consciente) e é nele que Girard vê a novidade cristã que irrompe contra todas as lógicas sacrificiais presentes nas sociedades ontem, hoje e sempre. (MERUJE e ROSA, 2013, p. 164, 165).

Embora cumpra o papel do bode expiatório nas religiões pagãs, Cristo é aquele que inverte a lógica de violência recorrente nas sociedades arcaicas através dos sacrifícios sanguíneos, a princípio de humanos e, depois, de animais como é o caso do bode sacrificado nos cultos ao deus grego Dionísio. Embora seja inocente e, de acordo com a Bíblia, esteja livre de todo pecado, Jesus é aquele que aceita morrer como expiação para os pecados de toda a Humanidade.

Girard (2008) aponta que Cristo está consciente da violência que permeia a Humanidade, e, numa tentativa de salvar os homens do mal e do pecado e, ao mesmo tempo, aproximá-los de Deus, toma a responsabilidade para si e se sacrifica, pois

“É melhor que um só homem morra e que o povo seja salvo”. Será que isto quer dizer que Cristo é o bode expiatório? Com certeza: ele próprio aceita tornar-se [bode expiatório] e mostrar-nos o que todos nós fazemos. (GIRARD, 2008, p. 10).

Jesus Cristo é, então, aquele que nasce como filho de Deus e de Maria, vive em situação de pobreza, é marginalizado pelos poderosos governantes romanos e é, por eles e pela sociedade, crucificado e morto. O sacrifício que realiza para expiar os pecados da humanidade assemelha-se ao sacrifício do bode, que morre para salvar os homens de seus pecados. Apesar de sua morte, Jesus é aquele que inverte a lógica da violência ao pregar o amor e o perdão ao próximo. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que há uma absorção dos ritos pagãos e do culto dionisíaco, há uma ressignificação e uma reflexão sobre a violência e sobre os males que ela pode causar à sociedade.

Como vimos, alguns rituais do Cristianismo têm raízes nas religiões pagãs. Destacamos, nesse trabalho, o sacrifício de Cristo e o ritual da comunhão cristã cuja origem remete, respectivamente, ao mito do bode expiatório e ao culto dionisíaco. Jesus Cristo, ao ser crucificado e morto, cumpre seu papel de bode expiatório. Seu sacrifício tem como objetivo

purificar e salvar os homens do mal, ao passo que sua ressurreição possibilita que o fiel renove suas esperanças na recompensa da vida eterna nos céus.

Durante o ritual da comunhão cristã, o fiel que, simbolicamente, bebe o sangue e come a carne de Cristo está entrando em contato com a divindade. Nesse sentido, o fiel pagão ao sacrificar e ingerir o bode durante o culto a Dionísio acredita estar mais próximo do deus grego, já que é o bode que possibilitará acreditar na purificação e na salvação da comunidade.

Nesse sentido, além das similaridades entre o bode expiatório e o Cristo, destacaremos também algumas semelhanças entre a divindade cristã e a divindade grega, Dionísio. As similaridades que enfatizaremos em nosso estudo servem de base para a comparação entre o ritual da comunhão, o deus Dionísio e o bode expiatório.

Uma das primeiras semelhanças que encontramos entre Cristo e Dionísio é a juventude. De acordo com a Bíblia, Jesus Cristo foi crucificado na idade de 33 anos, ou seja, morreu ainda jovem. De forma semelhante, na mitologia grega, o deus Dionísio, pintado em inúmeras obras, era retratado como um “deus jovem, a fronte e o corpo envoltos em hera, vides e cachos de uvas” (SHIMIDT *apud* SOUSA, NUNES e GONÇALVES, 2006, p. 70).

Além da juventude, é semelhante a forma trágica da morte de ambos. Jesus Cristo é cruelmente açoitado e crucificado em meio aos gritos das multidões, que pediam a sua morte em vez da morte de Barrabás: “Então soltou-lhes Barrabás, e, tendo mandado açoitar a Jesus, entregou-o para ser crucificado” (Mateus 27:26). Assim como Jesus, Dionísio é morto de modo cruel, pois, “segundo a tradição da mitologia grega, foi despedido na sua tenra idade pela crueldade dos titãs, tendo, no entanto, posteriormente, o seu corpo reconstituído por meio do ardil dos luminosos deuses olímpicos, retornando então ao âmbito da vida extensiva” (BITTENCOURT, 2012, p. 78).

Após suas trágicas mortes, ambos retornam à vida: Cristo ressurge no terceiro dia após a crucificação e a morte, já Dionísio tem seu corpo reconstruído. Apesar da crueldade da morte de ambos, a ressurreição após a morte aponta para a superação da noção humana de mortalidade e finitude, ou seja, a eternidade, característica inerente às divindades, lhes é oferecida:

Jesus, por sua vez, ao participar da experiência da dor na sua mais profunda intensidade, ao padecer das macerações físicas e morais que lhe foram impostas pelos agressores, ao ser pregado na cruz e expirar neste instrumento de martírio, concretiza o momento crucial da Paixão, afirmando a doutrina evangélica na condição mais terrível. Todavia, tal como o mito de Dionísio, Jesus, de acordo com as narrativas evangélicas, renasce em estado de glória, afirmando assim,

com a devida licença teológica, a ideia da existência de uma superação das dicotomias entre o nascimento e a morte, proclamando a potência eterna da vida, que está inserida em um inextinguível ciclo de renovação das suas forças intrínsecas. (BITTENCOURT, 2012, p. 79).

Outro fato que nos possibilita associar as duas divindades é a origem de ambos. Tanto Jesus Cristo como Dionísio são filhos de deuses e humanos: Jesus é filho de Deus e Maria, e Dionísio, de acordo com a versão mais famosa e difundida na Antiga Grécia, é filho de Zeus e de Sêmele. Os dois são, então, mediadores do plano Humano e do plano Divino, pois carregam consigo as duas características: a divina e a humana. Nesse sentido, pode-se estabelecer uma

(...) proximidade simbólica entre as figuras de Dionísio e de Cristo, seres divinos axiologicamente complementares que promoveram, de acordo com a interpretação de Hölderlin, a afirmação do júbilo divino na Terra mediante a comunhão da vida humana com a dimensão divina. (BITTENCOURT, 2012, p.75-76).

Além das diversas relações entre Jesus Cristo e o deus Dionísio, assinalamos outra relação entre o culto ao deus Dionísio e a missa cristã. No mito do bode expiatório, os homens comeram sua carne e beberam seu sangue. Esse mito é revisitado em todo ritual vinculado ao culto ao deus grego em que as pessoas simbolizavam o sangue do bode expiatório no vinho. Há, portanto, uma estreita relação com o ritual da comunhão cristã, em que se bebe e se come simbolicamente o sangue e o corpo do filho sacrificado de Deus. Há, assim, uma absorção e uma ressignificação do mito grego por parte da Igreja Católica. Bittencourt (2012) nota que, além do sacrifício do bode, durante os cultos a Dionísio, era uma prática comum comer o pão e beber o vinho, pois,

Ao estudarmos as características simbólicas das práticas cerimoniais do Cristianismo, poderemos encontrar profundas analogias com as vivências dionisíacas proporcionadas pelos cultos oficiais da antiga Hélade. Por exemplo, o ritual cristão da Eucaristia manifesta uma profunda semelhança com as práticas sagradas do dionisismo dos Mistérios e dos cultos órficos; nesses ritos os adeptos da congregação consumiam o pão, alimento associado com Deméter (a deusa arquetípica do poder materno da terra), e o vinho, a bebida divina que elevava a pessoa, mediante a embriaguez extática, a um estado de júbilo que a destacava de sua condição comum do cotidiano, ou, por outras palavras, a elevava a uma fusão com o divino; tal experiência sagrada seria proporcionada pela ação dionisíaca. (BITTENCOURT, 2012, p. 79-80).

A ingestão do pão e do vinho, prática comum durante os ritos em homenagem ao deus Dionísio, estabelece, simbolicamente, uma ligação e, nas palavras do próprio autor, uma “fusão” entre o Humano e o Divino. A comunhão cristã, ao lançar mão da hóstia sagrada e do vinho como, respectivamente, o corpo e o sangue de Cristo, remete diretamente a esta antiga tradição grega, com o mesmo objetivo dado pelos gregos: o de se religar ao divino, elevando-se ao plano superior ou trazendo a divindade para o plano terrestre:

O pão e o vinho do rito da Eucaristia representam a assimilação simbólica da potência divina presente no Cristo, de maneira que o fiel se torna plenamente unificado a ele através desse pacto devocional. O pão e o vinho da Transubstanciação que a liturgia cristã herda da religiosidade órfica fazem Dionísio e Cristo confluir na mesma figura messiânica do “Filho do Altíssimo”, que traz para a humanidade a mensagem evangélica do amor e da reunificação imanente entre a humanidade e o divino. (BITTENCOURT, 2012, p. 80-81).

Jesus Cristo e Dionísio são responsáveis pelo despertar de uma espiritualidade relacionada ao divino nos homens pecadores. É a partir dessa figura mediadora entre o plano celestial e o plano terrestre que o homem vê a oportunidade de se religar às origens divinas da Criação e do Paraíso anteriores ao pecado e ao sofrimento. O Deus, entendido pela bíblia como o criador de tudo e de todos, é quem recebe o sacrifício do filho legítimo a fim de salvar a humanidade de todo o pecado e de restaurar a fé, o amor e o perdão. Nesse sentido, Cristo é o cordeiro expiatório, que, consciente do sacrifício a ser feito em prol da Humanidade, é crucificado e morto; no entanto, ressuscita no terceiro dia, a fim de instaurar a fé e a esperança nos fiéis.

A promessa de uma volta futura indicada pela Bíblia reafirma essa ideia de esperança: quando o homem se vê perdido em meio ao Mal e ao pecado, surge a esperança do retorno daquele responsável por religar o Humano ao Divino e por lhe devolver a fé e a esperança na bondade, no amor e na divindade: “A Paixão crística, entendida justamente como o acontecimento cósmico da glória jubilosa da morte divina que possibilita a renovação da vitalidade do mundo, proporcionaria a instauração de uma nova era da humanidade, reconciliada intimamente com o Plano Divino” (BITTENCOURT, 2012, p. 82).

A comunhão cristã é, então, entendida pelos fiéis católicos como uma forma de recriar repetidamente a Santa Ceia e de rememorar o sacrifício de Cristo para a salvação humana. Este rito denota uma absorção do culto ao deus Dionísio, no qual lhe era oferecido o sacrifício de um bode expiatório, cuja origem remonta à própria origem da tragédia grega.

Cristo apresenta, como vimos, algumas similaridades notórias com Dionísio. Além da juventude, suas origens remontam a uma fusão entre o humano e o divino, pois ambos são filhos de deuses e mulheres. Ademais, as suas mortes são catárticas: os dois morreram de forma trágica e cruel, e suas vidas são-lhes devolvidas para habitarem a eternidade.

Vemos, portanto, que o Cristianismo incorpora características pertencentes às religiões pagãs, como é o caso da Mitologia Grega. Na religião cristã, em vez de oferecer à divindade o sacrifício de um animal ou um ser inferior ao humano, lhe é oferecida a vida do filho de Deus, Jesus Cristo, que conscientemente se sacrifica para salvar o homem de seus pecados e para religar o Humano ao plano Divino por meio da fé, do amor e da bondade.

Há, portanto, uma renovação da fé e da esperança na futura volta de Cristo e na promessa de uma vida eterna e sem sofrimentos. Nesse sentido, o rito da comunhão cristã rememora o momento da ceia e da morte de Cristo, como uma maneira de lembrar aos fiéis que a salvação do homem só ocorreu por causa do sacrifício consciente do filho de Deus concebido sem pecado em prol da purificação da Humanidade.

O Humano é entendido pelo Cristianismo como um pecador, ou seja, alguém que viola as leis divinas e, portanto, necessita de preceitos religiosos para servir-lhe de orientação. Seus bons atos são recompensados com a ida ascendente aos céus e a vida eterna. Cristo é o maior modelo de fé e esperança para o fiel cristão. Este, ao seguir as atitudes daquele, está mais propenso a alcançar a recompensa da eternidade. O fiel crê que a tentativa de evitar o pecado pode levá-lo, assim como levou Jesus Cristo, a uma vida eterna ao lado de Deus.

O Divino, que no caso do Cristianismo é entendido como Deus, Jesus Cristo e os Santos, está localizado no plano superior aos homens. A comunhão é uma forma de entrar em contato com a divindade, porém é somente na promessa da vida eterna após a morte que o Humano pode, efetivamente, encontrar-se com o Divino.

É através da comunhão cristã que o fiel, ao ingerir a hóstia — o corpo de Cristo — está ascendendo e entrando em contato com o Real e o Divino. Esse ritual nos permite destacar que o homem entra em contato, por meio dos sentidos, com Deus e Jesus Cristo. O ritual é, como o sacrifício pagão, repetido a cada celebração religiosa, de modo que, assim como o bode é sacrificado durante cada culto ao deus Dionísio, Cristo é crucificado e morto e seu sangue e sua carne são repartidos aos fiéis, simbolicamente, em cada missa, como forma de mediação entre o homem e o plano Divino.

Após termos abordado a alegoria da Caverna, de Platão, e o ritual da comunhão cristã e suas origens pagãs, faremos, no próximo capítulo, uma análise interpretativa do romance *A Paixão segundo G.H.*. Já, no último capítulo, analisaremos como o romance se apropria

dessas referências para, então, parodiá-las e invertê-las. Para tanto, buscaremos compreender de que forma é criada, no romance, uma nova significação para esses textos, a qual não tem compromisso em fixar nenhum preceito filosófico ou dogma religioso, pois a literatura visa questionar, e não fixar conceitos em dogmas.

CAPÍTULO III – O ROMANCE *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

3.1 Análise do romance *A paixão segundo G.H.*

Publicado em 1964 pela Editora do Autor, *A Paixão segundo G.H.* é o primeiro romance de Clarice Lispector cuja narrativa é feita em primeira pessoa. Este narrador autodiegético realiza digressões durante o romance, pois retoma o que lhe aconteceu no dia anterior para contar e partilhar a sua vivência com o leitor. Vemos, portanto, que a relação entre narrador e leitor se dá logo no início da narrativa, concretizando um pacto entre ambos. Este pacto é fundamental para entendermos a experiência vivida pela personagem protagonista, pois é por meio da perspectiva desta que temos acesso à sua vivência perturbadora.

O leitor aparece na narrativa de *A Paixão segundo G.H.* como um interlocutor, aquele a partir de quem G.H. pode, em tom confessional, reorganizar-se para narrar o que lhe acontecera no dia anterior. Para realizar o ato de contar, a personagem protagonista tenta organizar-se, atendendo ao pré-requisito de toda narrativa, seja ela oral ou escrita, de organizar os fatos de modo a torná-los, por meio da linguagem, inteligíveis para o leitor.

Em sua experiência transformadora, G.H. se despe de sua montagem humana para chegar ao mundo natural – mundo, este, desprovido de linguagem, organização, moral, ideologias – e tem, novamente, de recorrer à linguagem para se reorganizar como humana e comunicar-se com outra pessoa, seja ela real ou imaginária (o leitor, no caso).

Para a autora Olga de Sá (1979), no estudo *A escritura de Clarice Lispector*, esse interlocutor imaginário funciona no romance como um “estratagema contra a incomunicabilidade” (SÁ, 1979, p. 55). Nesse sentido, ao segurar nas mãos do leitor, mesmo elas sendo uma abstração, G.H. consegue fazer o caminho inverso do silêncio com que fora ao mundo natural para voltar à linguagem própria do mundo humano e, então, confessar a sua experiência tormentosa e efetivar a comunicação.

Ao exhibir em primeiro plano de suas narrativas a subjetividade e a ação interior das personagens, o discurso literário de Lispector privilegia o fluxo de consciência e a análise mental. Desse modo, os acontecimentos da história narrada passam pelo filtro subjetivo das personagens e dos narradores que partilham a perspectiva das protagonistas.

Em *A Paixão segundo G.H.*, a história é narrada a partir da visão da narradora-protagonista, chamada G.H. Esta personagem é uma escultora amadora que vive sozinha em seu apartamento localizado na cobertura de um edifício da cidade do Rio de Janeiro. Ao longo do romance, ela é identificada apenas com as iniciais que foram gravadas em suas valises.

Situada no topo da pirâmide social, fato percebido por seu apartamento estar situado na cobertura de um edifício, G.H. pode ser identificada como uma mulher burguesa que, num dia ensolarado, é obrigada a se confrontar com o mais íntimo de si, colocando em cheque as suas crenças e ideologias ao se ver desprovida de sua “montagem humana” (LISPECTOR, 2009, p. 11). O início desse confronto se dá na relação entre G.H. e uma antiga empregada, Janair, que havia se demitido no dia anterior ao do início da ação dramática da narrativa.

A história narrada é tênue e pode ser resumida em poucas linhas: G.H., após a demissão de Janair, decide, no dia seguinte, limpar o quarto da antiga empregada, o qual, provavelmente, continuaria a ser o ambiente para futuras empregadas. Ao chegar ao referido cômodo, G.H. surpreende-se com a incrível limpeza do local, todo iluminado pela luz do sol. Gradativamente, o quarto vai adquirindo “dimensões psíquicas de imanência e de transcendência” (GUIMARÃES, 2008, p. 6), ou seja, o espaço ganha conotações diferentes de acordo com as sensações e percepções sentidas por G.H. e por suas reflexões. O quarto passa de um espaço seco, cujo guarda-roupa está ressequido e cheio de farpas, a um espaço semelhante a um templo religioso, a um minarete, e a lugares naturais e primitivos, tais como um deserto:

Não fora eu quem repelira o quarto, como havia por um instante sentido à porta. O quarto, com sua barata secreta, é que me repelira. De início eu fora rejeitada pela visão de uma nudez tão forte como a de uma miragem; pois não fora a miragem de um oásis que eu tivera, mas a miragem de um deserto. Depois eu fora imobilizada pela mensagem dura na parede: as figuras de mão espalmada haviam sido um dos sucessivos vigias à entrada do sarcófago. E agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto. (LISPECTOR, 2009, p. 48).

A caracterização do espaço muda de acordo com as sensações e percepções de G.H., que se vê como forasteira dentro do próprio apartamento e, portanto, nota o destoar do quarto de Janair com relação aos demais espaços ali construídos, organizados e pensados por G.H.. Antes mesmo de adentrar o dormitório que outrora fora ocupado por Janair, G.H. teve de fazer sua primeira travessia: a de seu apartamento em cujas características e ordenações a personagem reconhecia a si mesma, ao espaço seco, luminoso e cuja arrumação contrastava com o restante da habitação. Nesse sentido, para fazer o percurso entre a cozinha e o quarto da empregada localizado no “*bas-fond*” do apartamento (LISPECTOR, 2009, p. 36), G.H. deve caminhar por um enorme corredor escuro cujos aspectos se assemelham, em sua percepção, a um espaço íngreme, primitivo e natural.

Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. O bojo de meu edifício era como uma usina. A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e canyons: ali fumando, como se estivesse no pico de uma montanha (...) (LISPECTOR, 2009, p. 34).

Diferentemente do quarto da empregada, o apartamento de G.H. reflete os anseios e a identidade dela, de modo que a personagem protagonista reconhece a si mesma nas paredes e nos detalhes de seu apartamento:

Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o living. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística. (LISPECTOR, 2009, p. 29).

A relação de G.H. com esse espaço, considerado privilegiado pela protagonista ao definir a sua vivência na cobertura do prédio como de “semiluxo” (LISPECTOR, 2009, p. 16), denota uma relação de poder, pois, nesses cômodos, G.H. consegue exercer todo o seu controle e organização.

Ao contrário dos outros espaços do apartamento, o quarto da empregada é longínquo, visto que, para chegar até ele, G.H. tem de caminhar através de um corredor escuro. O local, pouco visitado por ela, surpreende-a e lhe causa um primeiro estranhamento: em vez da penumbra, há luz; em vez das esperadas sujeira e desordem, limpeza e ordem; em vez da umidade, seca. Nesse sentido, o quarto destoa do restante do apartamento, contrariando o gosto e a organização da proprietária. Assim, o espaço foge de seu controle e, a partir daí, inicia-se o conflito entre G.H. e o espaço do quarto de Janair.

3.2. O conflito entre G.H. e o espaço do quarto de Janair

Este conflito inicia-se a partir da distância, ocupada pelo corredor divisório, entre o apartamento de G.H. e o quarto da empregada localizado nos fundos do edifício, denotando a distância espacial e conotando as diferenças entre as duas mulheres. Esta distância conota as diferenças social, econômica e cultural existentes entre G.H. e Janair. Enquanto G.H. desfruta dos luxos e confortos de uma vida burguesa e de sua atividade amadora de escultora, Janair

ocupa, na profissão de empregada, os fundos do apartamento. Embora a personagem-protagonista tenha vocação para a organização, ela “não pode” trabalhar como arrumadeira, já que está é uma atividade depreciada aos olhos de sua classe social. Entretanto, Janair não dispõe de outra alternativa a não ser exercer esta e outras funções no trabalho doméstico:

Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. Mas tendo aos poucos, por meio de dinheiro razoavelmente bem investido, enriquecido o suficiente, isso impediu-me de usar essa minha vocação: não pertencesse eu por dinheiro e por cultura à classe a que pertenço, e teria normalmente tido o emprego de arrumadeira numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar (LISPECTOR, 2009, p. 32).

A distância entre os cômodos dentro do espaço físico do apartamento evidencia a distância afetiva entre as duas mulheres, em virtude de, por meio do texto, vermos que as duas não mantinham nenhum vínculo afetivo. Tal distanciamento chega ao ponto de G.H. não se lembrar do rosto da empregada, mostrando indiferença em relação a ela: “A lembrança da empregada ausente me coagia. Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui (...) Mas seu nome – é claro, lembrei-me finalmente: Janair” (LISPECTOR, 2009, p. 39).

Ao adentrar o espaço destinado à empregada, cuja função, além de dormitório, era de depósito para coisas inutilizadas, G.H. esperava deparar-se com sujeira e desorganização. Nesse primeiro momento, a personagem sente-se, além de forasteira dentro de seu próprio apartamento, ofendida pela arrumação original feita pela empregada: “Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito” (LISPECTOR, 2009, p. 36).

G.H., ao se sentir ofendida e ao reafirmar a sua posição de “proprietária”, manifesta um posicionamento de classe social bastante evidente: ela era a proprietária e Janair, como serviçal, deveria apenas seguir ordens e manter o espaço intocado. Ao modificar o espaço à sua maneira, Janair comunica silenciosamente que tem habilidades na organização, possuindo, além disso, autonomia, gostos, opiniões e saberes diferentes dos de G.H., mas não menos importantes que os dela. A narradora tem de reconhecer, a partir da entrada no quarto, que Janair, independentemente de sua condição econômica e social, é dotada de autonomia, saberes e gostos particulares, inclusive pendor para a criação artística. Vê, então, serem

desafiados sua autoridade e seu orgulho de mulher burguesa, bem-educada, escultora amadora, proprietária e moradora da cobertura de um prédio.

O confronto entre G.H. e o espaço do quarto e, conseqüentemente, o conflito subjetivo entre as duas mulheres se intensificam quando a personagem-protagonista descobre que, além de organizar o quarto à sua maneira, de pensar à sua maneira e de exercer a sua autonomia, a empregada é também criadora, pois, na parede do quarto, G.H. encontra três figuras inscritas a partir de um material que julga ser carvão. Estas três figuras se assemelham a um homem, uma mulher e um cachorro.

Para a personagem-protagonista, a entrada no quarto, a visão dos desenhos grafados na parede e o encontro com a barata relacionam-se com uma das primeiras escritas de que temos conhecimento: a escrita egípcia constituída por hieróglifos. A partir dessa associação, o espaço se modifica revelando-se, metaforicamente, como uma caverna primitiva, pré-histórica, em cuja parede aparecem hieróglifos cifrados:

Segura minha mão, cheguei ao irredutível com a fatalidade de um dobre - sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente. E neste deserto de grandes seduições, as criaturas: eu e a barata viva. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz. Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido. (LISPECTOR, 2009, p. 60).

Vemos que, para a protagonista, as figuras lhe causam estranhamento e surpresa, pois, além de organizar o quarto de acordo com suas preferências, a empregada também era, a seu modo, artista, tendo utilizado a parede como suporte de criação artística para cifrar uma mensagem:

Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. O desenho não era um ornamento: era uma escrita. A lembrança da empregada ausente me coagia. Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui – de tal modo ela acabara de me excluir de minha própria casa, como se me tivesse fechado a porta e me tivesse deixado remota em relação à minha moradia. A lembrança de sua cara fugia-me, devia ser um lapso temporário (LISPECTOR, 2009, p. 39).

Vemos, no excerto acima, que G.H. sente-se desrespeitada porque, afinal, o espaço fugira do seu controle, das suas preferências artísticas e de sua organização. Janair, vista antes por G.H. apenas como uma serviçal que atendia muda às suas necessidades e realizava, quase

invisivelmente, os afazeres domésticos, passa a ser vista de forma desconfiada. Isso decorre do fato de ela ter ido além de sua função naquele apartamento, pois, além de ser empregada doméstica, Janair, assim como G.H., também sabia da sua potência criadora. Criou, portanto, desenhos semelhantes a uma escrita antiga, que, de acordo com a percepção e a interpretação de G.H., tinham a função de enviar-lhe uma mensagem, mais precisamente, uma avaliação crítica sobre a sua vida e o seu comportamento moral por meio das silhuetas inscritas na parede.

As figuras desenhadas na parede são caracterizadas pelo vazio, visto que só têm o contorno, feito a partir de um “traço excessivamente firme” (LISPECTOR, 2009, p. 38). Para G.H., a escrita primitiva de Janair lhe dirige uma crítica, pois o vazio do interior das figuras denotaria o próprio vazio da protagonista, apontando para uma vida luxuosa, repleta de amantes e superficial. A partir do jogo interpretativo motivado pelos desenhos na parede, vemos evidenciar-se o problema da relação Eu X Outro: quem sou eu para mim mesmo? Quem sou eu aos olhos do outro? Quem acredito que sou aos olhos do outro? A relação Eu X Outro é problemática e evidencia certos conflitos interiores: G.H. acredita que Janair a vê como uma mulher vazia e superficial. Essa possível visão de Janair, que pode ou não condizer com a verdade, está em consonância com a perspectiva de G.H. sobre si mesma:

Também para a minha chamada vida interior eu adotara sem sentir a minha reputação: eu me trato como as pessoas me tratam, sou aquilo que de mim os outros veem. Quando eu ficava sozinha não havia uma queda, havia apenas um grau a menos daquilo que eu era com os outros, e isso sempre foi a minha naturalidade e a minha saúde. E a minha espécie de beleza. Só meus retratos é que fotografavam um abismo? Um abismo (LISPECTOR, 2009, p. 25).

Vemos, no excerto acima, que G.H. se identifica com a imagem que dela têm os outros e, portanto, passa a se resumir àquilo que os outros veem nela, deixando de querer conhecer melhor sua interioridade, seu ser, seus reais gostos, crenças e ideias. Num primeiro momento da narrativa, a imagem apresentada pelo *outro* é suficientemente boa para G.H.. Todavia, antes mesmo da enxurrada de reflexões e pensamentos desencadeados pelos conflitos vividos mais tarde naquele mesmo dia, G.H. consegue identificar em fotografias um índice de que sua vida foge ao controle de si mesma, fator que desencadeará toda a ação dramática.

Ao olhar o retrato eu via o mistério. Não. Vou perder o resto do medo do mau-gosto, vou começar meu exercício de coragem, viver não é coragem, saber que se vive é a coragem - e vou dizer que na minha fotografia eu via O Mistério. A surpresa me tomava de leve, só agora

estou sabendo que era uma surpresa o que me tomava: é que nos olhos sorridentes havia um silêncio como só vi em lagos, e como só ouvi no silêncio mesmo. (LISPECTOR, 2009, p. 23-24).

Os anseios, sentimentos e percepções da personagem protagonista fazem com que o espaço mude e se ajuste, digamos assim, ao seu estado emocional. O antigo quarto de Janair é, para a protagonista, um espaço que fugira de seu controle e de sua organização. Deste modo, a maneira como Janair é vista por G.H. também sofre mudanças: no começo, ela é caracterizada como uma empregada de rosto opaco que realiza as suas atividades invisivelmente, mas, gradativamente, passa a ganhar “traços de rainha” (LISPECTOR, 2009, p. 40):

Foi quando inesperadamente consegui rememorar seu rosto, mas é claro, como pudera esquecer? Revi o rosto preto e quieto, revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobancelhas extremamente bem desenhadas, revi os traços finos e delicados que mal eram divisados no negror apagado da pele. Os traços — descobri sem prazer — eram traços de rainha. (LISPECTOR, 2009, p. 40).

Tais fatos evidenciam a existência de um conflito entre ambas, uma crítica social que deixa entrever a insensibilidade e a futilidade de uma classe social encarnada por G.H., de modo típico, no início do romance. Voltada para si mesma e satisfeita com a superficialidade de objetos, ambientes e comportamentos considerados elegantes e de “bom gosto”, G.H. ignora a relação pessoal e humana. Isso foi feito com Janair, pois nem mesmo do rosto ou do nome ela conseguia, num primeiro momento, se lembrar.

O apartamento de G.H. é um espaço que aparece na narrativa como evidência de sua classe social e de seu extrato cultural, pois é elegante, arrumado e está localizado na cobertura de um edifício. A protagonista descreve o apartamento como um reflexo de si mesma e de seus gostos:

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. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. (LISPECTOR, 2009, p. 29).

No trecho acima, vemos que G.H. lança mão da auto-ironia para caracterizar o seu comportamento superficial, que segue determinadas prescrições de sua classe social para destacar-se como alguém triunfante na vida. Além disso, tendo em vista o sistema econômico

e de valores do capitalismo, a forma mais admirada de triunfo é o acúmulo de riquezas e a ostentação de luxos e certas “elegâncias” como, por exemplo, viver na cobertura de um edifício. Em contrapartida a esse ambiente de luxo, o quarto reservado à empregada fica nos fundos, é seco e, para chegar até ele, é preciso uma longa caminhada durante a qual é possível ver o interior do edifício.

G.H., ao entrar no quarto da antiga empregada, parece adentrar uma caverna primitiva e hostil. Há, portanto, como demonstraremos, uma apropriação da filosofia grega para a inversão de seus valores e a ressignificação de suas ideias, especialmente em relação às aquelas presentes no livro *A República*, de Platão. Ao adentrar o quarto que era de Janair e, ali, entrar em contato com a barata, G.H. começa progressivamente a mudar o seu modo de ver e de pensar, dando início a um intenso processo reflexivo sobre diversos temas já abordados pela filosofia.

A paródia aparece quando G.H. passa a tematizar a relação entre ela mesma e o que é considerado por ela como sendo arte. Embora inserida em um ambiente “artístico” e “semiartístico”, G.H. contraditoriamente prefere a cópia:

Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria. O que decalca ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia é sempre bonita. O ambiente de pessoas semi-artísticas e artísticas em que vivo deveria, no entanto, me fazer desvalorizar as cópias: mas sempre pareci preferir a paródia, ela me servia. Decalcar uma vida provavelmente me dava — ou dá ainda? até que ponto se rebentou a harmonia de meu passado? — decalcar uma vida provavelmente me dava segurança exatamente por essa vida não ser minha: ela não me era uma responsabilidade. (LISPECTOR, 2009, p. 29).

Preferir a cópia ao original é uma inversão que cria a paródia que, pode ser definida como imitação satírica ou jocosa. Entretanto, no romance em estudo, a paródia não é caracterizada pela sátira ou pela comédia, ela é o que Olga de Sá (1993) define como “paródia a sério”, termo utilizado na sua tese de doutorado *A travessia do oposto* (1993). Para Sá, a paródia a sério é um “contra-canto”, ou seja, aparece como oposição de algo, contraste ou comparação feito a sério e, portanto, com uma notação dramática, e não satírica ou cômica. Segundo a autora, a paródia a sério utiliza-se não da sátira ou da comédia, mas sim da ironia para substituir “a derrisão ou a zombaria clássicas” (SÁ, 1993, p. 29). Assim, o romance *A Paixão segundo G.H.* é “constituído pela paródia séria, não burlesca, que denuncia o ser pelo

desgaste do signo, pelas figuras de contradição como o paradoxo e oxímoro, “descrevendo” o que foi escrito (...)” (SÁ, 2001, p. 215).

Permeando todo o romance, a paródia a sério aparece logo no título *A paixão segundo G.H.*, referência direta ao famoso episódio bíblico “A paixão de Cristo” e, por conseguinte, faz referência à Paixão de Cristo segundo seus apóstolos. Vemos, portanto, que o título já apresenta um “contra-canto”, ou seja, referência direta à paixão de Jesus Cristo, e, nesse sentido, entendemos o substantivo “paixão” de acordo com a etimologia latina *passio-onis* que significa sofrimento, emoção intensa. A relação com a passagem bíblica e com o sentido etimológico da palavra paixão denotam, consequentemente, as etapas de sofrimento e de emoção intensa da protagonista.

Tendo em vista o título do romance e a experiência transformadora de sofrimento e fortes emoções pelas quais a personagem narradora passa, observa-se que G.H, mulher fútil, inserida na ordem social, econômica, burguesa e plenamente auto-identificada com as iniciais gravadas em suas valises, não parece ser, em princípio, a melhor candidata para viver uma experiência reveladora e mística².

No romance, o misticismo se insinua a partir da entrada de G.H. no quarto de Janair e, depois, no seu contato direto com a barata. Por meio do adentramento nesse espaço e do encontro com o bicho, G.H. vivencia uma experiência auto-reflexiva que desconstrói suas crenças, ideologias, visões de classe social, econômica e visões humanizadas, dando lugar a uma identificação plena com a natureza irracional, instintiva e sem linguagem à qual pertence a barata. A experiência vivida por G.H. no quarto de Janair também lhe permite estabelecer um importante contraponto entre a sua antiga alienação e a aquisição de uma agônica consciência sobre si e sobre o outro.

Essa experiência, que despe G.H. de toda a sua “roupagem humana” para estabelecer uma identificação plena com a barata e com o mundo natural ao qual o bicho pertence, caracteriza o misticismo do qual falamos: a partir dessa experiência, G.H. questiona a realidade vivida e em que sempre viveu, a ideia senso-comum de Divino e a linguagem sempre utilizada sem maiores problematizações. É nesse universo, mais próximo do bicho do que do homem, que G.H., ironicamente auto-caracterizada ao longo da narrativa como fútil, vazia e burguesa, questionará os valores e ideias que regeram e regiam a sua existência, questionando-os e modificando o seu modo de ser e de viver.

²De acordo com o dicionário Aurélio (2010), entendemos “místico” como referente ao espírito em oposição à matéria. Nesse sentido, “místico” denota a contemplação ou contato íntimo com a divindade.

3.3. O conflito entre G.H. e a barata

Antes de dar continuidade à abordagem da experiência transformadora de G.H., voltemos à história narrada no romance para podermos entender melhor como nela se dá o encontro entre o humano e o bicho. G.H., em uma tentativa de retomar a ordem e reconhecer-se no espaço estranho à ela, decide molhar o quarto seco e tudo o que lá existia, incluindo o velho guarda-roupa cuja madeira estava ressequida em gretas e farpas. Entretanto, antes de iniciar a limpeza, decide abrir a porta do guarda-roupa e espiar o seu interior. No entanto, ao abri-lo, a personagem se depara com uma barata lenta e velha. Diante do bicho, símbolo da repulsa humana, G.H. se vê horrorizada e enojada, e, para fugir, fecha a porta do guarda-roupa, imprensando o animal no vão da porta. É esse encontro entre a vida humana existente em G.H. e a vida primitiva existente na barata que disparará as percepções e reflexões da protagonista acerca dos mais diversos temas como o Divino, o Humano, o Real, o primitivo, o cultural e o natural, entre outras questões filosóficas e existenciais.

Benedito Nunes (1989), no famoso livro sobre a obra de Lispector, *O drama da linguagem*, assinala que, a partir do encontro com a barata, G.H. inicia um conflito interior em relação a seus sentimentos e concepções existenciais: até então, a personagem os ignorava, alienada na tranquilidade confortável da superficialidade e das ideias pré-concebidas de uma vida limpa e organizada:

Projetam-se diante dela, em figuras mutáveis, os contrastes inconciliáveis da existência – amor e ódio, ação e inação, violência e mansidão, crueldade e piedade, santidade e pecado, esperança e desespero, sanidade e loucura, salvação e danação, pureza e impureza, liberdade e servidão, o belo e o grotesco, o humano e o divino, o estado natural e o estado de graça, o sofrimento e a redenção, o inferno e o paraíso. (NUNES, 1989, p. 59).

Todos os contrastes elencados por NUNES (1989) têm como elemento iniciador o encontro de G.H. com a barata e, mais precisamente, o momento do olho-no-olho entre as duas, que deixa a protagonista desestabilizada. Há, portanto, um encontro entre G.H., que, por ser humana, é dotada de linguagem, cultura, moral e ideologias, e a barata, que pertence ao reino natural e nele está plenamente integrada (sem linguagem, sem moral, sem ideologias, sem cultura).

Antes de G.H. entrar em contato com a barata, ela tem certa resistência em olhá-la: “Abaixei rapidamente os olhos. Ao esconder os olhos, eu escondia da barata a astúcia que me tomara (...)” (LISPECTOR, 2009, p. 14). Fica evidente, nesse trecho, que G.H. intui como

ficará desprotegida ao olhar diretamente para a barata, revelando mais de si mesma do que gostaria e, num ímpeto, cerra os olhos. Todavia, vagarosamente, abre-os e então vê a barata:

Mas eis que por um átimo de segundo ficara tarde demais: eu via. Minha mão, que se abaixara ao desistir do golpe, foi aos poucos subindo de novo lentamente até o estômago: se eu mesma não me movera do lugar, o estômago recuara para dentro de meu corpo. A boca secara demais, passei uma língua também seca pelos lábios ásperos. (LISPECTOR, 2009, p. 54).

Após ver a barata em todos os detalhes, como um olhar de lupa que aumenta o objeto para o leitor ter acesso às características do inseto, G.H., então, olha em seus olhos e, para a sua surpresa, a barata retribui o olhar:

A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira. (LISPECTOR, 2009, p. 55).

As características do bicho são descritas de modo ampliado e detalhado, de modo que cada detalhe da barata ganha contornos nítidos a partir do olhar da protagonista. É como se, com o olhar, G.H. redescobrisse o bicho a partir de uma desautomatização da própria ideia de barata. Há, no excerto acima, um símile estabelecido por meio do conectivo *parecia*, aproximando a barata a uma “mulata à morte”. A relação de comparação entre a barata e “uma mulata” pode ser entendida, no plano das associações, como uma aproximação do bicho encontrado dentro do guarda-roupa com a antiga empregada, Janair. Levantando algumas características da barata e de Janair, vemos que as duas têm traços em comum: ambas aparecem como estrangeiras dentro do espaço de G.H. e são uma ameaça à estética e às ideias de ordem e de elegância do apartamento. Além disso, tanto a barata como a ex-empregada são descritas de maneira similar: a barata parece uma mulata, com olhos “franjados, escuros, desempoeirados”, enquanto a empregada é lembrada por G.H. como uma mulher de “rosto preto e quieto, (...) pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobrancelhas extremamente bem desenhadas, (...) os traços finos e delicados que mal eram divisados no negror apagado da pele” (LISPECTOR, 2009, p. 40).

A partir do processo de rememoração de G.H., temos acesso às características físicas de Janair. Seu corpo, assim como o corpo da barata, é duro, liso e quase sem carne. O negror da pele opaca juntamente com a cor escura da roupa assemelha-se à cor escura da barata e aos

olhos desempoeirados. Além disso, a ex-empregada e a barata aparecem como seres inicialmente invisíveis para a personagem protagonista: Janair vivia no quarto localizado nos fundos do apartamento de G.H., lugar onde, curiosamente, a barata também é encontrada. Além de dividir o mesmo espaço físico, bicho e mulher são aproximados por meio de descrições semelhantes nas quais vemos uma personificação da barata e uma zoomorfização da mulher:

(...) o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E sua roupa? Não era de se surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua. (LISPECTOR, 2009, p. 40).

O corpo “duro, liso e achatado” de Janair nos remete à estrutura física da barata. Há, portanto, uma aproximação entre as características referentes à ex-empregada e ao bicho. Em contrapartida, a barata é descrita por meio de adjetivos comumente utilizados para caracterizar os humanos. Vejamos a partir do excerto a seguir: “Ela era arruivada. E toda cheia de cílios. Os cílios seriam talvez as múltiplas pernas. Os fios de antena estavam agora quietos, fiapos secos e empoeirados” (LISPECTOR, 2009, p. 55).

Janair e a barata são invisíveis para G.H., porém ambas desafiam a ordem, a estética e o suposto bom-gosto da protagonista. Identificamos no romance alguns conflitos entre G.H. e o espaço. No entanto, podemos identificar como similares os conflitos entre G.H. e Janair e G.H. e a barata. Janair se revela como uma ameaça a G.H., pois, além de modificar o espaço da protagonista ao torná-lo seu, viveu como um ser misterioso e quase imperceptível aos olhos da patroa, desafiou a suposta organização que G.H. estabelecera e, por fim, revelou-se capaz de organizar, arrumar, criar e, também, comentar a vida de G.H.. Se pensarmos no conflito entre G.H. e a barata, vemos que esta aparece como uma invasora do apartamento daquela e, a partir do contato visual entre ambas, há uma progressiva desestabilização da ordem externa e interna da personagem principal. Podemos, pois, sugerir que a barata é uma continuidade da própria Janair: esta instaura o conflito, enquanto aquela o intensifica, levando-o a dimensões gigantescas ao causar uma desestruturação interna irreversível.

Além da aproximação entre Janair e a barata, vemos que essa última também é caracterizada como “uma cariátide viva” (LISPECTOR, 2009, p. 53). Cariátides são colunas ou pilastras gregas, geralmente de forma feminina, que dão suporte para antigas construções — incluindo templos religiosos. Nesse sentido, a metáfora é usada no texto para aproximar a barata à ideia de sustentação, de base para a construção de algo, tendo em vista que a barata, assim como o próprio romance nos indica, é um animal primitivo, ou seja, está identificado com a raiz primeira do mundo:

Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo das geleiras — a resistência pacífica. (LISPECTOR, 2009, p. 47).

Há outras comparações que remetem ao Mundo Antigo, além das citadas anteriormente. Essas comparações estão, em sua grande maioria, relacionadas ao espaço principal da narrativa, ou seja, o quarto de Janair. O espaço, que recebe diferentes caracterizações a partir das diferentes percepções, sensações e ideias de G.H., é metaforicamente associado ao Antigo Oriente, por meio de relações entre o quarto e o deserto, os hieróglifos, os minaretes (mesquitas religiosas), e a Grécia Antiga, por meio do espaço que se assemelha a uma caverna e por meio da comparação metafórica entre a barata e as cariátides. Para Sá (1993), esse acúmulo de aspectos evidencia uma ironia relacionada à G.H., pois, paradoxalmente, a mulher frívola e vazia acumula conhecimentos diversos sobre o Mundo Antigo e até mesmo sobre a religião, vivendo uma experiência mística transformadora.

Antes de olhar a barata, a protagonista do romance evita ao máximo o contato com o natural, o primitivo e o instintivo em si mesma, pois ela evita tudo o que foge do seu controle, como, por exemplo, a desordem, o informe e a sujeira. A fim de evitar que seu espaço, ambiente e vida escapem da ilusão de controle, a personagem protagonista lança mão da arrumação e da organização, com o objetivo de alcançar as ideias de limpeza, de forma e de beleza. Ao considerar a arrumação como a sua única vocação, G.H. denota viver uma vida regrada, organizada e planejada num contraponto à experiência a ser vivenciada ao encontrar a barata. G.H. vê na organização e na arrumação um modo de organizar a si mesma — fato relacionado à própria identificação superficial de si mesma com as iniciais de seu nome, com

sua profissão e com a visão que os outros têm dela. Nesse sentido, sua existência é definida pelos outros via contatos sociais, e não definida por si mesma no contato íntimo consigo.

Ao funcionarem como reguladores da ação e do viver humanos, as ideias de forma organizada relacionadas ao humano (ordem, arrumação, beleza, limpeza) evitam os impulsos instintivos provindos do mundo natural e primário ao qual pertence a barata. O animal, então, afigura-se como uma alteridade radical, no sentido de que encarna a vida primitiva e, de um ponto de vista sociocultural, desorganizada – tal desorganização, num primeiro momento, é recalcada pela narradora:

Eu me atardava à mesa do café, fazendo bolinhas de miolo de pão - era isso? Preciso saber, preciso saber o que eu era! Eu era isto: eu fazia distraidamente bolinhas redondas com miolo de pão, e minha última e tranqüila ligação amorosa dissolvera-se amistosamente com um afago, eu ganhando de novo o gosto ligeiramente insípido e feliz da liberdade. Isto me situa? Sou agradável tenho amizades sinceras, e ter consciência disso faz com que eu tenha por mim uma amizade apazível o que nunca excluiu um certo sentimento irônico por mim mesma, embora sem perseguições. (LISPECTOR, 2009, p. 23).

O ímpeto de organizar e dar forma à massa do miolo de pão denota uma rejeição da protagonista, num primeiro momento da narrativa, ao informe. Até mesmo durante a manhã, enquanto toma o café sentada à mesa, ela faz um movimento de dar forma ao miolo de pão, denotando, com isso, uma vontade de organização e de arrumação, e caracterizando-se como uma mulher presa à aparência das coisas, às ideias e concepções puramente humanas. Esta organização de G.H. está relacionada às ideias de forma e de beleza que caracterizam o seu trabalho como escultora amadora, pois G.H. é responsável por dar forma ao barro informe:

Da escultura, suponho, veio meu jeito de só pensar na hora de pensar, pois eu aprendera a só pensar com as mãos e na hora de usá-las. Também da escultura intermitente fica-me o hábito do prazer, a que por natureza eu já tendia: meus olhos tanto haviam manuseado a forma das coisas que eu fora aprendendo cada vez mais o prazer, e enraizando-me nele. Eu podia, com muito menos do que eu era, eu já podia usar tudo: exatamente como ontem, à mesa do café, me bastava, para formar formas redondas de miolo de pão, a superfície de meus dedos e a superfície do miolo de pão. Para ter o que eu tinha eu nunca precisara nem de dor nem de talento, o que eu tinha não me era conquista, era dom. (LISPECTOR, 2009, p. 28).

Com base no romance, podemos relacionar o humano com as ideias de organização, de limpeza, de forma, de moral e, em última análise, de Belo e de Bem. Após o início da experiência tormentosa, todavia, a mulher organizada caminha rumo à (des)ordem própria da

barata, animal considerado imundo e causador de asco no ser humano. G.H. vai em direção à desorganização interior, num redescobrimento dos instintos primitivos.

Ao encontrar a barata, G.H. descobre um mundo puramente natural que não distingue categorias como bonito e feio, bom ou mal, limpo ou sujo, organizado ou desorganizado, com forma ou sem forma. Trata-se de um mundo *neutro* que remonta ao momento da Criação, remetendo à existência de uma divindade não redutível aos horizontes da vida exclusivamente humana. A partir de suas mudanças de compreensão e entendimento, G.H. passa a conceber a barata como uma semelhante, reconhecendo-se no bicho ao adentrar o mundo natural:

Eu sabia que entrar não é pecado. Mas é arriscado como morrer. Assim como se morre sem se saber para onde, e esta é a maior coragem de um corpo. Entrar só era pecado porque era a danação de minha vida, para a qual eu depois não pudesse talvez mais regredir. Eu talvez já soubesse que, a partir dos portões, não haveria diferença entre mim e a barata. Nem aos meus próprios olhos nem aos olhos do que é Deus. (LISPECTOR, p. 80, 2009).

O encontro de G.H. com a barata ilustra o encontro entre duas diferentes concepções de vida: a vida humana, regrada, organizada e permeada por ritos sociais e a vida natural, primitiva. Ao longo da narrativa algumas ideias são associadas ao conceito de humano, tais como: moral, beleza, forma, limpeza, organização e, principalmente, linguagem; ao passo que o natural e o primitivo apresentam-se em oposição a tais ideias humanas, pois a natureza não concebe categorias como moral ou imoral, belo ou feio, limpo ou sujo, organizado ou desorganizado.

3.4. A despersonalização de G.H.

Antes do encontro com a barata, G.H. se autodefinia como uma escultora, isto é, quem dá forma e organiza a matéria-prima natural e informe. Além disso, no café-da-manhã do mesmo dia em que G.H. decide limpar o quarto da empregada, ela fazia bolinhas com o miolo do pão — uma maneira de dar forma, de organizar a realidade ao seu redor e conferir-lhe algum significado. A natureza é a matéria-prima das esculturas de G.H., ou seja, a massa informe desprovida das ideias de organização, simetria ou beleza. A natureza resume-se a existir plena e intensamente sem precisar conceber significado racional, categorias ou juízos de valor:

O mundo não tem intenção de beleza, e isto antes me teria chocado: no mundo não existe nenhum plano estético, nem mesmo o plano estético da bondade, e isto antes me chocaria. A coisa é muito mais

que isto. O Deus é maior que a bondade com sua beleza. (LISPECTOR, 2009, p. 159).

Vemos, no excerto acima, que a surpresa da descoberta de o mundo ser desprovido de uma ideia de organização choca, desestabiliza e oferece uma maior dimensão e compreensão acerca das ideias pré-concebidas pela personagem principal, que se vê desamparada perante a neutralidade da natureza:

Toda uma vida de atenção – há quinze séculos eu não lutava, há quinze séculos eu não matava, há quinze séculos eu não morria – toda uma vida de atenção acuada reunia-se agora em mim e batia como um sino mudo cujas vibrações eu não precisava ouvir, eu as reconhecia. Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza. (LISPECTOR, 2009, p. 52).

Ao adentrar na natureza, G.H. vai da perda da roupagem social à perda de ideias e conceitos humanos. Vale salientar o papel importante, nesse processo, da linguagem, no que diz respeito ao desnudamento da “roupagem humana”. A linguagem representa, na literatura de Clarice Lispector, o sol, visto que, por meio dela, o homem tem acesso parcial ao real, e G.H. retoma a sua experiência vivida para partilhá-la com o leitor. Em contrapartida, a linguagem é, também, sombra, pois é um meio falho de dar acesso sempre parcial aos fatos: só é possível ter acesso pleno aos eventos quando os vivenciamos. Nesse sentido, a linguagem não consegue acessar totalmente a verdade, sendo uma representação do vivido e não o vivido propriamente dito.

Ao regressar do silêncio natural e primitivo à linguagem, G.H., quando se organiza e narra os acontecimentos, falha e, de certo modo, desiste de sua experiência reveladora. Nesse sentido, a paixão “não é só a experiência nauseante de ter comido a barata, engolir a barata, como protótipo da matéria prima do mundo, foi, sem dúvida, uma experiência vital. Narrá-la, porém, foi uma experiência limite” (SÁ, 1983, p. 80).

Do mesmo modo que G.H. caminha em direção ao silêncio, mas tendo de regressar e organizar em forma de linguagem o real vivido para poder entendê-lo e comunicá-lo, vemos a desconstrução de uma divindade pré-concebida. Essa divindade é baseada nos moldes sociais das religiões ocidentais e semelhante aos conceitos próprios do humano, a uma ideia de divino identificado à natureza e, portanto, desprovido de racionalidade, de julgamentos e conceitos dualistas e excludores de moral, valor (abstrações).

Ironicamente, G.H. não parece ser o tipo ideal de indivíduo que se submete a uma experiência mística. No início da narrativa, não vemos nela nenhum traço de religiosidade,

entendida, como dissemos anteriormente no capítulo II, a partir da raiz latina *religare*, cujo significado principal é o de religação entre o homem e o plano espiritual. G.H. nem ao menos é uma iniciada nos estudos religiosos; pelo contrário, está plenamente integrada ao plano ordinário, profano e materialista. Assim, ao longo da narrativa, vemos que, além da ironia relacionada ao conflito referente ao espaço (apartamento X quarto de Janair), há também uma ironia relacionada à própria G.H.: essa mulher, sem nenhuma ligação mística ou religiosa, é quem passa pela experiência transformadora e, mais do que isso, vai aceitar vivê-la a partir da própria escolha.

Quando G.H. aceita viver a experiência transformadora, a vemos gradativamente se despindo da “roupagem humana” para chegar à desumanização e ao mergulho na matéria viva, na imanência. Nesse sentido, entendemos como “roupagem humana” todo o conjunto de culturas, linguagens, ideologias, moralidades, crenças e ritos sociais que torna possível a vivência e a convivência em sociedade. E compreendemos a desumanização como um processo no qual a personagem abandona, progressivamente, tudo em que acreditava até então: ideologias, moral e conceitos relacionados às ideias de divindade, de realidade e de humanidade – conceitos, estes, cujas definições, dadas pelo romance, serão abordadas mais adiante em nosso trabalho.

Vemos, então, que G.H. faz um caminho inverso àquele realizado pela humanidade: nós, seres humanos, caminhamos da natureza à civilização e à cultura, do silêncio à linguagem, enquanto G.H. faz, de acordo com Olga de Sá (1993), uma *travessia do oposto*. A protagonista se desfaz de sua montagem social e ideológica rumo ao natural e ao primitivo, constitutivos da própria barata. A desumanização é, no romance, uma experiência perturbadora e irreversível. A partir dela, os conceitos e ideias acima mencionados são postos em xeque, isto é, G.H. reconhece uma alteridade radical na barata para, mais tarde, perceber-se no próprio bicho e na vida que nele pulsa. Assim, há uma percepção de as duas serem seres vivos e de suas existências terem o mesmo valor perante a divindade:

A desumanização é tão dolorosa como perder tudo, como perder tudo, meu amor. Eu abria e fechava a boca para pedir socorro mas não podia nem sabia articular. É que eu não tinha mais o que articular. Minha agonia era como a de querer falar antes de morrer. Eu sabia que estava me despedindo para sempre de alguma coisa, alguma coisa ia morrer, e eu queria articular a palavra que pelo menos resumisse aquilo que morria. (LISPECTOR, 2009, p. 73).

A desumanização de G.H. é constituída pela perda de valores, crenças e ideias construídas ao longo de uma vida, por isso a ideia de perda total tida pela personagem nas reflexões sobre o processo por ela vivido. Entendemos, nesse estudo, que a função principal da desumanização é promover um mergulho interior para a descoberta da verdadeira identidade pessoal, deixando de lado as identificações com as iniciais gravadas nas valises, com a profissão, com a classe social, com o nível econômico, o nível cultural e as crenças. G.H. tem de abandonar todas essas identificações para chegar ao mais profundo de si mesma e, então, reconhecer que, antes da vida culturalizada, há uma vida instintiva, primitiva e silenciosa pulsando e se identificando plenamente com a existência da barata.

A identificação com a barata ou qualquer outro animal é, na poética de Clarice Lispector, algo positivo, pois o animal existe sem se preocupar com questões relacionadas aos porquês da existência. O animal não é dotado de consciência, culpa, moral, ideologia e linguagem. Ele simplesmente é, no sentido de ter uma existência pura e simples. Deste modo, está mais próximo da raiz do mundo e, portanto, como veremos mais adiante, no capítulo dedicado ao conceito de divindade, (da ideia) de Deus.

Assim como a protagonista Joana do romance *Perto do Coração Selvagem* (2000) se compara a um cavalo novo no desfecho, afirmando que de “qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (LISPECTOR, 1943, p. 100), e assim como a narradora-protagonista de *Água Viva* (1993) afirma querer captar a essência das coisas, G.H. encontra na identificação com a barata uma força primitiva e instintiva: o existir puro e simples.

No romance *A maçã no escuro* (1982), o personagem protagonista, Martim, percorre caminho similar ao de G.H.. No entanto, para José Américo Mota-Pessanha (1989), Martim é interrompido na metade do caminho para a desumanização, enquanto G.H. o trilha até o fim. Para o autor, as personagens claricianas são interligadas metaforicamente por um “rio subterrâneo” (PESSANHA, 1989, p. 183), fazendo todos os grandes personagens da autora parecerem cúmplices dessa condição que os prepara para trilhar caminhos semelhantes.

Por meio dessa força, experimentada também por outras personagens da autora, G.H. descobre em si mesma uma identificação com o animal que luta e caça para sobreviver, reconhecendo em si mesma uma capacidade para matar e morrer até então desconhecida:

E estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce – como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu. Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão

límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar. (LISPECTOR, 2009, p. 52).

Vemos, nestes excertos, G.H. aparecer como uma representante da espécie humana para, então, afirmar que, há séculos, o ser humano se desligou de suas origens e raízes, esquecendo-se, portanto, do instinto de caça e de morte, revividos por G.H. ao longo da experiência do contato com a barata. As ações de matar e morrer são identificadas com o instinto que, até então, estava adormecido sob as camadas de cultura, moral, organização e linguagem, utilizadas por G.H. para se manter integrada à sociedade. Com o despertar do instinto, a narradora descobre possuir o poder de matar e morrer, assim como os animais integrados à natureza, sendo, portanto, dotada de uma forte potência de luta pela sobrevivência.

Concomitantemente à descoberta dessa potência instintiva de matar, G.H., ao despir-se de sua “roupagem humana”, despe-se também de sentimentos humanos, tais como a esperança. Para a personagem alcançar a existência primária, tem de abandonar o apego ao passado e ao futuro, vivendo plenamente o *agora*, o momento presente. A esperança deixa, então, de fazer sentido pois significa a expectativa de um bem futuro. Ao se identificar com o momento presente, a personagem protagonista precisa abandonar este sentimento para caminhar rumo à raiz do mundo: “Pois a atualidade não tem esperança, e a atualidade não tem futuro: o futuro será exatamente de novo uma atualidade” (LISPECTOR, 2009, p. 80).

No romance, a recorrência de verbos no pretérito imperfeito contribui para nosso entendimento da experiência vivida no dia anterior por G.H. como sempre iluminada pelo tempo presente, pela atualidade, pois esse tempo verbal nos dá a ideia de um passado inacabado. Assim, temos a experiência vivida e a experiência que é revivida ao ser narrada; isto é, G.H. revive a experiência de modo a nunca mais voltar a ser a mesma pessoa que fora antes de adentrar o quarto de Janair e defrontar-se com a barata. Para Rodrigo Guimarães (2008), o romance não é uma narrativa sobre um fato passado, mas sim sobre um passado-presente que vai além da rememoração. Além disso, é também uma criação, pois todo processo de narração envolve o ato da criação. Deste modo, G.H. não está somente contando o que lhe acontecera no dia anterior, está também criando, ou ainda, ficcionalizando a experiência e presentificando-a: “O quarto **parecia** estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento. (...) Da porta eu **via** o sol fixo cortando com uma nítida linha de sombra negra o teto pelo meio e o chão pelo terço” (LISPECTOR, 2009, p. 37, grifos nossos).

Ser bicho é visto, na poética de Clarice Lispector, de forma positiva, pois o ser natural não está preso aos ritos sociais e culturais nos quais se encontra o ser humano. Esta

relação tensa das personagens claricianas com a natureza evidencia um conflito entre o ser humano e a sua condição de ser social. Há, na literatura de Lispector, além do conflito entre a personagem e o outro, um conflito entre a personagem e o espaço que a cerca, e entre a personagem e si mesma: Quem sou eu para o outro? Quem sou eu para mim mesma? No caso de G.H., vemos, no início da narrativa, ela se identificar com as iniciais gravadas nas suas valises. Entretanto, depois ela se vê como estrangeira dentro do próprio corpo e dentro do apartamento. Nesse sentido, o inferno, na literatura claricianas, não só são os outros³, como também o espaço/ambiente em que o ser humano está inserido e também a própria subjetividade marcada pela problemática da identidade e pelos conflitos com a linguagem.

Como dissemos anteriormente, quando iniciadas na jornada mística e transformadora desencadeada por um acontecimento ordinário, as personagens claricianas passam a questionar suas crenças e ideologias, e os modos de ser e de viver após vivenciarem uma transformação. Jamais regressam iguais ao ponto de partida, embora tenham de voltar a se reinserir no mundo humano organizado e a cumprir funções sociais. As personagens claricianas jamais serão, portanto, as mesmas que eram no momento anterior da experiência transformadora, também denominada pela tradição crítica da autora de epifania.

A epifania é um conceito bastante utilizado para caracterizar o momento de revelação experimentado pelas personagens claricianas. Este conceito é muito usado, também, para caracterizar procedimentos similares na literatura do escritor irlandês James Joyce. De acordo com Sá (1993), o conceito emigrou da teologia para a literatura, visto que, para as religiões pagãs, as epifanias indiretas ocorriam quando as divindades se manifestavam por meio de sinais. Nesse sentido, a epifania pode ser ouvida, vista e sentida, jogando com os conceitos de realidade e impedindo a identificação do que é ou não real.

Em seu estudo *A escritura de Clarice Lispector*, Sá (1979) destaca alguns teóricos que conceituaram sobre o termo *epifania*, como por exemplo, Álvaro Lins (1963), que entende a epifania como sendo dotada de um caráter onírico; Sérgio Milliet (1945), que caracteriza a epifania como um momento de revelação e Massaud Moisés (1970) que compreende a epifania como uma revelação que possibilita a compreensão de outras realidades.

Todas as definições estudadas por SÁ (1979) e, sucintamente citadas em nosso trabalho entendem a epifania como um momento em que há uma problematização da realidade da personagem e a revelação de algo que lhe descortina novas perspectivas,

³ A ideia de que, no relacionamento extrapessoal, “o inferno são os outros” é desenvolvida por Sartre em sua filosofia existencialista (SARTRE, 1977, p. 23).

motivando uma atividade reflexiva para, conseqüentemente, a personagem adquirir uma nova percepção sobre a condição humana e outras questões filosóficas e existenciais.

Milliet (1946) percebe a epifania como sendo uma revelação que se fixa, ou seja, as personagens, quando iniciadas na experiência transformadora, jamais regressam ao ponto de partida, mesmo tendo de se reinserir no mundo humano organizado do qual anteriormente faziam parte. Assim ocorre com Martim, em *A maçã no escuro*, com Joana, em *Perto do Coração Selvagem*, com Ana, no conto “Amor”, publicado em *Laços de Família* (1993), dentre outras personagens que, após viverem seu momento revelador, voltam a se inserir de maneira enviesada na vida em sociedade. No caso de G.H., como veremos mais adiante, o momento revelador adquire proporções tão intensas que não sabemos se, depois de organizar-se e reinserir-se no mundo da linguagem, a personagem protagonista continuará mesmo inserida no mundo social e organizado do qual ela fazia parte. No entanto, de algo sabemos: jamais ela será a mesma de antes do encontro com o quarto de Janair e com a barata.

O processo enfrentado pelas personagens de Lispector, vai, como já dito, do mundo organizado pela linguagem, pela forma, pelas leis e pela moral até o mundo inumano e silencioso da não-linguagem, mundo orgânico e natural. Essa realidade inumana se revela diretamente ligada com os novos conceitos de divino, real e humano adquiridos na atividade reflexiva iniciada após o contato direto com a natureza viva. Este mundo silencioso desconhece a racionalidade humana e suas invenções.

3.5. A literatura e a filosofia

Ao se apropriar de textos fundadores do pensamento Ocidental, seja ele o Velho Testamento Bíblico ou a alegoria da caverna, de Platão, Clarice Lispector, como já dito, parodia-os e inverte-os, criando ficção e levantando reflexões e questões sem ter de criar tratados ou dar respostas e formular conceitos fixos. O compromisso maior do escritor é em relação à ficção e à apresentação de ideias sem compromisso com a criação de conceitos. Deste modo, na narrativa de *A paixão segundo G.H.*, Clarice Lispector reflete sobre algumas ideias referentes ao real, ao divino, ao humano e à verdade, ideias estas que são apresentadas e conceituadas no diálogo platônico.

Para tanto, é a liberdade literária que permite que a escritora lance mão de figuras de linguagem conhecidas como paradoxo ou oxímoro, que consistem em relacionar, numa mesma oração ou expressão, palavras que denotam conceitos contrários. Assim, durante a

narrativa de Clarice Lispector, vemos que há um uso recorrente de tais figuras de linguagem, afirmando uma liberdade na contradição das próprias ideias que apresenta: “Era com alegria infernal que eu como que ia morrer” (LISPECTOR, 2009, p. 82), e “Mas com alívio infernal eu me despeço dela” (LISPECTOR, 2009, p. 82). Nos dois exemplos anteriores, vemos que há a aproximação de dois significantes que denotam significados contrários, já que infernal diz respeito ao próprio inferno, ao tormentoso e ao diabólico, enquanto os vocábulos “alegria” e “alívio” apresentam significados referentes ao bem, à satisfação e em relação a este último, à tranquilidade.

Esse trabalho em relação à definição de termos e conceitos faz com que Clarice Lispector incorpore, parodie e inverta textos que servem de pilar ao pensamento Ocidental, como é o caso de *A República*, de Platão, lançando mão da sua liberdade criadora para questionar os temas levantados. Sua responsabilidade é com a literatura e com a ficção.

Para Dumas (2005), no romance de Clarice Lispector há um diálogo constante com a filosofia e com a história. Embora a personagem protagonista G.H. esteja imersa nos valores vigentes da contemporaneidade, há uma intertextualidade com os mitos e com os textos fundadores Ocidentais para a apropriação, inversão e ressignificação desses textos, o que denota uma consciência histórica e crítica. De acordo com a autora,

O sujeito histórico está imerso na contemporaneidade. Confrontando à permanência dos grandes mitos e textos fundadores, seleciona neles os valores que lhe dão de proporcionar o antídoto à contingência histórica. O sujeito histórico é, desta maneira, um sujeito que dialoga com os valores vigentes, afirmando a sua própria modalidade, as suas resistências e rejeições. É um sujeito que (se) inventa para subsistir. A ficcionalização faz dele o centro de várias estratégias narrativas. (DUMAS, 2005, p. 104 - 105).

Ao longo de sua travessia, G.H. questiona suas ideias, crenças e opiniões, ou seja, despe-se de sua “roupagem humana”, produto da cultura, para chegar à raiz do mundo, à natureza, fazendo uma trajetória inversa à da humanidade, que partiu da raiz do mundo para chegar à civilização tal qual a conhecemos hoje: à cultura, à tecnologia afastando-se, assim, de suas origens ligadas à natureza e à vida primitiva, entendida aqui como vida primeira.

Para Pessanha (1965), assim como no romance *A paixão segundo G.H.*, toda a obra de Clarice Lispector se volta para as questões da origem, da raiz do mundo, criando assim o que o crítico considera como uma “atmosfera de Gênesis” (PESSANHA, 1965, p.183), ou seja, suas personagens estão sempre numa eterna busca de religação com suas origens, com a vida primeira. As personagens claricianas se voltam para o problema das origens do mundo num

movimento filosófico que questiona as bases da própria sociedade, criando, deste modo, a sua própria poética:

A obra de Clarice Lispector vem abrigando a corajosa gestação de uma visão-de-mundo. Corajosa pelo modo de gerar: em dor. Corajosa porque fiel à sensibilidade insone, que recusa a defesa, a comodidade, o consolo de esquemas racionalizadores herdados ou habituais. Visão-de-mundo cuja criação, por isso mesmo, vem reproduzindo em escala individual o itinerário do despertar da consciência filosófica dentro do mundo da cultura: a partir da mentalidade “primitiva”, mitopoiética. Itinerário afinal que, oculto por elipse, o metafísico também perfaz, no não-tempo da evidência, ao tentar a abordagem direta do ser-em-si, essa raiz absoluta. (PESSANHA, 1965, p. 183).

O romance *A paixão segundo G.H.*, ao não se contentar com os textos fundadores herdados da sociedade Ocidental, parodia-os e inverte-os para gestar a visão de mundo original da qual o autor fala no excerto acima. Nesse sentido, essa visão de mundo é questionadora e aborda questões filosóficas sem ter que fazer filosofia, mas sim literatura.

Num processo gradativo de abandono de sua cultura humana, G.H. começa a questionar-se sobre todas as ideias e conceitos que, até aquele momento, eram tidos por ela como verdades absolutas e incontestáveis e, nesse sentido, questionam também os pilares da filosofia. No momento da rememoração da experiência anterior que é identificado com o momento atual da narrativa, G.H. consegue refletir sobre a sua própria existência antes do encontro com a barata para, então, começar a gestar a sua visão de mundo.

Durante a narração que G.H. realiza no romance, há a inversão parodística de textos fundadores do pensamento ocidental, isto é, um abandono das bases culturais e sociais feitas por G.H. ao longo do seu percurso rumo à desumanização. A intertextualidade ocorre por meio da paródia a sério, como vimos anteriormente na definição do conceito de Olga de Sá. Os textos parodiados pela autora, os quais serão analisados no próximo tópico do trabalho, são, respectivamente, o texto filosófico de Platão, A alegoria da caverna, e a Bíblia, por meio do ritual da comunhão cristã. Vejamos, portanto, como se dá a paródia em *A paixão segundo G.H.*

CAPÍTULO IV – PARÓDIA A SÉRIO: A INTERTEXTUALIDADE ENTRE O ROMANCE *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*, *A ALEGORIA DA CAVERNA* E O RITUAL DA COMUNHÃO CRISTÃ

4.1. O quarto/caverna de G.H.

No capítulo anterior, lançamos mão da denominação dada por Sá (1993), para conceituar o procedimento que Clarice Lispector utiliza durante *A paixão segundo G.H.* Nesse romance, Clarice Lispector parodia textos e ritos fundamentais do mundo Ocidental, como é o caso da alegoria da caverna e do ritual da comunhão cristã. Partiremos de uma cronologia interna à própria obra e, abordaremos, inicialmente, o romance em comparação à alegoria de Platão para, depois, nos determos em uma análise em comparação com o ritual da comunhão cristã. Nosso objetivo é compreender como o romance parodia e inverte alguns elementos do texto de filosofia e do ritual religioso.

O primeiro elemento que nos permite uma comparação entre o romance e o texto de Platão é o espaço. G.H., antes de entrar no antigo quarto de Janair, espera encontrar um lugar desordenado e sujo que precisa ser limpo para que seja novamente ocupado por sua próxima empregada:

Começaria talvez por arrumar pelo fim do apartamento: o quarto da empregada devia estar imundo, na sua dupla função de dormitório e depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho e barbantes inúteis. Eu o deixaria limpo e pronto para a nova empregada. (LISPECTOR, 2009, p. 33).

O verbo *devia*, utilizado no pretérito imperfeito do indicativo, denota uma expectativa que G.H. tinha sobre o quarto – um lugar sujo e desordenado. Essa expectativa baseia-se na justificativa de que o espaço servia de “dormitório” e de “depósito”. Sua visão preconceituosa e estereotipada também nos dá margem para uma interpretação social, já que G.H. lança mão de um pensamento classista de mulher burguesa ao esperar que sua antiga empregada, por ser pertencente a uma classe cultural, social e econômica inferior à dela, não se daria ao trabalho de organizar e de limpar o dormitório que lhe fora destinado.

Contrariando as expectativas, as ideias que G.H. tem sobre a arrumação do quarto de Janair não são condizentes com a real situação do espaço – o quarto está limpo e arrumado. Nesse sentido, podemos associar o pré-conceito da protagonista com as sombras que os homens da caverna de Platão viam — as quais julgavam serem reais. Assim, como G.H. que desconhece a real situação do quarto, mas mesmo assim tem uma ideia pré-formada sobre ele,

Platão, na exposição e descrição de sua alegoria, salienta que, ao longo da vida, os homens, na condição de prisioneiros

Tenham visto, de si mesmo e dos outros, algo mais que as sombras projectadas pelo fogo na parede oposta da caverna?

— Como não – respondeu ele –, se são forçados a manter a cabeça imóvel toda a vida?

— E os objectos transportados? Não se passa o mesmo com eles?

— Sem dúvida.

— Então, se eles fossem capazes de conversar uns com os outros, não te parece que eles julgariam estar a nomear objectos reais, quando designavam o que viam?

— É forçoso.

— E se a prisão tivesse também um eco na parede do fundo? Quando algum dos transeuntes falasse, não te parece que eles não julgariam outra coisa, senão que era a voz da sombra que passava?

— Por Zeus, que sim!

— De qualquer modo – afirmei – pessoas nessas condições não pensavam que a realidade fosse senão a sombra dos objectos. (PLATÃO, 1993, p. 318).

Os prisioneiros da caverna de Platão julgam serem reais as sombras que veem, enquanto G.H. também acredita que o quarto de Janair se assemelha às suas expectativas previamente formadas antes mesmo de sua entrada no quarto. Assim como os homens da morada subterrânea, G.H. está, metaforicamente, com a “cabeça imóvel”, pois ela não tem uma visão total dos fatos ao se basear apenas em conceitos construídos e pré-determinados, conceitos estes que estão distantes da verdadeira situação do espaço.

O pré-conceito que a protagonista tinha quanto ao quarto de sua antiga empregada contraria suas expectativas e foge daquilo que G.H. julgava ser real e verdadeiro. Diferentemente da sujeira e da desorganização esperadas, o espaço apresenta-se como um lugar seco cujas paredes servem de suporte para a criação artística. G.H. percebe, então, que o quarto foge de seu controle por ter uma arrumação e uma decoração próprias – parecia ser um espaço independente do apartamento, portando as marcas linguísticas de Janair.

Alguns elementos descritivos na narrativa reafirmam essa questão da independência do quarto. Tomemos como exemplo a localização espacial: antes da entrada de G.H. no quarto, é necessário atravessar um longo corredor, assim o quarto parece estar fisicamente distante e independente dos outros cômodos do apartamento. Enquanto G.H. realiza a sua primeira travessia rumo ao quarto de Janair, temos a sensação de que a percepção da personagem protagonista vai sendo dilatada, já que o edifício se assemelha a um longo e alto precipício:

Joguei o cigarro aceso para baixo, e recuei um passo, esperando esperta que nenhum vizinho me associasse ao gesto proibido pela portaria do edifício. Depois, com cuidado, avancei apenas a cabeça, e olhei: não podia adivinhar sequer onde o cigarro caía. O despenhadeiro engolira-o em silêncio. Estava eu ali pensando? Pelo menos pensava em nada. Ou talvez na hipótese de algum vizinho me ter visto fazer o gesto proibido, que sobretudo, não combinava com a mulher educada que sou, o que me fazia sorrir. (LISPECTOR, 2009, p. 35).

Há, no excerto acima, não apenas um pré-conceito referente ao quarto de Janair, mas também uma preocupação por parte de G.H. sobre a expectativa que os outros possam ter dela. Assim, jogar o cigarro torna-se um “gesto proibido”, já que não condiz com a atitude que G.H. acredita que os outros esperam dela. Essa preocupação em relação à expectativa alheia também vai ao encontro do que dissemos sobre o mundo das sombras e sobre o entendimento da realidade: a protagonista se baseia num pré-conceito pessoal para definir como os outros a veem e como os outros poderiam julgar as suas atitudes. Esse elementos denotam, portanto, uma visão de realidade calcada nas “sombras” e nas expectativas formadas sem ter como base a realidade e a verdade.

Durante a caminhada em direção ao dormitório, temos a percepção, por meio das descrições e comparações feitas pela protagonista, de estar adentrando as “entranhas” do edifício num movimento de interiorização e de inserção no espaço:

Decidida a começar a arrumar pelo quarto da empregada, atravesssei a cozinha que dá para a área de serviço. No fim da área está o corredor onde se acha o quarto. (...) Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. (LISPECTOR, 2009, p. 33-34).

O interior do prédio mostra-se como um emaranhado de linhas e formas, entranhas enegrecidas contrastando com a fachada do edifício e com o próprio apartamento. É por essa passagem de interiorização que a personagem protagonista caminha e da qual resultará a sua experiência interior. O edifício parece associar-se à própria protagonista, já que seu exterior identifica-se com o de uma mulher burguesa e bem-educada que até então ignorava os elementos de sua interioridade e de sua natureza.

Após caminhar por esse corredor que exhibe o interior enegrecido e desordenado do edifício, G.H. entra no quarto de sua empregada, Janair. Quando a protagonista vê o ambiente, ela sente um desagrado físico, já que o espaço está completamente iluminado por uma forte luz solar. Há, portanto, um contraste entre a iluminação do quarto e a escuridão do corredor, como podemos ver a partir do excerto abaixo:

Depois dirigi-me ao corredor escuro que se segue à área.
No corredor, que finaliza o apartamento, duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto de empregada. O *bas-fond* de minha casa. Abri a porta para o amontoado de jornais e para as escuridões da sujeira e dos guardados.
Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico.
É que em vez da penumbra confusa que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se. (LISPECTOR, p. 36, 2009).

No romance, há a inversão do movimento de entrada/saída, já que é ao entrar no quarto de Janair que G.H. se encontra com a luz. Podemos comparar esse movimento com o movimento feito pelo homem da caverna — ao passo que G.H. adentra o quarto para livrar-se da escuridão, o homem de Platão tem que sair do espaço fechado para encontrar a luz.

Embora os movimentos de G.H. e do homem da caverna sejam opostos – entrada e saída —, nota-se que ambos têm a mesma reação de desagrado físico ao se depararem com espaços iluminados. Enquanto no romance de Lispector esse desagrado físico é descrito como “um franzir de olhos”, na *alegoria da caverna*, o desagrado físico é descrito pelo filósofo grego a partir de uma hipotética situação:

Considera pois — continuei — o que aconteceria se eles fossem soltos das cadeias e curados da sua ignorância, a ver se, regressados à sua natureza, as coisas se passavam deste modo. Logo que alguém soltasse um deles, e o forçasse a endireitar-se de repente, a voltar o pescoço, a andar e a olhar para a luz, ao fazer tudo isso, sentiria dor, e o deslumbramento impedi-lo-ia de fixar os objectos cujas sombras via outrora. (PLATÃO, 1993, p. 318).

A partir do excerto acima, vemos que os efeitos que a luminosidade e a claridade causam em G.H. e no homem filosófico são semelhantes: ambos sentem fisicamente um desagrado imediato, e num primeiro momento não conseguem fixar a visão no espaço e nos

objetos cujo conhecimento era apreendido por eles apenas por meio de sombras e pré-conceitos que não condiziam com a realidade.

O encontro com a luz cria, tanto em G.H. como no homem da caverna, uma sensação de descobrimento e de revelação, funcionando como uma metáfora para o processo de iluminação pelo qual passarão os dois personagens das narrativas. A saída/entrada no espaço é o ponto de virada para as atividades reflexivas que levam o homem liberto da caverna a se prover de razão e de conhecimento para alcançar o plano supremo das Ideias, ao passo que leva G.H. a desorganizar a sua “montagem humana” e chegar à raiz do mundo a partir do abandono de grande parte das características que faziam dela um indivíduo culturalizado e racional. O espaço iluminado é, para as duas narrativas, o momento de mudança e de revelação, em que tanto o homem filosófico como G.H. passam a refletir e levantar questionamentos sobre o diversos temas, incluindo o Humano, o Real e o Divino.

A entrada de G.H. no quarto de Janair faz com que ela rompa com as expectativas de encontrar um espaço semelhante a um depósito — lotado de objetos—, desorganizado e sujo. Isso ocorre porque em vez de encontrar um espaço semelhante ao que imaginava encontrar, a protagonista vê um quarto que é, contrariando as suas expectativas, ordenado, calmo, seco, vazio e limpo. A visão do quarto iluminado e limpo faz com que G.H. tenha de mudar de perspectiva e admitir que Janair, assim como a própria G.H., sabe organizar, criar e, além de tudo isso manter o ambiente à sua maneira.

A visão do quarto iluminado, limpo e organizado é motivo do primeiro espanto vivido pela protagonista, e causa-lhe certo desagrado o ter de se confrontar com uma realidade diferente daquela que esperava. Esse é o momento em que G.H. tem de abandonar as sombras de seus pré-conceitos e admitir que o quarto real difere do quarto que ela imaginava encontrar.

Podemos associar o apartamento em que G.H. vivia à própria caverna de Platão, já que era durante a vivência nesses espaços, que tanto o homem da caverna quanto a protagonista do romance acreditavam em sombras que não condiziam com o real. G.H. vivia apegada a um mundo de superficialidades e de aparências e construía pré-conceitos que acreditava serem verdadeiros. Somente a saída da caverna e a entrada no quarto produzem em ambos uma mudança de concepção da realidade.

Essa ruptura com a expectativa de G.H. faz com que ela perceba o quarto como um espaço *estrangeiro* dentro do apartamento. Assim, o espaço começa a mudar de acordo com as percepções e os sentimentos da personagem protagonista. É por meio de seus sentidos que o espaço passa a ser percebido como um deserto:

Além das gargantas rochosas, entre os cimentos dos edifícios, vi a favela sobre o morro e vi uma cabra lentamente subindo pelo morro. Mais além estendem-se os planaltos da Ásia Menor. Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos. Mais além as escabrosas cristas. Tua majestosa monotonia. Ao sol a tua largueza imperial.

E mais além, já o começo das areias. O deserto nu e ardente. Quando caísse a escuridão, o frio consumiria o deserto, e nele se tremeria como nas noites do deserto. Mais ao longe, o lago salgado e azul cintilava. Para aquele lado, então devia ser a região dos grandes lagos salgados. (LISPECTOR, p. 105, 2009).

A percepção da intensa luz solar e da secura do quarto faz com que a protagonista associe o espaço a um deserto. Gradativamente, assim como o homem que sai da caverna em direção à luz, G.H. começa a destruir as suas antigas crenças e ideias para gestar uma nova concepção de mundo:

Como te explicar: eis que de repente aquele mundo inteiro que eu era crispava-se de cansaço, eu não suportava mais carregar nos ombros — o quê? — e sucumbia a uma tensão que eu não sabia que sempre fora minha. Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcáreas subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas — e o peso do primeiro desabamento abaixava os cantos de minha boca, me deixava de braços caídos. O que me acontecia? Nunca saberei entender mas há de haver quem entenda. E é em mim que tenho de criar esse alguém que entenderá. (LISPECTOR, 2009, p. 43-44).

Suas ideias pré-concebidas começam a ruir e são trocadas por novas ideias geradas a partir da entrada no quarto de Janair. Ao compararmos o excerto acima com a alegoria de Platão, podemos associar o mundo que se “crispava de cansaço” e o “desabamento de cavernas calcáreas” com o inevitável abandono das antigas ideias e dos conceitos pré-formados de G.H., já que sua visão de mundo e suas expectativas, assim como as sombras da caverna, vão gradativamente sendo substituídas por um novo entendimento sobre diversos temas, entre eles destacamos, aqui, o Real, o Divino e o Humano.

Além da relação entre o “desabar de cavernas” e o abandono das ideias pré-concebidas de G.H., o quarto de Janair passa a ser percebido como uma morada primitiva, que nos permite associá-la à caverna da alegoria do filósofo grego. A localização do dormitório também é semelhante à localização da caverna de Platão. Assim como a caverna do filósofo grego é subterrânea, o quarto de Janair localiza-se no *bas-fond* do apartamento de G.H.

Ambos os espaços são praticamente imperceptíveis tanto para os “homens que transportam toda a espécie de objetos” (PLATÃO, 1993, p. 317) acima da caverna, como para G.H., que apesar de ser dona e moradora do apartamento desconhece a real situação do quarto destinado à empregada. É nesses espaços ignorados que se inicia o processo ao qual tanto G.H. como o homem da caverna serão submetidos. Porém, como destacamos anteriormente, no romance de *Lispector* há uma inversão das características relacionadas à alegoria da caverna: enquanto o homem de Platão tem de sair de sua morada subterrânea para mudar as suas ideias e adquirir um novo pensamento baseado na razão e na inteligência, G.H. entra no quarto/caverna de sua antiga empregada para poder abandonar suas características humanas e entrar em contato com o Real e com o Divino por meio da natureza primitiva metaforizada pelo encontro com a barata e pela ingestão da gosma branca que sai do bicho.

A partir da entrada no espaço é que a protagonista percebe o quarto como um lugar primitivo – entendendo o substantivo *primitivo* como primeiro. É neste espaço primitivo — quarto/caverna — que G.H. encontra “uma barata tão velha que era imemorial” (LISPECTOR, 2009, p. 47). A entrada no quarto, que se converte em um espaço primitivo, e o encontro com a velha barata nos dão a sensação de que G.H. está entrando em contato com as primeiras raízes do mundo.

Caminhando no sentido oposto de G.H., o homem da caverna faz o movimento de entrada no mundo civilizado e dominado pela razão, já que ele sai do espaço primitivo - a caverna – e ascende ao mundo cultural e inteligível. Assim, diferentemente do homem de Platão que caminha rumo à civilização, G.H. faz o caminho inverso, pois ao entrar no quarto/caverna de Janair, encontra o primitivo, o natural e o irracional, metaforizados por meio da barata e do próprio espaço.

A visão é o sentido que, num primeiro momento, possibilita a G.H. entrar em contato com o espaço e com o bicho. Assim, é por meio dela que a protagonista consegue, como se estivesse vendo o bicho através de uma lupa, descrever pequenos detalhes, comparar e assemelhar as características da barata às características humanas:

Mas eis que por um átimo de segundo ficara tarde demais: eu via. Minha mão, que se abaixara ao desistir do golpe, foi aos poucos subindo de novo lentamente até o estômago: se eu mesma não me movera do lugar, o estômago recuara para dentro de meu corpo. A boca secara demais, passei uma língua também seca pelos lábios ásperos.

Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes

mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. Era uma barata tão velha como um peixe fossilizado. Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda. Olhei a boca: lá estava a boca real.

Eu nunca tinha visto a boca de uma barata. Eu na verdade — eu nunca tinha mesmo visto uma barata. Só tivera repugnância pela sua antiga e sempre presente existência - mas nunca a defrontara, nem mesmo em pensamento.

E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma. Talvez as cascas fossem as asas, mas então ela devia ser feita de camadas e camadas finas de asas comprimidas até formar aquele corpo compacto.

Ela era arruivada. E toda cheia de cílios. Os cílios seriam talvez as múltiplas pernas. Os fios de antena estavam agora quietos, fiapos secos e empoeirados.

A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira. (LISPECTOR, 2009, p. 54-55).

Por meio da visão, a protagonista consegue entrar em contato com o bicho e caracterizá-lo, lançando mão de atributos essencialmente humanos, como é o caso da utilização do adjetivo “arruivada”. A visão ampliada permite que a personagem protagonista associe a barata a uma mulher, já que ela é “cheia de cílios” e com “olhos de noiva”. É após ver e identificar a barata como um ser semelhante, que G.H. desiste, num primeiro momento, de matar o bicho.

A visão é, então, um dos sentidos mais importantes na obra de Lispector. Sá (1999) aponta que esse é um sentido fundamental que permite o momento de revelação, pois as “personagens claricianas aspiram a ver, no sentido epifânico (...)” (SÁ, 1999, p. 65). Além de possibilitar o momento de revelação, a visão, assim como os sentidos, é a única maneira de apreender o mundo independentemente da razão e do pensamento. Em relação ao desvendamento do espaço relacionado ao sentido humano da visão, Dumas (2009) salienta que

O corpo sensível habita um lugar vendo-o, visionando-o, pois o ver está colocado no cume da hierarquia dos sentidos por C. Lispector, ficando associado à visão das imensidões. O ver-visão está encarregado de desenclausurar os espaços. O fator que gera este processo é a luz do sol. Primeiro sentido por G.H. como uma caverna, o quarto da criada alcança a dimensão do céu. O lugar anteriormente habitado por outra, este lugar que

aprisiona G.H., imobilizada no chão atrás da porta, ponto no topo do eixo vertical do arranha-céus leitmotiv do romance, faz-se a extensão horizontal infinita. (DUMAS, 2005, p. 109).

Essa expansão da qual Dumas (2005) fala, está relacionada ao tempo e ao espaço psicológicos. São os sentidos da protagonista que permitem que ela sinta que o quarto de Janair localizado nos fundos de seu apartamento, se caracterize como um deserto árido e ensolarado da Ásia Menor, uma caverna primitiva ou um minarete. No topo da hierarquia dos sentidos está a visão, que possibilita um primeiro contato com o espaço e com a barata. Nota-se que há uma preocupação, ao longo do romance, em desassociar a visão do pensamento, pois durante sua atividade reflexiva, G.H. afirma que

Não, em tudo isso eu não estivera enlouquecida ou fora de mim. Tratava-se apenas de uma meditação visual. O perigo de meditar é o de sem querer começar a pensar, e pensar já não é meditar, pensar guia para um objetivo. O menos perigoso é, na meditação, “ver”, o que prescinde de palavras de pensamento (LISPECTOR, p. 112, 2009).

No excerto acima, o “ver” é entendido como “menos perigoso” que o pensar associado à meditação. Nesse sentido, nota-se que há uma maior valorização da visão em comparação com o pensamento. Podemos associar esse fato à ideia de que o sentido da visão é compartilhado entre grande parte dos seres vivos que o utilizam para apreender o mundo ao redor. Enquanto que o pensamento e a razão são características unicamente humanas. O pensamento é, então, subjugado aos sentidos, já que, no processo de abandono da “montagem humana” e de encontro com o natural e o primitivo, é preciso apenas sentir e existir, pois este é um novo mundo que independe da razão e do pensamento.

A linguagem também é entendida pela protagonista como perigosa, pois ela é um produto da razão e do pensamento humanos. Abandonar a “roupagem humana” implica também um abandono da linguagem. Apenas com o abandono de suas características humanas, G.H. conseguirá uma maior identificação com o mundo natural e primitivo.

Enquanto G.H. confia nos sentidos para poder adentrar e gerar uma nova visão de mundo mais próxima da natureza, visão essa que surge com a visão do quarto e da barata; o homem da caverna, quando livre, parte em busca da iluminação do conhecimento e, por isso, subjuga os sentidos à razão e à inteligência. Confiar nos sentidos é, para o homem da caverna, aumentar a possibilidade de ser ludibriado e enganado pelas sombras e pelos ecos. O movimento de ascese ao mundo exterior e a valorização do uso da razão e da inteligência

possibilitam que o homem deixe de acreditar que as sombras que via eram reais, já que após a sua saída da caverna o homem de Platão desenvolve um novo entendimento sobre o Real e a Verdade.

Deste modo, enquanto Platão valoriza a razão que subjuga os sentidos, G.H. define o pensamento e a linguagem, próprias da razão, como “perigosas”. É por meio da visão e do paladar que a protagonista entra em contato com o quarto e com a barata, dois elementos fundamentais que produzem o momento de revelação e desencadeiam uma intensa atividade reflexiva colocando em questão todos os pilares de sua existência.

Essa experiência desestabilizadora só é possível devido à visão que G.H. tem do quarto e da barata. Contudo, o “ver” em *A paixão segundo G.H.* diferencia-se do “vigiar”, verbo que também é utilizado ao longo do romance. Enquanto o primeiro está relacionado a uma nova maneira de apreender o mundo independentemente da razão e do pensamento, o segundo está mais próximo de uma ação reguladora das atitudes da personagem protagonista:

Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora eu provavelmente chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens (LISPECTOR, 2009, p. 27).

Identificado como “identidade cênica” (NUNES, 1989, p. 61), esse olho humano do qual a personagem protagonista fala exprime parâmetros reguladores da atitude humana – verdade, moral, lei humana e Deus. Esses parâmetros, embora sejam variáveis, existem em toda cultura e podem estar apoiados em regras morais, éticas ou religiosas. Antes da entrada no quarto e do encontro com a barata, G.H. demonstrava uma preocupação em relação a esses parâmetros que regulavam a sua vida. Um desses parâmetros era a crença em uma divindade parcial sempre a vigiar suas atitudes, seja para julgá-las ou para recompensá-las.

O divino é visto, antes da experiência transformadora, como uma entidade que interfere no plano humano e, por isso, teria o poder de observar e de interferir na vida do homem. Contudo, ao longo da experiência pela qual G.H. passa, há o abandono da crença de um Deus parcial e a percepção de uma divindade que está mais próxima do mundo primitivo e natural ao qual a protagonista está adentrando.

4.2. O Divino e o Real

Ao longo do romance *A paixão segundo G.H.*, há uma recorrência do questionamento sobre o que seria a divindade. Podemos dividir essa perquirição sobre o divino em dois

momentos diferentes na narrativa: o primeiro refere-se àquele que precede o encontro com a barata, enquanto o segundo refere-se ao momento posterior ao encontro com o bicho e à experiência desumanizadora. Para identificar esses dois momentos presentes na narrativa, podemos situá-los de acordo com a denominação que G.H. confere à divindade.

Antes de sua experiência desumanizadora, G.H. recorre à divindade chamando-a pelo nome próprio “Deus”: “Mas era tão inegável sentir aquele nascimento de dentro da poeira — que eu não podia senão seguir aquilo que eu bem sabia que não era loucura, era, meu Deus, uma verdade pior, a horrível.” (LISPECTOR, 2009, p. 58). O nome próprio da divindade precedido pelo pronome possessivo constitui-se numa expressão recorrente da língua portuguesa. A expressão sugere uma recorrência ao divino visando uma interlocução e/ou uma interferência do plano divino no plano Humano.

Num segundo momento, quando G.H. passa a reconhecer-se em um novo “eu” já desprovido de sua montagem humana, o divino passa a ser denominado como “o Deus”, com o artigo definido antes do nome próprio: “O que ainda me assustava era que até mesmo o horror impunível ia ser generosamente reabsorvido pelo abismo do tempo interminável, pelo abismo das alturas intermináveis, pelo profundo abismo do Deus: absorvido pelo seio de uma indiferença.” (LISPECTOR, 2009, p. 121). Para essa divindade precedida pelo artigo definido, vemos que a característica que sobressai é sua indiferença.

As duas denominações dadas à divindade mudam de acordo com a mudança perceptiva e conceitual da personagem protagonista: Deus, sem o artigo definido diante do nome próprio, pode ser identificado com o Deus bíblico regulador da moral, da bondade, da beleza, da forma e vai de encontro à ideia de ser humano culturalizado e integrado à ordem social – categorias, estas, que foram também criadas pelo homem dentro do contexto social para regular a atitude humana. Já, num segundo momento da narrativa, o Deus pode ser entendido como o substantivo comum de todo o mundo natural, incluindo o ser humano, e a sua característica mais evidente é a indiferença perante os seres que cria.

No dicionário de filosofia de Abbagnano (1998), Deus recebe duas qualificações fundamentais, que os filósofos atribuem a Ele: a de Causa e a de Bem. De modo que, de acordo com a primeira, “Deus é o princípio que torna possível o mundo ou o ser em geral”. E, de acordo com a segunda, “Deus é a fonte ou a garantia de tudo o que de excelente há no mundo, e sobretudo no mundo humano” (ABBAGNANO, 1998, p. 231). Vemos, portanto, que há uma consonância entre o Deus bíblico e a definição do dicionário de Abbagnano – para ambos Deus é a Causa da existência do mundo e da existência das ideias de Bem e de excelência. Deste modo, além de Criador de todos os seres e do mundo natural, a divindade

associada com a Bíblia teria o poder de interferir no plano concreto e fenomênico, pois ela seria dotada de onisciência e de poderes únicos que afetariam diretamente a vida de suas criaturas. Seu poder afetaria, inclusive, o pós-morte, ao oferecer o perdão ou a condenação por meio da vida eterna no céu ou no inferno.

O Deus que vigia e regula as ações dos homens é aquele que se assemelha, num primeiro momento da narrativa, com o Deus bíblico que tem o poder da criação e o poder da intervenção no plano terreno e fenomênico. Ele é caracterizado por meio de atributos que também podem ser aplicados aos seres humanos, tais como – beleza, ordem, moral, limpeza e forma. Suas ações estão próximas das ações humanas – vigiar, punir, recompensar, salvar, proteger, ajudar, etc. Nesse sentido, a ideia de divino precedente à experiência tormentosa de G.H. está mais próxima da ideia de humano do que da ideia de mundo natural e de seres naturais e primitivos. O Divino é, então, num primeiro momento da narrativa, concebido à imagem e semelhança dos homens ou, como afirma a Bíblia, os homens foram concebidos à imagem e semelhança de Deus: “Este é o livro das gerações de Adão. No dia em que Deus criou o homem, à semelhança de Deus o fez.” (Gênesis 5:1).

Após a entrada no quarto e o encontro com a barata, a ideia de divino se desassocia, para G.H., do Deus bíblico. Quando G.H. denomina a divindade de “o Deus”, temos uma mudança relevante em relação à percepção ideológica da protagonista: a divindade, aqui, está mais próxima da natureza do que do ser humano e da ideia de um mundo exclusivamente humano. Assim, o Deus não é concebido à imagem e semelhança do humano, mas sim à imagem e semelhança do mundo natural e, portanto, assim como a natureza, “o Deus” não distingue bondade e maldade, beleza e feiura, moral e imoral, limpeza e sujeira, pois ele é completamente indiferente a categorizações e julgamentos. Nesse sentido, o Deus é visto por G.H. como “indiferente que é todo bom porque não é ruim nem bom, eu estava no seio de uma matéria que é a explosão indiferente de si mesma. A vida estava tendo a força de uma indiferença titânica” (LISPECTOR, 2009, p. 127).

A indiferença divina está vinculada ao mundo natural, já que somente no encontro de G.H. com a barata é que a personagem protagonista muda a sua percepção da divindade. Para Sá (1993), o Deus é entendido como o substantivo de todas as coisas ou seja, está mais próximo da ideia do divino não como precedente à sua criação, mas como se a natureza e o mundo real fossem manifestações da própria divindade. Assim, o divino existe e se manifesta

como vida primária, concreta e real. Entendido como o substantivo de todas as coisas, o Deus é uma espécie de matéria viva, matéria primária e primeira.⁴

G.H. percebe o divino quando faz a sua travessia do Humano ao natural, e o encontra nesse mundo aculturalizado, inumano e silencioso. O Deus bíblico, humanizado e regulador da atitude humana, não parece mais fazer sentido nessa nova concepção de mundo que a personagem protagonista adquire durante o seu encontro com a barata. Neste momento, a divindade associa-se ao próprio ato de desumanização, de mergulho na imanência de G.H., que percebe Deus como “O Deus”, substância de todos os seres existentes, para diferenciá-lo da divindade definida na Bíblia. “O Deus”, percebido por G.H. no encontro com a barata, é a própria natureza, é a substância que está em tudo o que existe e, portanto, porta uma neutralidade e uma indiferença até então inconcebíveis para a “antiga” G.H..

Ao entender a natureza como uma manifestação da divindade, fica-se próximo de uma ideia de Panteísmo, que, de acordo com Abbagnano (1998), se resume genericamente em uma profunda conexão entre o mundo e Deus, implicando uma perfeita identidade entre ambos. Assim, Deus está em todos os lugares e em todos os seres.

A nova percepção da divindade faz com que a personagem protagonista abandone a esperança de um bem futuro e a ideia de relacionamento entre homem e Deus, pois se o divino se apresenta como impessoal, atual e neutro, ele não pode ser reduzido ao entendimento humano e, portanto, é indiferente a avaliações, punições, julgamentos, premiações ou intervenções na vida humana. Assim, a divindade percebida por G.H. rompe com a ideia de relacionamento entre humano e divino por meio da fé e da esperança:

Não, não te assustes! certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente. Só por isso é que, como pessoa falsa, eu não havia até então soçobrado sob a construção sentimentária e utilitária: meus sentimentos humanos eram utilitários, mas eu não tinha soçobrado porque a parte coisa, matéria do Deus, era forte demais e esperava para me reivindicar. O grande castigo neutro da vida geral é que ela de repente pode solapar uma vida; se não lhe for dada a força dela mesma, então ela rebenta como um dique rebenta — e vem pura, sem mistura nenhuma: puramente neutra. Aí estava o grande perigo: quando essa parte neutra de coisa não embebe uma vida pessoal, a vida vem toda puramente neutra. (LISPECTOR, 2009, p. 68-69).

⁴ Em seu livro *Água Viva*, a narradora protagonista descobre que a vida não pode ser identificada com seu nome, ou seja, o divino é identificado com a matéria imanente e se distingue do nome e de todas as implicações que o nome próprio humano apresenta, tais como: linguagem, inscrição social, histórica e cultural do ser.

Vemos que há uma valorização do “inumano” em detrimento do humano. Assim, todas as ideias e, mesmo, sentimentos que a personagem tivera até então, serviram apenas para ludibriá-la e afastá-la da matéria da vida. Essa matéria é caracterizada como neutra e está relacionada ao próprio Deus, reforçando a ideia de que falamos anteriormente: Deus está em tudo e em todos, porém Deus é neutro assim como a natureza, assim como a própria barata que possui um “olhar neutro da barata” (LISPECTOR, 2009, p. 64).

Essa neutralidade do divino e do natural faz com que G.H., inicialmente, sintasse só, já que antes, para ela, havia esperança, moral e uma divindade que observava, cuidava, premiava ou castigava os humanos. A concepção de uma divindade indiferente e neutra faz com que se percam todos os sentimentos e ideias que podiam confortar a protagonista:

A curiosidade me expulsara do aconchego — e eu encontrava o Deus indiferente que é todo bom por que não é ruim nem bom, eu estava no seio de uma matéria que é a explosão indiferente de si mesma. A vida estava tendo a força de uma indiferença titânica. Uma titânica indiferença que está interessada em caminhar. E eu, que quisera caminhar com ela, ficara enganchada pelo prazer que me tornava apenas infernal. (LISPECTOR, 2009, p. 127).

Nunes (1989) salienta que a carência humana na eterna busca pelo amparo e conforto divinos cria um modo de união com o divino na promessa de uma vida eterna, de uma premiação ou condenação. Há, porém, uma abismal distância entre o divino e humano já que o divino se apresenta como ser eterno que promete a salvação enquanto o humano está em estado de desamparo, carência e pecado.

Ao romper com a esperança, G.H., que via num Deus humanizado o conforto de sua existência, passa a entender a divindade pela “existência substantiva pura e pela atualidade do ser” (NUNES, p. 69, 1989). Assim, a divindade passa de uma promessa a uma existência atual; do transcendente ao imanente existente no plano terrestre e em todos os seres, inclusive na barata e em suas entranhas. A divindade pessoal e humanizada cede lugar para um Deus impessoal e neutro.

Nesse movimento de abandono de uma divindade humanizada e sustentada pelas religiões, G.H., ao entrar no quarto e ao entrar em contato com a barata por meio do olhar e do paladar, passa a conceber um Deus não mais identificado com a esperança, com a fé, com a promessa do paraíso, com a transcendência. A divindade manifesta-se no plano terrestre, está presente em todos os seres vivos, em especial naqueles que não romperam com a natureza e com os instintos, e que é a forma mais primitiva, ou seja, primárias de vida. O homem, por ser

racional e, conseqüentemente, por caminhar rumo à cultura, à civilização, à religião e ao conhecimento, se distancia do divino, que é entendido como primário e natural. Em contrapartida, a barata, que é irracional e que se manteve praticamente igual desde a sua criação, está mais próxima das origens do mundo e, portanto, mais próxima do Deus⁵.

Desse modo, a travessia de G.H. leva-a para a concepção de uma divindade mais próxima da natureza do que do Humano. O plano de sua existência não é mais o celeste, mas sim o plano concreto e fenomênico de uma atualidade sempre presente, já que o divino existe na natureza e em todos os seres. Para a personagem protagonista, a promessa futura de um encontro com Deus é apenas uma forma de ludibriar o Humano, pois a divindade já está existindo na atualidade do momento presente e no plano concreto e fenomênico:

E tudo isto é neste próprio instante, é no já. Mas ao mesmo tempo o instante atual é todo remoto por causa do tamanho-grandeza do Deus. Por causa do enorme tamanho perpétuo é que, mesmo o que existe já, é remoto: no próprio instante em que se quebra no armário a barata, ela também é remota em relação ao seio da grande indiferença — interessada que a reabsorve impunemente. A grandiosa indiferença — era isto o que estava existindo dentro de mim? (LISPECTOR, p. 122, 2009).

O Divino, no romance, está relacionado à vida primária da barata, ou seja, à vida primitiva, irracional e silenciosa. Para entrar em contato com o divino, G.H., então, tem de se despir de todas as suas camadas de cultura, de linguagem, de moral, de razão e de conhecimento. Ao identificar-se com a barata, G.H. passa a reconhecer em si mesma a existência de uma vida primária, instintiva e natural — suas raízes primeiras que foram cobertas por camadas de civilização: “E estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce - como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu.” (LISPECTOR, 2009, p. 40). Ao reconhecer o ser natural e primitivo, G.H. passa a identificar-se também como matéria divina, pois já que o Deus está em toda a sua criação, Ele também existe aqui e agora nela.

⁵ Em *Água viva*, a narradora salienta que o divino é o “it” de todo ser, ou seja, a matéria e a essência de todo ser. Assim como G.H. que reconhece o divino na barata, narradora de *Água Viva* reconhece o divino na ostra viva que costumava comer: “A transcendência em mim é o ‘it’ vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus” (LISPECTOR, 1993, p. 9).

Diferentemente da divindade concebida por G.H., o conceito de divino no texto de Platão relaciona-se com a razão e com o conhecimento. O homem da caverna, como dissemos anteriormente, faz a travessia rumo ao conhecimento para conseguir libertar-se dos grilhões dos sentidos (da visão) que o prendem às sombras da parede da morada subterrânea. Ao ascender ao plano superior ao da caverna, esse homem vai gradativamente caminhando para o desenvolvimento de sua inteligência e de sua razão e, conseqüentemente, caminha de encontro ao divino. Para Platão: “(...) a faculdade de pensar é, ao que parece, de um caráter mais divino, do que tudo o mais; nunca perde a força e, conforme a volta que lhe derem, pode tornar-se vantajosa e útil ou inútil e prejudicial.” (PLATÃO, 1993, p. 323). Para o filósofo grego, então, o divino coincide com a atividade de pensar e com a razão. Nesse sentido, há uma grande diferença entre a divindade percebida por G.H. durante sua experiência e a divindade concebida pelo homem da caverna.

O Sol, para Platão, é metáfora no mundo sensível para a ideia de Bem existente no plano inteligível das Ideias. O conceito de Bem para Platão é a causa suprema para se ter acesso ao plano da Verdade e do Real. Assim, o Bem é o último estágio que a alma filosófica pode alcançar em seu desenvolvimento voltado para a razão e para o conhecimento. Ao lado da filosofia, o Bem é alcançado apenas por aqueles que dedicam suas vidas ao desenvolvimento da alma – e poucos são aqueles que conseguem atingir o último estágio do desenvolvimento da razão. Nesse sentido, o Bem para Platão se equipara à própria divindade:

Afirmar que o filósofo é apaixonado pelo Ser e pela verdade é reafirmar a necessidade que a cidade tem de ter alguém com esta configuração no poder, na administração da vida dos cidadãos. Se não bastasse ser dessa forma, o filósofo é aquele que revela estar em proximidade com o que há de mais divino, pleno. (COELHO, p. 3-4, 2009).

Para Platão, então, o divino é alcançado apenas por aqueles de alma desenvolvida e que dedicam a sua vida à atividade da razão, da dialética e da filosofia. Nesse sentido, poucos são aqueles que podem entrar em contato com o Bem e com o divino, pois o indivíduo necessita ter aptidão para as atividades racionais e gradualmente desenvolver-se a tal ponto para elevar sua alma e sair da caverna para encontrar a luz solar representativa do Bem divino.

Ao tematizar ideias expostas na alegoria da caverna, Clarice Lispector não apenas se apropria do diálogo do filósofo grego para parodiá-lo de forma séria, a autora também inverte suas ideias e valores como é o caso da ideia sobre o Divino. Há uma exposição de temas semelhantes, porém há o desenvolvimento de ideias diferentes que levam G.H. a uma

travessia oposta à travessia do homem da caverna, pois enquanto este encontra o divino na promessa do desenvolvimento de sua razão a partir do pensamento, G.H. encontra o divino por meio dos sentidos e sua ideia de Deus relaciona-se ao natural, ao irracional, ao neutro e ao indiferente – uma divindade que existe em tudo e em todos no tempo presente desde sempre:

Mas ouve um instante: não estou falando do futuro, estou falando de uma atualidade permanente. E isto quer dizer que a esperança não existe porque ela não é mais um futuro adiado, é hoje. Porque o Deus não promete. Ele é muito maior que isso: Ele é, e nunca pára de ser. Somos nós que não agüentamos esta luz sempre atual, e então a prometemos para depois, somente para não senti-la hoje mesmo e já. O presente é a face hoje do Deus. O horror é que sabemos que é em vida mesmo que vemos Deus. É com os olhos abertos mesmo que vemos Deus. E se adio a face da realidade para depois de minha morte — é por astúcia, porque prefiro estar morta na hora de vê-Lo e assim penso que não O verei realmente, assim como só tenho coragem de verdadeiramente sonhar quando estou dormindo. (LISPECTOR, 2009, p. 147-148).

O divino não é uma promessa futura que, de acordo com a Bíblia, garante o julgamento aos “bons” e aos “maus”. Não há uma promessa de ressurreição, de salvação ou de uma vida eterna ao lado de Deus; e talvez por isso G.H. sinta que perdeu o alicerce no qual sua vida se baseava, sua “terceira perna”:

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar. (LISPECTOR, 2003, p. 9-10).

A terceira perna lhe era útil no momento em que G.H. se identificava plenamente com as iniciais gravadas no couro de suas valises, uma G.H. completamente inserida no mundo social e cultural do qual fazia parte. Já no momento da narração de sua experiência destruturadora, G.H. passa a considerar a sua terceira perna um acessório dispensável que a fazia permanecer fixada no chão de suas crenças, ideologias e de sua cultura. A terceira perna é, então, uma metáfora para a ideia de comodismo e conforto de viver uma vida sem questionamentos, aceitando “verdades” fabricadas como únicas, contentando-se com a superfície das coisas, mantendo a organização de seu apartamento e de si mesma,

identificando-se com as iniciais de seu nome. A terceira perna pode ser entendida como metáfora para a própria cultura humana, a moral, a ordem, a crença, a ideia de divindade advinda das religiões e dos textos sagrados e a aceitação de mitos e conceitos advindos de textos que formaram a base de nossa sociedade. Tais concepções e opiniões não haviam sido contestadas pela personagem protagonista, assim também como nunca havia sido contestada a existência de uma terceira perna. Esse questionamento passa a ganhar lugar em suas reflexões e pensamentos a partir do encontro da barata e da desorganização interior que, coincidentemente, está ligada à ideia de falta de controle do espaço em que G.H. se encontra.

Ao perceber o divino diferente da ideia de Deus que conhecera durante toda a sua vida, G.H. perde o seu conforto e tem de aprender a caminhar rumo ao descobrimento de si mesma e de encontrar as raízes primitivas que a religam, de uma maneira oposta à das crenças religiosas, com o divino.

Para Sá (1979), o romance *A paixão segundo G.H.* apresenta “(...) uma visão mística do mundo, que prescinde de religião, sem prescindir, porém, das mais fundas experiências da mística cristã e de muitos aspectos da cosmovisão bíblica” (SÁ, 1979, p. 67). No romance aparecem referências filosóficas e religiosas, porém, não há apenas a incorporação desses elementos, pois além de incorporá-los, Clarice Lispector apresenta uma nova experiência de religação entre o Humano e o Divino.

Para entrar em contato com o divino, o fiel tem preceitos religiosos a seguir. Esses preceitos e os ensinamentos pelos quais o fiel passa durante sua vida introduzem-no nos ritos religiosos. Para os cristãos, assim como para muitas outras religiões, o divino está num plano celeste e superior ao plano humano, além disso o divino tudo veria e tudo saberia e, por isso, teria o poder de interferir na vida humana, seja de forma positiva, seja de forma negativa.

A prece é a forma que a maioria dos religiosos têm para entrar em contato com a divindade. Assim, é comum para os religiosos fazerem uma prece como forma de pedido ou de agradecimento por um bem que foi ou que poderá ser alcançado. A prece é o meio de diálogo que o fiel acredita ter com o Divino e, por isso, é, para o religioso, um momento de ligação entre o plano Humano e o plano divino. Contudo, G.H., ao identificar o Deus como não redutível às características humanas, entende que Ele não pode ser entendido como um ser de linguagem, já que ele é identificado com o mundo natural e indiferente aos valores e ideias do mundo humano:

Mas eu sei que devo me destituir: o contato com a coisa tem que ser um murmúrio, e para falar com o Deus devo juntar sílabas

desconexas. Minha carência vinha de que eu perdera o lado inumano— fui expulsa do paraíso quando me tornei humana. E a verdadeira prece é o mudo oratório inumano. Não, não tenho que subir através da prece: tenho que, ingurgitada, tornar-me um nada vibrante, O que falo com Deus tem que não fazer sentido! Se fizer sentido é porque erro. (LISPECTOR, 2009, p. 161).

A prece que é concebida como um momento de ligação entre o fiel e o Divino, é entendida por G.H. como um erro, já que para entrar em contato com o Deus não é preciso linguagem, pois o Deus não pode ser reduzido às características humanas. Nesse sentido, G.H. recorre às suas origens que equivalem às raízes do mundo para poder entrar em contato direto com a divindade impessoal, neutra e silenciosa.

A saída do paraíso remonta à passagem bíblica na qual Adão e Eva foram expulsos do lugar sagrado após Eva dar uma mordida no fruto proibido do conhecimento. Assim, G.H. assinala que sua expulsão do paraíso decorreu do fato de ela ter se tornado humana. Nesse sentido, o fato de “ter se tornado humana” fez com que se rompessem as primeiras ligações entre o Humano e o Divino. E assim como os ritos religiosos, tais como a comunhão, são maneiras de o fiel buscar a religação com o Divino, G.H. busca essa religação a partir do caminho que faz de volta às origens pré-humanas de si mesma e do mundo.

O caminho em direção às origens primeiras faz com que G.H. reconheça que a razão, a linguagem e a consciência humanas afastam o homem de suas raízes divinas. Nesse sentido, e como dissemos anteriormente, o animal está muito mais próximo das raízes divinas do que o homem, pois o animal conservou-se igual desde o momento de sua criação – não tem consciência, razão ou linguagem.

Nesse movimento de abandono de uma divindade humanizada, criada e sustentada pelas religiões, G.H. passa a conceber um Deus não mais identificado com a esperança, com a fé, com a promessa do paraíso, com a transcendência: a divindade apresenta-se no plano terrestre, está presente na imanência de todos os seres vivos, principalmente naqueles que não romperam os vínculos primários com a natureza e os instintos, e que são a forma mais primitiva — ou seja, primária — de vida, como a própria barata. Nesse sentido, a divindade está presente, desde sempre, no próprio real fenomênico, concreto, na matéria viva.

O conceito de real, de acordo com o dicionário de filosofia de Ferrater Mora, indica o modo de ser das coisas enquanto existem fora da mente humana ou independem dela. A existência da coisa ou do “mundo exterior” coincide, para G.H., com a própria divindade, ou seja, é a divindade que existe no instante-já e que se manifesta nos seres terrestres e no mundo como um todo.

Nunes (1989), em *O drama da linguagem*, define a relação entre o divino e o humano da seguinte maneira:

Deus é a nossa mais íntima possibilidade na medida da intertroca aberta pela carência; mas já é também, na medida em que somos partícipes a existência substantiva que nos engloba, a nossa realidade. Por um lado, ainda estaríamos a caminho do ser, entre o possível e o real; mas por outro, já estaríamos na plenitude do ser, onde o possível e o real coincidem. O divino e o real se equivalem. (NUNES, p. 70, 1989).

Identificado com o real, Deus não é entendido como um espírito que está localizado em um plano celestial e sublime ou como uma abstração. A divindade é identificada com o concreto, com o terrestre e, portanto, é dotada de uma atualidade constante. O plano do Real e do Divino é, portanto, o plano da natureza e dos seres vivos – o Real, assim como o Divino não são promessas futuras mas coexistem numa atualidade constante e concreta.

Na alegoria da caverna, Platão defende a ideia de que é necessário que o homem liberto da caverna ascenda à luz do conhecimento e da razão para, gradativamente, encontrar-se, via razão, com o Real que coincide com o Divino. Diferentemente do filósofo grego, G.H. encontra-se com o Real que, assim como no diálogo filosófico, também coincide com o divino, no plano concreto, fenomênico e atual: “A vida pré-humana divina é de uma atualidade que queima” (LISPECTOR, 2009, p. 76).

Desse modo, o Divino e o Real não são promessas futuras mas sim existem na atualidade constante, e é por isso que assim como a narradora de *Água Viva* afirma ao longo do livro que está em busca do instante-já⁶, G.H. também diz buscar a atualidade para contactar o Divino e o Real:

E tudo isto é neste próprio instante, é no já. Mas ao mesmo tempo o instante atual é todo remoto por causa do tamanho-grandeza do Deus. Por causa do enorme tamanho perpétuo é que, mesmo o que existe já, é remoto: no próprio instante em que se quebra no armário a barata, ela também é remota em relação ao seio da grande indiferença-interessada que a reabsorve impunemente. (LISPECTOR, 2009, p. 122).

Além de coincidir com a divindade, vemos que o real passa a ser uma busca para a personagem protagonista à medida que ela vai vivenciando a sua experiência perturbadora. A

⁶ Em *Água Viva*, a narradora também está a procura da atualidade constante, ou seja, do instante-já: “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante que ela é. Quero apossar-me do é da coisa” (LISPECTOR, 1993, p. 2).

voz da qual a narradora fala, e que é entendida como único modo possível de se ter acesso à realidade, pode ser identificada com a linguagem. Assim, entendemos que a única ferramenta disponível a nós, humanos, para termos acesso ao entendimento do real é a própria linguagem.

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. (LISPECTOR, 2009, p. 175-176).

Assim como G.H. tenta abandonar sua linguagem, também há a tentativa de abandonar a atividade de pensar. O pensamento como característica inerente ao humano é designado como proibido pela personagem protagonista, pois além de ser uma atividade racional, o pensamento é linguagem e, tanto a linguagem como o pensamento afastariam o homem de suas raízes pré-humanas e da ligação primária entre o Humano e o Divino.

Ao denominar objetos, seres e fenômenos, a linguagem confere ao mundo em que vivemos uma qualidade de existência virtual, simbólica e, portanto, um estatuto de realidade. Fenômenos, objetos ou seres intocados pela linguagem, ou seja, não-simbolizados, não podem ser compreendidos pelo entendimento humano e, portanto, inexistem para a consciência humana. Nesse sentido, G.H., ao dizer que só tem acesso à realidade por meio da sua voz, entende que a linguagem é o único meio possível para se ter consciência daquilo que existe no real. Neste sentido, a linguagem cria a realidade, recortando o real ao nomeá-lo/simbolizá-lo.

Se uma ação externa ocorre a um objeto inominado, não há possibilidade de apreensão pela consciência do significado da ação e nem mesmo uma compreensão do que, de fato, aconteceu. Mas, se pela linguagem o homem consegue identificar o objeto como uma bola de plástico que cai ao chão, rapidamente compreende a ação que ocorre como dado real. Mesmo que este fato seja relatado por uma outra pessoa, conseguimos criar em nossa mente a imagem de uma bola a partir de uma experiência que tivemos com a noção de bola criada pela linguagem, e vale o mesmo para a noção de chão. Assim, cada pessoa acessa a ideia de bola a partir de sua experiência pessoal a fim de compreender, por meio da linguagem, o fenômeno que ocorreu para, depois, identificá-lo como dado real. A linguagem, portanto, é o único modo de tornar o real cognoscível e comunicável.

Porém, de maneira paradoxal, a linguagem nos dá acesso ao real, simbolizando-o, mas de maneira sempre arbitrária e parcial pois a palavra “bola” nunca nos dará acesso pleno ao

objeto, já que o signo linguístico nunca é aquilo que ele nomeia. Nesse sentido, a denominação de algo é uma forma de entrarmos em contato de modo parcial com o real, nunca total: a palavra “bola” ou a palavra “flor” nunca nos darão acesso total aos seres concretos que elas nomeiam. Assim, a linguagem, na literatura de Clarice Lispector, configura-se como céu e inferno, pois a partir dela o homem consegue compreender, mas nunca consegue ter acesso pleno aos seres que existem no mundo real.

A narração feita por G.H. nos dá acesso à sua experiência caracterizada como agônica, porém nunca nos dará acesso total à sua experiência, pois ao dizer “raiva” ou “esperança” nos faz ter uma ideia dos sentimentos vividos pela personagem protagonista mas isso não nos fará senti-los em sua totalidade.

Na travessia do oposto feita por G.H. vemos que há uma abdicação da linguagem como dado de abandono de suas características humanas para uma entrada no mundo inumano e silencioso da natureza. Assim, a personagem protagonista faz uma tentativa de abandonar a linguagem para entrar em comunhão com o primitivo, a raiz do mundo e de si mesma. No silêncio primário é que G.H. conseguirá vivenciar plenamente a atualidade e o real e, portanto, entrar em contato direto com o divino, pois, não há linguagem para filtrar nem traduzir o conhecimento do real que lhe é apresentado como puro fruto de sua vivência. Sem a linguagem, a personagem protagonista apenas vive o real, mas sem conseguir compreendê-lo nem organizá-lo. Essa vivência que prescinde da palavra constitui um saber que se experimenta com as sensações, as emoções – as paixões, enfim.

No excerto que extraímos do romance, vemos que há sempre uma ideia que antecede outra ideia ou conceito: a realidade que antecede a linguagem, o mundo que antecede o homem, o mar que antecede a visão do mar, a vida que antecede o amor. Se entendermos os substantivos “realidade”, “mundo”, “mar” e “vida” como anteriores à própria humanidade em contraposição aos substantivos “linguagem”, “homem”, “visão do mar” e “amor” como atributos humanos, veremos que o real independe da humanidade e, conseqüentemente, da linguagem. A busca da realidade iniciada por G.H. é a busca de uma realidade pré-humana, realidade de um mundo primário em que a vida primária da barata reina absoluta. Essa realidade é o real em estado bruto. Nesse sentido, ao entender que a realidade “existe como um pensamento que não se pensa” (LISPECTOR, 2009, p. 132), entendemos que a realidade pré-humana não pode ser compreendida mas pode ser experimentada pela entrega à vivência livre das ilusões da linguagem.

Ao afirmar que um dia a linguagem terá antecedido a posse do silêncio, G.H. diferentemente do homem filósofo de Platão que caminha do ambiente primitivo da caverna

rumo à civilização, à razão e ao conhecimento, repete seu caminho inverso rumo à raiz do mundo: o mundo sem linguagem se afirmará na eterna atualidade de uma realidade silenciosa e somente passível de vivência, mas não apreendida pela razão.

Para entrar em contato com o Divino, G.H. tenta abandonar sua linguagem, embora, contraditoriamente é pela linguagem que temos acesso à sua experiência desorganizadora. Porém, quando a personagem protagonista encontra a barata e a reconhece como sendo sua alteridade para depois vê-la como um ser semelhante a ela, a linguagem não pode mais ser uma ferramenta para entrar em contato com o Divino e com o Real, pois a linguagem é exclusivamente humana e o Deus equivale ao natural e ao primitivo. Nesse sentido, o modo que G.H. encontra para realizar essa religação entre Humano e Divino é por meio da ingestão da gosma branca que sai do interior da barata quando esta é esmagada na porta do guarda-roupa.

Os sentidos são maneiras de contatar o Divino sem ter que apelar para a linguagem ou para o pensamento, embora, como veremos mais adiante, seja impossível para o homem retornar a uma vivência pré-humana já que não se pode abandonar definitivamente a consciência e o pensamento, pois, jamais poderemos nos ver livres das atividades racionais. Contudo, é ao ingerir a gosma branca da barata que G.H. entra em contato direto com o Divino e com o Real, há a partir desse gesto uma religação, ou seja, uma comunhão entre a personagem protagonista e o Deus neutro e indiferente.

4.3. A comunhão nada cristã de G.H.

A paródia bíblica é recorrente ao longo do romance *A paixão segundo G.H.*. Para Sá (1988), o livro apresenta “reminiscências bíblicas” (SÁ, 1988, p. 64), como podemos ver logo pelo título, que remete ao episódio da paixão de Cristo narrada por seus apóstolos: “A paixão de Cristo segundo São Mateus”, “A Paixão de Cristo segundo São João”, etc. As referências religiosas, que permeiam todo o romance, vão de menções diretas ao Deus bíblico a inversões de passagens e expressões cristãs, como veremos exemplificados neste capítulo.

De acordo com Sá (1988), a maior intertextualidade entre o romance e a Bíblia ocorre por meio da intertextualidade com o livro Levítico, pois a autora se apropria e inverte algumas de suas passagens. Uma dessas inversões ocorre quando G.H., ao encontrar com a barata, exclui a ideia da promessa divina e caracteriza o “reino de Deus” por meio de uma presentificação constante:

Antes eu esperava. Mas o Deus é hoje: seu reino já começou. E seu reino, meu amor, também é deste mundo. Eu não tinha coragem de deixar de ser uma promessa, e eu me prometia, assim como um adulto que não tem coragem de ver que já é adulto e continua a se prometer a maturidade. (LISPECTOR, 2009, p. 148).

O excerto acima faz inversão direta à passagem bíblica em que Cristo diz: “Meu reino não é deste mundo” (João 18:36). O romance, então, se apropria dessa passagem bíblica para reinterpretá-la e ressignificá-la de acordo com as novas ideias que estão sendo gestadas em G.H. A atualidade do reino divino é o oposto da ideia de um Deus que habita o plano sublime e celestial e que promete, após a morte, uma vida eterna no paraíso.

A inversão bíblica, que se repete ao longo do romance, pode ser encontrada também no excerto em que a personagem protagonista faz referência ao pecado original da Bíblia – quando Eva come do fruto proibido e, então, é expulsa, juntamente com Adão, do paraíso divino: “— Escuta, não te assustes: lembra-te que eu comi do fruto proibido e no entanto não fui fulminada pela orgia de ser. Então, ouve: isso quer dizer que me salvarei ainda mais do que eu me salvaria se não tivesse comido da vida...” (LISPECTOR, 2009, p. 146).

A matéria branca que sai de dentro da barata é associada ao fruto proibido e à vida, porém, diferentemente da Bíblia, que afirma que o ato de comer o fruto proibido fez com que a relação entre o Humano e Deus fossem rompidas, G.H. encontra nas entranhas da barata, onde pulsa o “neutro do Deus” (LISPECTOR, 2009, p. 110), a religação com o Divino e a salvação de uma vida superficial e distante da origem divina.

O primeiro contato entre G.H. e a barata ocorre, como dissemos anteriormente, através do olhar. Após ver a barata, G.H. observa que o bicho está emergindo do fundo do guarda-roupa e, encurralada entre o vão da porta do móvel e a cama, G.H., num despertar de seu instinto primitivo de matar, imprensa a barata no móvel:

Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era — só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata. Ao mesmo tempo eu também havia fechado os olhos. E assim permaneci, toda trêmula. Que fizera eu? Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que eu fizera à barata mas sim a: que fizera eu de mim? É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor: eu toda estava com 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? Há quanto tempo, então, estivera eu por matar? (LISPECTOR, 2009, p. 52).

Ao tentar matar a barata, G.H. está violando uma das leis divinas, segundo a Bíblia: “Não matarás” (Êxodo 20:13). O despertar de um “instinto assassino” é o despertar das raízes primitivas que estão mais próximas do mundo natural do que do mundo humano. Ao prender o bicho no vão da porta do guarda-roupa, G.H. cumpre o seu instinto primitivo. Porém, embora tenha tentado matar o bicho, acaba deixando a barata entre a vida e a morte.

O entre-lugar, recorrente na literatura clariciana⁷, aparece ao longo do romance em estudo. Em *A paixão segundo G.H.*, a protagonista tem a sensação de estar num espaço estrangeiro — quarto de Janair —, ao mesmo tempo que está em seu próprio apartamento. Outro episódio que podemos salientar é o fato de que G.H., ao se encontrar com a barata, está entre a cama e a porta do guarda-roupa, e a barata é presa no entre-lugar da porta e do móvel e está entre a vida e a morte.

Enquanto a barata está presa entre o guarda-roupa e a porta, começa a emergir do seu corpo uma “matéria branca” (LISPECTOR, 2009, p. 47). Apesar do nojo inicial que sente da matéria branca da barata, G.H., ao longo de suas reflexões, assinala a possibilidade de ingestão dessa massa branca. Porém, num primeiro momento, ela hesita:

É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata.

Só à idéia, fechei os olhos com a força de quem tranca os dentes, e tanto apertei os dentes que mais um pouco e eles se quebrariam dentro da boca. Minhas entranhas diziam não, minha massa rejeitava a da barata.

Eu parara de suar, de novo eu toda havia secado. Procurei raciocinar com o meu nojo. Por que teria eu nojo da massa que saía da barata? não bebera eu do branco leite que é líquida massa materna? e ao beber a coisa de que era feita a minha mãe, não havia eu chamado, sem nome, de amor? Mas o raciocínio não me levava a parte alguma, senão a continuar com os dentes crispados como se fossem de carne que se arrepiava.

Eu não podia.

Só haveria um modo de poder: se eu desse a mim mesma um comando hipnótico, e então como que eu me adormeceria e agiria sonambulicamente — e quando abrisse os olhos do sono, já teria

⁷ O entrelugar também é aparece na busca de uma escrita que valoriza as entrelinhas, como afirma a autora no livro póstumo *Para não esquecer* (1978): “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas” (LISPECTOR, 1978, p. 43).

“feito”, e seria como um pesadelo do qual se acorda livre porque foi dormindo que se viveu o pior.

Mas eu sabia que não era assim que eu deveria fazer. Sabia que teria que comer a massa da barata, mas eu toda comer, e também o meu próprio medo comê-la. Só assim teria o que de repente me pareceu que seria o antipecado: comer a massa da barata é o antipecado, pecado seria a minha pureza fácil.

O antipecado. Mas a que preço. (LISPECTOR, 2009, p. 164).

Ao hesitar, G.H. argumenta sobre os motivos que a levariam a ingerir a gosma branca. Além da visão, o paladar permitiria que a protagonista entrasse em contato, por meio dos sentidos, com o bicho, em uma perfeita comunhão. Além disso, o simbolismo no ato de comer a gosma branca da barata está relacionado à teofagia, nome que se dá à prática primitiva em que havia a ingestão sacramental da divindade sob a forma simbólica de um homem ou animal. Nesse sentido, assim como nas religiões primitivas, G.H. ao ingerir a barata está ingerindo o próprio Deus. A velhice e a “primitividade” da barata são características que nos possibilitam associar o animal às origens do mundo e à própria divindade, identificada por G.H. com a própria natureza. Assim, a possibilidade da ingestão da matéria branca expelida pela barata é a possibilidade de contactar as origens do mundo e incorporar o divino.

A ideia de comungar com o divino através do corpo da barata é uma paródia a sério do ritual da comunhão cristã. Nessa paródia a sério, há a inversão desse ritual, já que é por meio da ingestão da matéria branca que G.H. entrará em contato com o Divino, manifestado em todos os seres e, mais firmemente, naqueles que ainda carregam consigo as raízes do mundo, como é o caso da barata que é irracional e primitiva e por isso não perdeu a ligação com a criação e com a própria divindade. Nesse sentido, a matéria não é um mediador entre G.H. e a divindade, pois é na matéria da barata que está o próprio “neutro vivo” de Deus e, ao ingeri-la, a protagonista do romance entrará em contato direto com o que considera Divino.

O antipecado é também uma inversão da noção de pecado que foi anteriormente definida neste trabalho. O pecado entendido como transgressão divina não faz mais sentido na nova concepção de mundo de G.H., já que o mundo por ela gestado se identifica plenamente com o natural e, por isso, não concebe categorias como bom e ruim, bem e mal. Esse mundo é neutro e indiferente, e Deus como equivalente a todas as coisas também é neutro.

Nessa busca pela neutralidade do mundo e de Deus, G.H. então ingere as entranhas da barata:

O que era pior: agora eu ia ter que comer a barata mas sem a ajuda da exaltação anterior, a exaltação que teria agido em mim como uma hipnose; eu havia vomitado a exaltação. E inesperadamente, depois da revolução que é vomitar, eu me sentia fisicamente simples como uma

menina. Teria que ser assim, como uma menina que estava sem querer alegre, que eu ia comer a massa da barata.

Então avancei.

Minha alegria e minha vergonha foi ao acordar do desmaio. Não, não fora desmaio. Fora mais uma vertigem, pois que eu continuava de pé, apoiando a mão no guarda-roupa. Uma vertigem que me fizera perder conta dos momentos e do tempo. Mas eu sabia, antes mesmo de pensar, que, enquanto me ausentara na vertigem, “alguma coisa se tinha feito”.

Eu não queria pensar mas sabia. Tinha medo de sentir na boca aquilo que estava sentindo, tinha medo de passar a mão pelos lábios e perceber vestígios. E tinha medo de olhar para a barata — que agora devia ter menos massa branca sobre o dorso opaco... (LISPECTOR, 2009, p. 165-166).

O contato com a massa branca da barata, “essa coisa sem qualidades e nem atributos” (LISPECTOR, 2009, p. 86), permite que G.H., por meio dos sentidos, entre em contato direto com Deus. A possibilidade de encontro direto com a divindade só é viável, no romance, por meio dos sentidos, já que, na travessia que a protagonista realiza em direção ao natural e ao primitivo, ela vai perdendo aos poucos a sua organização anterior e, ao perdê-la, tem de abrir mão das características essencialmente humanas.

Ao mergulhar na matéria da barata e comer suas entranhas, G.H. está entrando em contato com o divino, em uma comunhão natural e primitiva com o Deus. Essa comunhão é uma apropriação do ritual cristão-católico, porém, é também uma inversão desse ritual, já que o encontro com o divino ocorre com a imersão na matéria de um bicho que é considerado pela Bíblia como imundo e impuro⁸. G.H. está, então, comungando de uma forma inversa à comunhão cristã. O contato com o divino não é mediado pela hóstia sagrada que representa o corpo de Cristo; o contato com o divino é direto, pois G.H. está comendo a matéria branca da barata que é ao mesmo tempo a matéria do Deus:

“Mas não comereis das impuras: quais são a águia e o grifo, e o esmerilhão.” E nem a coruja, e nem o cisne, e nem o morcego, nem a cegonha e todo o gênero de corvos. Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque imundo é a raiz (...) (LISPECTOR, 2009, p. 71).

⁸ “E todo o animal que anda sobre as suas patas, todo o animal que anda a quatro pés, vos será por imundo; qualquer que tocar nos seus cadáveres será imundo até à tarde” (Levítico 11:27).

“Ou, quando alguma pessoa tocar em alguma coisa imunda, seja corpo morto de fera imunda, seja corpo morto de animal imundo, seja corpo morto de réptil imundo, ainda que não soubesse, contudo será ele imundo e culpado” (Levítico 5:2).

A apropriação, pelo texto literário, da citação bíblica reverte a afirmação ao adicionar a informação de que o imundo é proibido porque é a raiz do mundo e porque, ao se entrar em contato com a raiz do mundo, se está entrando em contato com a própria divindade, já que a divindade, partindo da concepção do Deus, substantivo e substância de todas as coisas, está presente na raiz do mundo mais do que nos seres humanos culturalizados e, portanto, mais distantes da criação.

A barata não é citada diretamente no texto bíblico, porém, subentende-se que esteja na categoria de animais imundos, pois é um inseto. Portanto, comê-la é, para os preceitos bíblicos, transgredir as leis divinas e cometer um ato impuro. Porém, após a entrada no mundo natural e primitivo, metaforizado pelo quarto e pela barata, G.H. já não distingue dicotomias e preceitos bíblicos como o a noção de pecado:

Pior: a barata e eu não estávamos diante de uma lei a que devíamos obediência: nós éramos a própria lei ignorada a que obedecíamos. O pecado renovadamente original é este: tenho que cumprir a minha lei que ignoro, e se eu não cumprir a minha ignorância, estarei pecando originalmente contra a vida. (LISPECTOR, 2009, p. 96).

A nova concepção de divindade faz com que G.H. se equipare à barata e ignore as leis e os preceitos humanos, sejam eles religiosos como, por exemplo, o pecado, sejam eles regulados pela moral, por regras sociais ou pela razão. Nesse sentido, protagonista e barata estão no nível da natureza e, por isso, ambas seguem suas próprias leis identificadas com o instinto e com a percepção.

A ingestão da massa branca da barata se assemelha ao ato da comunhão, já que é por meio desse ato que G.H. vê a possibilidade de entrar em contato com as origens do mundo e com o Divino. Nesse sentido, a massa branca se assemelha à própria hóstia sagrada que, como vimos no capítulo II de nosso trabalho, permite ao fiel entrar em contato com Deus. Assim, vemos a inversão desse ritual, já que G.H. vê na massa expelida pela barata a oportunidade de comungar com o que ela experimenta como Divino.

A comunhão de G.H. é consonante com a origem do ritual da comunhão cristã. Pois, assim como G.H. encontra o divino por meio da ingestão do corpo da barata, os antigos fiéis gregos ofereciam e comiam o bode expiatório em honra ao deus Dionísio.

G.H. elabora uma nova concepção sobre o Divino, que difere da ideia bíblica. Enquanto na Bíblia, Deus pertence a um plano sublime e celeste, para G.H. a divindade encontra-se no plano concreto e fenomênico e aparece manifestada em toda a criação. A Bíblia afirma que Deus é dotado de bondade e cabe a ele julgar – recompensar ou castigar – aqueles que não agiram de acordo com as leis divinas. Para G.H. o Divino é entendido como

neutro e indiferente, ou seja, não regula ou interfere na vida humana pois, por ser neutro, não é dotado de características que são próprias dos humanos, como é o caso da moral. Além disso, a Bíblia afirma um encontro com Deus após a morte, numa promessa de vida eterna no céu aos bons e livres do pecado, enquanto G.H. entende que o Divino existe e encontra-se no aqui e no agora, em uma atualidade constante.

Assim, a única maneira de comungar do Divino é por meio do corpo e dos sentidos, já que, ao diferenciar-se do Humano e ao estar mais próxima do mundo natural e primitivo, a Divindade não é dotada de linguagem e, portanto, não é concebível entrar em contato com ela por meio de palavras ou orações: “O que é Deus estava mais no barulho neutro das folhas ao vento que na minha antiga prece humana” (LISPECTOR, 2009, p. 101).

Na travessia de G.H., a linguagem tem papel importante no que diz respeito ao desnudamento da “roupagem humana”. Como dissemos, a linguagem é constantemente problematizada na literatura de Clarice Lispector, pois ao mesmo tempo em que é a única maneira que possibilita o acesso parcial ao real, também é um meio falho que dá acesso parcial aos fatos. Só é possível ter acesso direto aos fatos quando os vivenciamos. Nesse sentido, a linguagem não consegue acessar totalmente a verdade já que é uma representação do vivido e não o vivido propriamente dito.

Ao regressar do silêncio natural e primitivo à linguagem, G.H., quando se organiza e narra o que lhe aconteceu, falha e desiste de sua experiência reveladora. Nesse sentido, a paixão “não é só a experiência nauseante de ter comido a barata, engolir a barata, como protótipo da matéria prima do mundo, foi, sem dúvida, uma experiência vital. Narrá-la, porém, foi uma experiência limite.” (SÁ, 1983, p. 80).

Do mesmo modo que G.H. caminha em direção ao silêncio, mas tem de regressar e organizar em forma de linguagem o real vivido para poder tentar entendê-lo, vemos a desconstrução de uma divindade pré-concebida, baseada nos moldes sociais das religiões ocidentais e semelhante ao conceito de humano, a uma ideia do divino associado à natureza e, portanto, desprovido de julgamentos e conceitos dualistas e excludentes.

Para Benedito Nunes (1989), G.H., na tentativa de despersonalizar-se, dilacera todas suas características humanas, pois

Tudo quanto decorre da ruptura do sistema – o dilaceramento do sujeito e da linguagem, o ciclo da vida infernal, a pura identidade, na qual se anula a diferença entre o sujeito interno e o objeto externo, ambos compenetrados numa visão recíproca sem transcendência – é agora a consequência de uma transgressão. (NUNES, 2009, p. 73).

Ao comer a barata, G.H. entra em contato direto com a divindade, que, estando presente em suas criaturas e em sua criação, pulsa viva na gosma branca que é expelida da barata. Ao apropriar-se da Bíblia vemos que há uma ressignificação que surge a partir da inversão: os diálogos, excertos e ideias são apropriados para então serem recriados e problematizados a partir do que Nunes (1989) denomina como “contrastes inconciliáveis da existência” (NUNES, 1989, p. 59), como os conceitos e ideias que permeiam o humano, o divino, o real, a natureza, o paraíso e o inferno.

G.H., ao provar da gosma branca da barata, plasma não culturalizado e índice da raiz do mundo, entra em contato direto com o Deus sem a mediação da linguagem. A ingestão da gosma da barata é, então, uma comunhão direta com o divino, pois não há linguagem e não há a hóstia que representa o corpo da divindade, mas sim o próprio plasma da criatura que contém em si seu criador.

Há, então, a absorção de um dos rituais mais conhecidos da religião Cristã-católica, mas há também a inversão deste ritual, já que o contato com o divino se dá por meio do mergulho na matéria da barata e não num movimento de ascensão ou de transcendência, como é o caso do homem da caverna que encontra o divino a partir de sua ascendência à razão e do fiel cristão que entra em contato com a divindade por meio da representação do corpo e do sangue de Jesus Cristo:

Mas agora eu não vou mais poder transcender, vou ter que saber, e irei sem ti, a quem eu quis pedir socorro. Reza por mim, minha mãe, pois não transcender é um sacrifício, e transcender era antigamente o meu esforço humano de salvação, havia uma utilidade imediata em transcender. Transcender é uma transgressão. Mas ficar dentro do que é, isso exige que eu não tenha medo! (LISPECTOR, 2009, p. 81-82).

Além de fazer o movimento inverso ao movimento do homem da caverna, G.H., diferentemente do ritual da comunhão cristã e da alegoria da caverna, encontra Deus na imanência da matéria e não na transcendência do plano sublime e celestial. Ao provar da matéria branca da barata, G.H. contacta o Divino, inverte e ressignifica a ideia de animal imundo, proibido, de que a Bíblia fala.

Após o encontro com a barata, a protagonista não mais divide ser puro de ser impuro como antes dividia a divindade bíblica, pois, agora, tudo é criação e tudo contém o próprio Criador, já que vimos que a criação pode ser entendida, no romance, em diálogo com algumas correntes panteístas que a entendem como extensão do Criador.

Escuta sem susto e sem sofrimento: o neutro do Deus é tão grande e vital que eu, não aguentando a célula do Deus eu a tinha humanizado. Sei que é horivelmente perigoso descobrir agora que o Deus tem a força do impessoal – porque sei, oh, eu sei que é como se isso significasse a destruição do pedido. (LISPECTOR, 2009, p. 147).

No excerto acima, vemos a presença do substantivo “pedido”, que pode ser interpretado como a forma de relacionamento entre o homem e a divindade. Assim, o pedido a uma divindade neutra seria inviável, já que uma divindade neutra não interfere na vida humana, não concebe categorias distintivas entre bom e mau, moral ou imoral, logo, não julga nem salva.

Vemos, por meio desse conceito de neutralidade, que há um rompimento com a noção da divindade judaico-cristã, de uma divindade que controla, que pune ou que premia os humanos, um Deus feito à imagem do homem e que, portanto, nos consola com a promessa da vida após a morte. Assim, o Deus experimentado por G.H. desvincula-se da projeção humana e tem na neutralidade a sua característica máxima, pois não oferece consolo nem interfere no plano humano. Para Vieira (1987):

(...) a linguagem e a obra de C.L. refletem e respeitam a estética da narrativa bíblica, especialmente a retórica do Antigo Testamento, onde o poder concreto da palavra, a repetição de palavras chaves e de uma sintaxe evocativa, mais o elemento mítico, paradoxal e ilógico apresentam ao leitor um estilo sério, sagrado e espiritual, pleno de enigmas e perguntas. (VIEIRA, 1987, p. 83).

A paródia e as inversões desafiam as leituras canônicas, os dogmas, afirmando uma ideia de divindade (o Deus) que prescinde das invenções e abstrações humanas – o que inclui as religiões. Vemos que há, em *A Paixão segundo G.H.*, uma contraposição entre o humano e o divino. O humano está associado às ideias de organização, limpeza, moral, forma, linguagem, etc., enquanto que o divino, no e após o encontro com a barata, passa a ser conhecido como neutro, já que não regula a atitude humana e, tampouco, interfere nela, vinculando-se à natureza primitiva da qual o homem está apartado por causa de sua roupagem social e cultural.

Os conceitos de divindade e a intertextualidade com o texto bíblico apresentam-se no próprio título do romance, como vimos anteriormente. A personagem protagonista do livro passa por uma travessia, por uma provação: a passagem pelo “deserto”. E, no ápice de sua travessia, come da gosma branca da barata — ato que pode ser associado à própria comunhão. A barata prova, então, que carrega em si mesma o neutro vivo de Deus e que, portanto, pode redimir G.H. Entendida sua matéria branca como uma invertida e paradoxal hóstia sagrada,

ela promove a comunhão de G.H. com o divino. Um divino que se manifesta na matéria viva de todos os seres e do mundo, e que não é redutível ao Deus criado pelos homens e sustentado pelas religiões. Nesse sentido, podemos comparar a figura da barata ao bode expiatório que se sacrifica para salvar G.H., fazendo com que ela tenha uma maior compreensão do mundo ao se desumanizar para sair de seu mundo humano e adentrar “o mundo” para encontrar o Deus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso feito pela personagem protagonista de *A Paixão segundo G.H.*, leva-a a gerar uma visão de mundo diferente daquela tida antes da experiência reveladora. G.H., mulher burguesa que vive na cobertura de um edifício de luxo, após entrar no quarto da antiga empregada, Janair, e deparar-se com uma barata, tem de, dolorosamente, desprender-se de suas camadas de cultura, crenças, linguagem e ideologias para poder encontrar-se com a origem de si mesma e do mundo. Ao longo desse percurso, há a intertextualidade e a parodia a sério (SÁ, 1979) de mitos e ritos que estão na base do pensamento Ocidental. Destacamos, em nosso trabalho, o Mito da Caverna, de Platão, e o ritual da comunhão cristã.

No primeiro capítulo de nosso trabalho, analisamos o Mito da Caverna e como Platão, durante o diálogo, reflete e conceitua, por meio da alegoria, ideias sobre o Humano, o Real e o Divino. Concluímos, portanto, que Platão diferencia o homem da natureza, pois o homem é um ser racional, que deve explorar ao máximo sua inteligibilidade para ter acesso ao real e ao divino.

O homem da caverna, quando preso aos sentidos, acredita que a realidade é resumida nas sombras vistas por ele e, por isso, é ludibriado pelos sentidos. Apenas por meio do acesso ao conhecimento o homem pode libertar-se dos grilhões da ignorância e ascender ao mundo superior, onde se encontram as noções de divindade e de realidade.

A visão de que o Real e o Divino estão no mundo superior ao humano é reforçada no livro X de *A República*, pois são apresentados e conceitualizados os níveis de realidade. Existem, portanto, três planos de realidade: o Plano das Ideias, o Plano das Cópias e o Plano do Simulacro. Nesse sentido, o Plano das Ideias é caracterizado por ser um plano no qual estão inseridas ideias perfeitas, incorruptíveis e que não podem sofrer com a ação do tempo. Estas ideias se assemelham ao Divino, pois foram criadas pela própria divindade. Já o Plano das Cópias diz respeito ao mundo fenomênico e concreto, pois tudo o que existe nele foi feito pelo artífice humano e nele estão as cópias corruptíveis, imperfeitas e passíveis da ação do tempo. Por fim, o Plano do Simulacro fica destinado às cópias das cópias, ou seja, às artes, em especial a pintura e a escultura, pois esse plano está três graus distante do considerado por Platão como real e verdadeiro.

No segundo capítulo dessa dissertação, descrevemos de forma objetiva o ritual da comunhão cristã. Para tanto, levantamos questões referentes à prática sacrificial feita pelas sociedades arcaicas, de modo a entender a importância apresentada pelo ritual do sacrifício para essas sociedades. Assim, analisamos como a crença cristã se apropriou e recriou alguns

rituais pagãos; entre eles, destacamos o ritual da comunhão cristã. Analisamos, destarte, como o Cristianismo se apropriou e recriou o mito do bode expiatório e o culto ao deus grego, Dionísio. Jesus Cristo é, então, para os fiéis cristãos o bode expiatório cuja missão é retirar o pecado do mundo e salvar todos aqueles considerados pecadores. Após a análise histórica do ritual da comunhão cristã, nos detivemos numa comparação entre as duas divindades: Jesus Cristo e Dionísio, levantando semelhanças que confirmariam, apesar das diferenças de período histórico, social e econômico, a proximidade entre ambos os deuses.

Já no terceiro capítulo, fizemos uma análise crítico-interpretativa sobre o romance *A Paixão segundo G.H.*. Para tanto, levantamos questões que seriam importantes na análise comparativa entre o romance, o texto de filosofia e o ritual religioso. Essas questões foram trabalhadas por meio de algumas categorias da narrativa, tais como o espaço, a personagem e o ambiente. Esse capítulo, assim como os dois anteriores, nos serviu de base para a análise comparativa desenvolvida no quarto e último capítulo de nosso trabalho.

Por fim, analisamos, no último capítulo, como o romance de Clarice Lispector cria uma intertextualidade com a alegoria da caverna, de Platão, e o ritual da comunhão cristã. Por meio da paródia a sério, concluímos que há o diálogo, a resignificação e a inversão do texto e do ritual aqui apresentados e discutidos. Partimos de uma ordem inerente à própria obra e analisamos o romance em comparação à alegoria da caverna, de Platão. Para melhor visualização de nossas conclusões finais, elaboramos um quadro comparativo entre o romance e o texto do filósofo grego:

A alegoria da caverna	<i>A paixão segundo G.H.</i>
O acesso ao divino é dado com a saída do homem da caverna em direção ascendente no mundo superior ao da morada subterrânea.	Para acessar o divino, G.H. tem de fazer o movimento de entrada no interior de seu apartamento para, enfim, adentrar o quarto da antiga empregada, Janair.
O homem da caverna deixa a escuridão de sua antiga morada para encontrar a luz do sol no mundo superior e exterior ao da caverna.	Contraditoriamente, G.H. sai da escuridão do apartamento para encontrar a luz do sol após a entrada no quarto de Janair.
O homem da caverna gesta uma nova visão de mundo, abandonando as sombras de onde vivia ao desenvolver sua capacidade de raciocínio e pensamento.	G.H., por meio dos sentidos, abandona o mundo superficial de sombras em que vivia para gestar uma visão de mundo mais próxima do natural e do primitivo, metaforizados pelo quarto e pela barata.
Os sentidos para Platão devem ser submetidos à razão e ao pensamento, pois o homem da caverna, ao confiar nas sombras,	G.H. desconfia da razão e do pensamento, pois são atividades meramente humanas que irão afastá-la das origens naturais e

foi ludibriado e enganado por acreditar que as sombras eram reais e verdadeiras.	primitivas do mundo e de si mesma.
O homem da caverna consegue apenas acessar o divino por meio do desenvolvimento da razão. Assim, as atividades do pensamento são caracterizadas como divinas.	Ao encontrar a barata e ingerir sua matéria branca, G.H. passa a conceber um novo conceito de divino que se assemelha ao Panteísmo: o Deus é substância de todos os seres. Assim, ao ingerir a massa branca da barata, G.H. está entrando em contato direto com a própria divindade.
Apenas o homem que desenvolveu por completo a razão e a alma pode acessar o real e o divino. Esse desenvolvimento ocorre pelo processo de aprendizagem de ciências consideradas essenciais por Platão, como a dialética e a matemática. Nesse sentido, o homem capaz de ascender e acessar o real e o divino é o filósofo que consegue desenvolver completamente suas potencialidades inteligíveis.	G.H. passa a conceber uma divindade que é atual e que não promete. Para tanto, essa divindade passa a ser portadora do real, pois ela não é uma promessa futura, existindo no aqui e no agora e sendo substância de todos os seres.

Quadro I

Diferenças e semelhanças entre *A Paixão segundo G.H.* e a alegoria da caverna

Após analisarmos as diferenças e semelhanças entre o romance de Lispector e a alegoria de Platão, nos detivemos numa análise comparativa entre o romance o ritual da comunhão cristã. Para tanto, buscamos estudar como o romance se apropria e parodia o ritual da comunhão cristã, recuperando aspectos do mito pagão do bode expiatório. Enquanto no ritual religioso a hóstia sagrada e o sangue/vinho simboliza e media o contato do humano com o divino, em *A Paixão segundo G.H.*, a protagonista entra em contato direto com o Deus por meio da ingestão da matéria branca do bicho; para ela, o Deus é substância de todos os seres e de toda sua criação. G.H. encontra o divino no plano fenomênico e concreto, numa realidade e atualidade sempre constante: “O divino para mim é o real” (LISPECTOR, 2009, p. 126).

O divino, no ritual da comunhão cristã, está no plano superior ao plano humano ao mesmo tempo que tem o poder de interferir no plano fenomênico e concreto. Nesse sentido, Deus seria dotado de características humanas e teria o poder de proteger, castigar, controlar, julgar ou beneficiar quem age ou não de acordo com as leis divinas presentes, para o fiel cristão, na Bíblia. Os rituais religiosos, bem como as preces, seriam formas de religação entre o plano celestial e o plano humano.

Diferentemente da Bíblia, G.H. concebe uma divindade neutra, mais próxima do mundo natural e primitivo, substância da própria barata, do que do mundo humano. Assim,

G.H. encontra o divino na imanência da matéria de uma criatura rechaçada pela cultura e pela sociedade humana, a barata.

Concluimos, portanto, que, ao longo do romance *A Paixão segundo G.H.*, a apropriação da alegoria da caverna e do ritual da comunhão cristã ocorre para que, dentro de uma ordem interna ao próprio romance, os conceitos e crenças sejam parodiados, questionados e invertidos. Todavia, lançando mão da liberdade criadora, não há a substituição de conceitos e mitos por novos, há apenas a lacuna de questionamentos a serem revisitados e que sempre nos convidarão a novas leituras do romance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- BITTENCOURT, R. N. Hölderlin e a Sagrada Comunhão entre Dionísio e Cristo. *Ítaca*, n. 20, p. 75-89, 2012.
- CANDIDO, A. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Coord. Benedito Nunes. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, São José da Costa Rica, Santiago de Chile: Association Archives de la Littérature Latino-américaine, des Caraïbes e Africaine du XX (ALLCA XX)/Scipione cultural, 1997. p. XVII-XIX.
- CEIA, C. Sobre o conceito de alegoria. *Matraga*, Lisboa, n. 10, p. 19-26, 1998.
- COELHO, L. A. Livros VI e VII da República: Formas e Fenômenos em Platão. *Revista Urutágua: acadêmica multidisciplinar*, Maringá, v. 18, p. 2-11, 2009.
- DA CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DICIONÁRIO AURÉLIO. 2010. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com/dicionario.php?P=Aprendizagem>>. Acesso em: 20 dez. 2018.
- DO BRASIL, S. B.; DE JANEIRO, R. (Ed.). *A Bíblia Sagrada: antigo e novo testamento*. Sociedade bíblica do Brasil, 1963.
- DOUGLAS, M. *Pureza e perigo: ensaio sobre a noção de poluição e tabu*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- DUMAS, C. “A propósito do sujeito feminino em literatura contemporânea: A Paixão Segundo G. H. de Clarice Lispector, A Paixão Segundo Constança H. de Maria Teresa Horta, Sob o Olhar de Medeia de Fiama Hasse Pais Brandão”. *Passages de Paris*, Paris, v. 1, p. 102-115, 2005. Disponível em: <<http://www.apebfr.org/passagesdeparis/edition1/articles/p102-DUMAS.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2019.
- ERCULINO, S. C. N. O bem metafísico na República de Platão e sua relação com o concreto. *Prometeus-filosofia*, Espírito Santo, v. 15, n. 7, p. 65-80, 2004.
- FRANCKOWIAK, A. O ato de narrar em *A paixão segundo G.H.* In: ZILBERMAN, R. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. São Paulo: Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, 1998. p. 65-74.
- GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Paulista, 1990.
- GIRARD, R. *O bode expiatório e Deus*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.
- GUILOUSKI, B.; COSTA, D. R. D. Ritos e rituais. In: Jornada Interdisciplinar de Pesquisa em Teologia e Humanidades (Jointh), 2., 2012, Curitiba. *Anais...* Curitiba, Escola de Educação e Humanidades da PUC-PR, 2012. p. 91-109

GUIMARÃES, R. A mística oblíqua na escritura de Clarice Lispector. *Espéculo. Revista de estudios literários*, Madrid, n. 40, 2008.

LINS, A. *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. *Para não esquecer*. Editora Ática, 1978.

_____. *Perto do coração selvagem*. Ficções, 2000.

_____. *A maçã no escuro*. Editora Nova Fronteira, 1982.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alvez, 1993.

MASSAUD, M. Clarice Lispector: ficção e cosmovisão. In: *O estado de São Paulo*, 1970.

MATOS, O. C. F. Imaginação e feitiço: metamorfoses da ilusão. *Discurso*, São Paulo, n. 29, p. 239-251, 1998.

MAUSS, M.; HUBERT, H. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MERUJE, M.; ROSA, J. M. S. Sacrifício, Rivalidade Mimética e “Bode Expiatório” em R. Girard. *Griot: Revista de Filosofia*. Cruz das Almas, v. 8, n. 2, p. 151-174, 2013.

MORA, J. F. *Dicionário de filosofia*. Tomo III. São Paulo: Loyola, 2001.

MILLIET, S. *Diário Crítico*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1945.

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. No raiar de Clarice Lispector. _____. *Vários escritos*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970. p. 125-131.

PESSANHA, J. A. M. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. *Remate de Males*, Campinas, v. 9, p. 181-198, 1989.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

SÁ, O. De. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, Lorena- Fatea, 1979.

_____. *Clarice Lispector. A Travessia do Oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SANTOS, A. A tragédia grega um estudo teórico. *Revista Investigações*, Recife, v. 18, n. 1, p. 45-67, 2005.

SARTRE, J. P. *Entre quatro paredes*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

VIEIRA, N. A linguagem espiritual de Clarice Lispector. In: *Travessia*. Revista do curso de Pós-Graduação em Literatura brasileira. Florianópolis: UFSC, nº 14,1987.