

Xeque mate: o rei, o cavalo e a barata, em *A paixão segundo G.H.*

BERTA WALDMAN
USP/UNICAMP

O Divino para mim é o real. (PSGH, p.108)

O que falo com Deus tem que não fazer sentido!

Se fizer sentido é porque erro. (PSGH, p.103)

O conto "Perdoando Deus"¹ pode servir de apólogo para a análise do lugar de Deus² no texto de Clarice Lispector. A alusão a Deus é um dos centros conexos dos textos da escritora, embora seu interesse não esteja na busca do estabelecimento de doutrinas nem de práticas religiosas, mas na captação de suas ressonâncias deflagradas a partir de

1. Em *Felicidade Clandestina*, RJ, Livraria José Olympio Editora S.A., 1971.

2. Remeto o leitor aos estudos pioneiros de Benedito Nunes e Olga de Sá sobre o assunto, estudos de que me vali para a elaboração deste trabalho. Destaco, de Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, SP, Ed. Quiron, 1973; *O Dorso do Tigre*, SP, Ed. Perspectiva, 1976; a edição crítica de *A Paixão Segundo G.H.* (coord. Benedito Nunes), Col.Arquivos, 1988. De Olga de Sá, *Clarice Lispector — A Travessia do Oposto*, SP, Annablume Ed., 1993.

TRAVESSIA

cenas cotidianas, onde experiências vivenciadas por personagens ganham valor de rito sagrado. Assim, enquanto caminha pela Avenida Copacabana e olha distraidamente os edifícios, a sensação de uma intensa liberdade leva a narradora a se sentir responsável pelo mundo, mãe de tudo o que existe, mãe de Deus. Mas a sensação dura um átimo, porque distraída, ela quase pisa num enorme rato morto. Num instante, controlando o grito de susto por seu desmesurado medo de ratos, ela passa do enlevamento para o pânico. A contigüidade liga e relaciona as duas cenas, cujos sentidos proliferam ao longo da obra de Clarice Lispector, decalcando, de certo modo, o caminho da transcendência, que escorrega e vira sangue no asfalto.

As formas de relacionamento inerentes à *religio*, ao *religare*, que une o homem a Deus, separados, no entanto, em planos ontológicos diferentes, permeia a obra de Clarice Lispector. Gostaria de apontar para algumas situações experimentadas pelas personagens no cotidiano que, repentinamente, se transformam e ganham cunho sagrado, remetendo ao cristianismo, às religiões afro-brasileiras e ao judaísmo, entre outras religiões, para observar como a autora se debate em suas malhas, armando e desarmando um modelo de crenças próprio ao país onde viveu e que, em sua obra, responde estrategicamente a demandas em diferentes níveis, pois abarca, segundo a especificidade de cada religião, diferentes posições da divindade, num espectro que vai do plano mais abstrato ao mais concreto.

Como se sabe, a população brasileira — nem branca nem negra, formada pelo conquistador português, mas também por italianos, alemães, poloneses, japoneses, árabes e judeus, sem falar em mestiços, mulatos, índios e africanos —, produz um discurso artístico e cultural híbrido, lugar de convergência e de cruzamento de práticas variadas postas em diálogo, num cenário onde as combinações indiciam um modo de ser local. É curioso o uso que Clarice Lispector faz das diferentes religiões na organização de seu texto, juntando o cristianismo, religião oficial e hegemônica do país, ao judaísmo, tradição em que se formou, às religiões afro-brasileiras, cujo teor popular e mágico dissemina

formas que vão se enlaçar às outras, num conjunto onde ressoam os ecos e a memória de sua diferença.

Há muitos títulos de obras da autora que remetem diretamente ao cristianismo: *A Via Crucis do Corpo*³, “A imitação da rosa”⁴, *A Paixão Segundo G.H.*⁵, além de citações esparsas do *Evangelho* e do *Antigo Testamento* fiéis e transformadas, parodiadas e ironizadas. Enfim, um material que justifica a leitura de sua obra por esse viés. Portanto, tomo por base o romance de 1964, *A Paixão Segundo G.H.*⁶, para o exame dessa matéria. Este título remete nitidamente à expressão “Paixão de Jesus Cristo segundo Mateus” ou “Paixão de Jesus Cristo segundo João” e a todas as narrativas da paixão presentes no Novo Testamento. Nelas, os sofrimentos de Cristo são relatados por seus discípulos.

No romance, é a personagem narradora, identificada pelas iniciais G.H., quem relata sua própria paixão a um suposto interlocutor (tu), estratégia utilizada para sustentar a possibilidade narrativa, mas que não chega a quebrar a marca monológica que a caracteriza. Um dia, como sua empregada tivesse saído do emprego, G.H. resolve fazer uma limpeza no quartinho, antes que ele fosse ocupado por uma outra. Ela abre a porta do quarto esperando encontrar ali um amontoado de jornais e quinquilharias, mas, para seu espanto, depara com um quarto inteiramente limpo. Como seu propósito era limpar, arejar, ocupando assim a manhã de ócio, ela se impacienta com a “ousadia de proprietária” da empregada, que tinha espoliado o quartinho de sua função de depósito. A partir daí, G.H. começa a ter impressões do quarto até o momento em que vê numa das paredes, quase em tamanho natural, o contorno feito a carvão, de um homem nu, uma mulher nua e um cão.

3. RJ, Artenova, 1974.

4. Conto inserido em *Laços de Família*, RJ, Ed. Francisco Alves, 1960.

5. RJ, Ed. do Autor, 1964.

6. Todas as citações deste romance provêm da edição crítica coordenada por Benedito Nunes, Coleção Arquivos, 13, Florianópolis, Ed. da UFSC, 1988.

TRAVESSIA

As figuras não mantêm ligação entre si; rígidas, mais engastadas nelas próprias que na parede, cada uma olha para frente, desconhecendo-se reciprocamente. Este o recado deixado pela empregada à patroa. Ela, por sua vez, cabe no desenho duro e primário, passando a estar realmente no quarto, presa e sem nenhum ponto de referência, já que, ali, deixara de ser aquela que se enxergava exclusivamente no olhar cúmplice de seus pares

Janair (o nome da empregada) era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência (p. 28).

É, portanto, a partir de um enfrentamento social (patroa x empregada) que o romance potencia uma contrafigura, que permite à protagonista ocupar o lugar de sujeito, ao mesmo tempo que prepara o terreno para o aparecimento da barata. Esta emerge do interior do guarda-roupa e, em pânico, G.H. a esmaga, comprimindo-a com a porta, e, olhando sua vítima inerte que também a olha, entre a repugnância e a atração, desencadeia-se um processo de introspecção, em que G.H. se vê sendo vista, esvaziada de sua vida pessoal, dando início à paixão. É a partir da barata que G.H. se desnuda daquilo que ela é para estabelecer com o inseto um laço de união. Para confirmar esse nexos, ela ingere a massa branca do inseto esmagado, numa espécie de ritual de comunhão sagrada, em que o horror e a atração se equivalem. Mas o processo se interrompe porque a protagonista sente um acesso de nojo incoercível que a impede de continuar o caminho e a traz de volta.

A partir do incidente doméstico, projeta-se um movimento interior na protagonista, que solapa sua estabilidade, desalojando-a da moldura da existência cotidiana, impulsionando-a na direção de uma existência impessoal, da matéria. Configura-se, assim, a perda de sua identidade, sacrificada em nome de uma redenção na própria coisa de que passa a participar, numa espécie de santidade leiga, profana, constituída a partir de uma comunhão sacrílega que ritualiza o sacrifício consumado.

É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinba e o que eu tinba era em - só tenbo o que eu sou e agora o que sou? (p. 44, grifo meu)

Essa conversão radical por que passa a personagem traduz-se numa atitude de despersonalização (ou “deseroização”, como diz o texto), onde tudo lhe é arrebatado, mas há um ganho na perda, pois pela negação de si, ela alcança a realidade. Essa realidade informe, é o infernalmente inexpressivo, o neutro, lugar onde não há esperança nem piedade, um mundo primário sem passado nem futuro, preso ao instante-já, hora de viver e de conviver no impessoal com Deus. Todo esforço humano de salvação, que consiste em transcender, conflui para a amplificação do núcleo da vida, daquilo que simplesmente é.

Nessa trajetória, onde se desenha a linha de ação de G.H., a personagem percorre, até o seu retorno ao mundo humano do qual saíra, o arco de sentimentos extremos e contraditórios, bem como os contrastes da existência — santidade e pecado, esperança e desespero, pureza e impureza, humano e divino, etc, onde cada pólo se confunde com o seu oposto, numa quebra contundente do maniqueísmo. É na cena de ritualização desse trajeto pessoal que ressoam os ecos de diferentes religiões.

Ora, a liturgia cristã atualiza reiteradamente um cenário metafórico/metonímico, onde pão = corpo e vinho = sangue, que transporta o cristão a uma cena original sempre idêntica: a morte de Cristo na cruz. Assim, sua economia simbólica tem por base a identidade (a imitação de Cristo) e a repetição.

Mas a experiência de G.H. transforma essa liturgia a partir do momento em que ela “comunga” não com a hóstia, mas com um inseto. Segundo o cristianismo, a hóstia, na comunhão, é assimilada pelo corpo de Cristo e o homem que a ingere, num movimento ascendente, nele se transforma, transcendendo, assim, sua condição de homem. No ritual da protagonista, o movimento toma uma direção contrária: ela assimila-se à matéria viva, onde localiza a vida divina, negando a idéia de Deus enquanto ser pessoal e transcendente, e a idéia do humano como ser a

TRAVESSIA

caminho da transcendência. A partir daí, Deus é referido como o Deus, passando de nome próprio a comum, equivalendo à força do impessoal. Há um vetor descendente que reinterpreta a visão de Deus, situando-o no mesmo plano que a matéria viva, tirando dele a promessa de salvação e de esperança projetadas no futuro, próprias ao cristianismo.

Porque o Deus não promete. Ele é muito maior que isso: Ele é, e nunca pára de ser. (p. 94)

Deus é atualidade e é essa a possibilidade do reino dos céus sobre a terra. Se assim é, elimina-se o dispositivo que impulsiona a procrastinação, o voltar-se para o futuro exigido pela esperança, abrigando-se a vida no agora.

... prescindir da esperança significa que eu tenho que passar a viver, e não apenas a me prometer a vida. E isto é o maior susto que eu posso ter. Antes eu esperava. Mas o Deus é boje. Seu reino já começou. (p. 95)

A heresia da ingestão da hóstia/barata apresenta, entretanto, uma dupla face: ela também fere os preceitos judaicos, conforme se pode ver em Levítico 11:13, que inventaria a normatização dos animais puros e impuros, proibindo ao homem alimentar-se dos últimos. O judaísmo não é um credo no sentido cristão da palavra. Ele mais normatiza, legisla e regula a conduta do que se constrói sobre crenças e dogmas. A *Misbná*⁷ e a *Halakhá*⁸, por exemplo, são compêndios de leis, não de doutrinas. Entretanto, a afirmação básica do judaísmo é a existência de Deus. É esse dado que o torna uma religião. Esse Deus

7. *Misbná* — codificação legal da essência da lei oral a partir do Segundo Templo. Foi compilada pelo rabino Yehudá Ha-Nassi.

8. *Halakhá* — da raiz hebraica “halakh”, que significa andar, caminhar, é uma das duas linhas de comentários que integra o *Talmud*, reunindo o conjunto de regras e regulamentos a serem seguidos.

apresenta a peculiaridade de proibir formalmente toda figuração pela imagem ou pela escultura, só podendo ser representado pela escritura através de seus nomes: *Sbadai, El, Elobim, Makom, Yab*, e, por fim, o tetragrama ilegível, oferecendo-nos um exemplo eloquente da equívocidade da linguagem. Todo edifício interpretativo do *Midrash*⁹ está ancorado nesse nome inominável, realidade inapreensível, termo excluído da ordem dos significados, que suporta uma cadeia quase infinita de significantes que sobre ela deslizam. A concepção de Deus aparece, assim, como o próprio paradigma da linguagem¹⁰, sendo a especulação sobre a letra e a escritura provavelmente o principal eixo do pensamento judaico e seu traço mais original. Desse modo, o nome de Deus e toda sua revelação não são mais que o ponto de partida para uma peregrinação semântica, cuja figura geométrica seria a espiral ascendente e inconclusa, sendo a revelação, neste sentido, o esboço de uma doutrina nunca plenamente configurada: corresponde a cada geração o trabalho de aproximar-se das Escrituras com o instrumental da fala e da escrita, mantendo-se, entretanto, sempre distante do lugar do Pai e de seu sentido, o que instaura, ao contrário da economia simbólica do cristianismo baseada na repetição e na denotação, um campo de conotação possível, mas sempre incompleta. Há quem considere que a revolução cristã tenha girado também ao redor da palavra. Cansados, alguns, de manter-se fiéis a um Pai cujo sentido não se alcança, elevaram à categoria de Deus alguém cuja palavra era clara, alguém que apagava as dúvidas (Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida), oferecendo um sentido inequívoco para a vida e para a morte. Segundo essa linha de raciocínio, os cristãos divinizaram o sentido da palavra humana, pois com o assassinato de Cristo assumido como redenção, assassinaram igualmente a progressão do sentido, na medida em que já o haviam

9. *Midrash* — da raiz “*darash*”, que, no sentido bíblico significa examinar, pesquisar, é o nome que se atribui aos comentários da Bíblia.

10. Segundo a tradição judaica, é a linguagem que vincula o mundo terreno ao divino.

encontrado, uma vez que a palavra do Filho foi reunir-se com a natureza de Deus.¹¹

Retornando à cena central do romance, nota-se no ato de ingerir a barata a desobediência da lei ritual judaica, vista como instrumento para o aperfeiçoamento ético e moral. Assim, o que deveria ser inquestionável, transforma-se num exercício halákhico¹² multiplicador de dúvidas, instaurando-se o espaço sagrado pelo seu revés:

*... por que não queria eu me tornar imunda quanto a barata? que ideal me prendia ao sentimento de uma idéia? por que não me tornaria eu imunda, exatamente como eu toda me descobria? O que temia eu? ficar imunda de quê?
Ficar imunda de alegria. (pp. 47-48)*

Embora a escolha da barata esteja ligada à sua ancestralidade, ela não é inocente do ponto de vista religioso. Principalmente quando se observa que o ser ínfimo e “imundo” é comparado com o infinito e o divino, ao mesmo tempo que é identificado, no registro cristão, com a mãe de Cristo, Virgem Maria, idealização máxima da maternidade: G.H. contempla a matéria branca expelida pelo corpo da barata esmagada e essa lhe parece a matéria fetal por ela expelida ao provocar um aborto. Ligando essas duas imagens, desenha-se o fundo metafórico da maternidade dado pela figura da Virgem:

11. Conforme., de Jordi Llovet, *Por una estética egoísta (Esquizosemia)*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1978. O autor estende sua reflexão ponderando que “No es extraño que la *épica*, como género literario monológico y estructuralmente reiterativo conviviera con el gran desarrollo del cristianismo; como tampoco lo es que la novela barroca, transformacional y generativa, progresivamente dialógica, género de la ambigüedad por excelencia, lectura abierta a la infinidad de sentidos, coincida con la crisis progresiva del cristianismo en Europa” (pp. 247-248).

12. Halakhá é a parte normativa do Talmud, onde estão estabelecidas as leis a serem seguidas.

De dentro do invólucro está saindo um coração branco e grosso como puz, mãe, bendita sois vós entre as baratas, agora e na bora desta tua minba morte, barata e jóia. (p. 61)

A paródia da Ave Maria, entretanto, cola-se à transgressão da lei judaica de contato com o impuro, o que traz, como consequência imediata, a transformação e a inversão do espaço sagrado. E G.H. sabe que ela caminha em terreno minado:

Os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá ordem /.../ Mas é que eu já não podia mais me amarrar. A primeira ligação já se tinha involuntariamente partido, e eu me despregava da lei, mesmo intuindo que iria entrar no inferno da matéria viva (p. 39).

Tanto a *Torá* como o *Midrash* partem da revelação para a prática dos preceitos que incluem os papéis, as leis e rituais a serem obedecidos.¹³ Já a autora parte daquilo que ela percebe como limite e aprisionamento na vida cotidiana para perfazer o sentido inverso e atingir o neutro, o orgânico, a pulsão de vida primária. Assim, ela tropeça na lei, porque é preciso atravessá-la para ir ao encontro desse elemento originário da vida. Mas a Bíblia suporta essa via de mão dupla, pois ao ser matriz fundante do aprisionamento — já que ao instaurar a lei a existência ganha seus limites —, ela é também o lugar da origem, da palavra revelada, acionando a partir dela um movimento ininterrupto de comentários.

A experiência mais radical, em *A Paixão Segundo G.H.*, é percorrer o itinerário da linguagem em direção ao silêncio, pois a renúncia à vida pessoal da protagonista traz a reboque a destruição da

13. Cf., de Berta Waldman, *A letra e a lei no texto de Clarice Lispector* (inédito), onde se trata com maior amplitude a questão da lei judaica e da palavra na obra da autora.

linguagem humana. Mas como a narrativa não pode calar, a linguagem dobra-se sobre si e passa a contornar as maneiras possíveis de narrar, de referir ao real ou à matéria divina.

... viver a vida em vez de viver a própria vida é proibido. É pecado entrar na matéria divina (p. 63).

Como designar o impalpável? Entregue aos poderes e à impotência da linguagem, só a escrita errante, distante e próxima do real, é capaz de evocar o impasse de que há um “resto” não representável, impossível de nominar. Esse inominável é o *Deus absconditus* da escritura segundo Clarice Lispector, que só se pronuncia pelo silêncio, portanto, pelo fracasso da linguagem. É justamente nessa direção que a escritura de Lispector permanece fiel à interdição bíblica judaica de delimitar o que não tem limite, de representar o absoluto. É esse dilema que abre o romance:

Aquilo de que se vive — e por não ter nome só a mudez pronuncia — é disso que me aproximo através da grande largueza de deixar de me ser. Não porque eu então encontre o nome e torne concreto o impalpável — mas porque designo o impalpável como impalpável (p. 9).

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma nada me existe. (p.11)

Este livro que começa e termina com seis travessões marca a ruptura de G.H. com seu mundo. A pontuação inusitada e o movimento circular da narrativa situam-na no limite das normas da enunciação, criando uma estrutura semântica complexa. Se comparada com a música, dir-se-ia que se está diante de um objeto que rompe o sistema tonal, substituído por agregações harmônicas sem uma cidadania demarcada. Espécie de improvisado emitido por uma voz dubitativa alheia às associações habituais feitas de entorpecida razão comum, de superficial e gasta analogia. Dentro dos travessões, o espaço agônico do sujeito e do sentido, espaço onde o sujeito se procura e se perde, se reencontra para tornar a se perder. O processo é um circuito, uma arena de luta, um exercício

existencial em busca de sentido. Esse exercício obriga a linguagem a se desvestir de seus adornos, do que se convencionou chamar de linguagem literária, numa tentativa de deixar emergir o material recalcado nela depositado.

E porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso e o grito. (p. 91)

O inexpressivo seria o dínamo que aciona a linguagem como uma espécie de toque de Midas às avessas. Sem adornos ou acréscimos ela deve funcionar como alusão do real que, segundo o texto, é de uma insipidez pungente. Sem esquecer em nenhum momento que a coisa nunca pode ser realmente tocada. O nó vital é um dedo apontando-a (p. 89). É o fracasso a destinação de uma escrita que busca dar forma ao incomensurável.

Retomando o mergulho da protagonista no registro que a subtrai do cotidiano, é importante frisar que o impulso primeiro desse movimento é dado pela empregada negra Janair, cujo nome ressoa em Janaína, outra denominação de Iemanjá, orixá que provém de uma nação iorubá e, no Brasil, é sincretizada com Nossa Senhora da Imaculada Conceição.¹⁴ Por ser a Mãe das Águas, é representada freqüentemente sob a forma latinizada de uma sereia, com longos cabelos soltos ao vento. O sábado é o dia da semana que lhe é consagrado. O nome e a cor de Janair levam a associá-la aos ritos africanos, embora a linguagem de associações livres do texto crie uma ultrapassagem desses ritos, desdobrando-se em referências a múmias do Egito, hieróglifos, sarcófagos, deserto, salamandras e grifos, o que traz uma ambiência oriental que mascara a outra.

14. A respeito de orixás e religiões afro-brasileiras veja-se, de Pierre Fatumbi Verger, *Orixás (Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo)*, SP, Círculo do Livro, 1981. Veja-se, também, o livro do antropólogo inglês radicado no Brasil, Peter Fry, *Para Inglês Ver*. RJ, Zahar Editores, 1982. Neste livro, Fry analisa de que modo a umbanda coexiste com a industrialização e a "modernidade", colocando-se como questão por

TRAVESSIA

No começo deste século, os *candomblés* e as *macumbas* eram constituídos por descendentes de escravos. Os cultos foram trazidos com eles e, para mitigar a repressão por parte dos brancos, os deuses da África eram disfarçados sob as denominações dos santos católicos. As relações entre os cultos afro e a elite governante eram ambíguas, pois, se, por um lado, a burguesia os reprimia, por outro, reconhecia seu poder ritual. Os que não tinham poder econômico ou político eram vistos como portadores de poderes sobrenaturais. Nas três últimas décadas, entretanto, a umbanda não só cresceu exponencialmente, como a composição social de seus membros também mudou. Ela deixou o monopólio de negros e sofreu um branqueamento, abarcando diferentes etnias e todas as classes sociais.

O culto afro é monoteísta somente no nome, já que a divindade é ociosa e sustentada por uma corte magnífica de espíritos menores que, segundo a crença, manifestam-se aos vivos através da mediunidade espiritual, de sonhos e outras aparições. Esses espíritos são organizados numa espécie de hierarquia paramilitar de linhas e falanges. A hierarquia é conduzida pelos santos ou *orixás*, e cada um desses santos tem sob seu controle um número de espíritos menores de vários tipos. Sem esgotar a lista, os principais são os *pretos velhos*, os *caboclos* (índios) e os *ibejis* (crianças). Todos esses espíritos respondem aos apelos de ajuda dos clientes, o que dá à religião um cunho prático, apoiado em soluções imediatistas de magias a curto prazo para os problemas que vão surgindo. De certo modo, as religiões afro brasileiras, porque circunscritas ao agui e agora, se situam na contraface do cristianismo e do judaísmo, ambas atuantes num espectro de tempo que vai das origens à eternidade, exigindo de seus fiéis a obediência de princípios que

que essa religião, com forte ênfase em soluções mágicas de problemas urgentes, em vez de que definhar com a "modernidade", cresce concomitante com ela. Como contraponto à umbanda, ele estuda o pentecostalismo na Inglaterra, na sua fase de industrialização mais rápida, o século XIX.

apontam para uma redenção futura, enquanto os *despachos*, antídotos rituais ordenados para se alcançar um dado fim, codificam o alcance de soluções imediatas para as desditas que afligem o homem.

O desenho de Janair inscrito na parede, à maneira dos bonecos na magia negra, marca o início da trajetória da protagonista, pois, ao identificar-se com a “múmia” grafada, ela sai de si, desloca-se, transpondo-se para aquela — a do desenho —, abrindo brecha para a paixão. A barata, por seu lado, não é um ícone da vida, ela é, em sua materialidade, a massa viva (um tamanho escuro andando), que pede que a redenção se faça na própria coisa, sendo necessário para isso pô-la na boca e ingeri-la. Como a partir desse momento o raciocínio lógico não funciona mais, um comando hipnótico conduz a protagonista para zonas inusitadas. Antes de prosseguir, chamo a atenção para a sobreposição de Janair/barata/Virgem Maria num mesmo eixo semântico que configura a maternidade. A cadeia Janair/Janáina/Iemanjá, através da última, é representada como figura de matrona de seios volumosos, símbolo de maternidade fecunda; a barata é apresentada como espécie de mãe ancestral, cujo sangue é branco como o leite, e a Virgem Maria — arquétipo da maternidade — é trazida ao texto em forma de prece truncada (Ave Maria) interposta com o inseto, e com a própria narradora, mãe abortada. A partir da sugestão da imagem matricial, imprime-se, no texto, um movimento de volta, passando por uma descida ao inferno, não ao maniqueísta cristão, mas um inferno sem pecado nem castigo que proporciona a alegria demoníaca aliviada da dor de perder-se. Como os opostos são dessemantizados, o Inferno passa a Éden, lugar da alegria do vivo, incluindo-se ali a matéria divina.

A alegria de perder-se é uma alegria de sabbath (p. 68).

Mas a minha mais arcaica e demoníaca das sedes me havia levado subterraneamente a desmoronar todas as construções. A sede pecaminosa me guiava — e agora eu sei que sentir o gosto desse quase nada é a alegria secreta dos deuses. É um nada que é o Deus — e que não tem gosto. (p. 67)

Nem o judaísmo nem o cristianismo dão suporte a essa alegria possível dentro dos rituais da magia. Entre os judeus o sabath é o sétimo dia depois da criação, dia do repouso de Deus, sendo o preceito básico do judaísmo a guarda desse dia consagrado a Ele (Gen. 2, 2-3). Existe, porém, outra tradição ligada ao sabath. As imprecções dos profetas Isaías e Oséas contra os sabás e as festas religiosas ligadas aos ciclos lunares, mostram que existem traços de uma antiga tradição da época nômade, segundo a qual o sabath se celebrava como festa de alegria, sem nenhuma associação com o dia do Senhor. Era a festa do plenilúmio. Depois a celebração estendeu-se a cada uma das quatro fases do ciclo lunar e tornou-se a festa do sétimo dia. A essa tradição liga-se o sabath das feiticeiras¹⁵ e também a orgia em que a personagem G.H. se perde. Aí, frui-se a coisa de que são feitas as coisas — esta é a alegria crua da magia negra. (p. 67) No conto “A repartição dos pães”¹⁶, Clarice Lispector usa o sábado para unir pessoas díspares procedentes de um “trem descarrilado” em torno de uma mesa farta, mesclando aspectos cristãos da Eucaristia (“a repartição dos pães”), pagãos (“em nome de nada comemos”) e referências ao Antigo Testamento (os alimentos servidos no sabath, o conto bíblico de Caim e Abel), enquanto vai trazendo Deus para baixo, depositando-o lá fora... nas acácias, transferindo o divino para uma perspectiva de completa imanência.

No romance, entretanto, a arcaica e demoníaca sede de orgia que ocorre no sabath, realiza-se no interior de uma forma litúrgica anticristã (missa negra) e antijudaica (ocorre no sábado que não é guardado, mas festejado orgiasticamente), obedecendo mais a uma lógica de sonho, onde o potencial mágico do arrebatamento onírico ganha relevo. Os cavalos que atravessam a obra de Lispector, carregando a imagem de fascinação libertária, também na *Paixão* trotam dentro da personagem, chamando-a para o festim noturno.

15. Conforme nota 29 da edição crítica de *A Paixão Segundo G.H.*, op. cit.

16. Em *A Legião Estrangeira*. 1ª ed., RJ, Editora do Autor, 1964.

Nunca mais repousarei: roubei o cavalo de caçada do rei de sabath. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. É inútil não ir. (p. 83)

Esses animais suscitam a identificação das personagens clariceanas que, através deles, reconhecem o lado instintivo de que são feitas (O cavalo me indica o que sou¹⁷). Por outro lado, os cavalos também têm papel importante no ritual afro brasileiro. Eles representam aqueles que têm o privilégio de ser “montados” (por isso, cavalos) pelo orixá, tornando-se o veículo que permite à divindade voltar à terra para conceder graças, resolver desavenças e dar remédio e consolo para doentes e desafortunados. Assim, o mundo celeste não está distante, nem acima, e o crente pode conversar diretamente com os deuses e aproveitar sua benevolência.

Enquanto dura o enfeitiçado sabath, é o cavalo com o eco de um relincho que emite seu chamado. São os cavalos que pairam imóveis ou trotando nas trevas, estáveis e sem peso, invisíveis, porém respirando, chegando a emprestar virtualmente sua forma à mulher:¹⁸

Mal eu saísse do quarto minha forma iria se avolumando e apurando, e, quando chegasse à rua, já estaria a galopar com patas sensíveis, os cascos escorregando nos últimos degraus da escada da casa. Da calçada deserta eu olharia um canto e o outro. E veria as coisas como um cavalo as vê.

Entre cães que ladram nas encruzilhadas pressentindo o sobrenatural, a figura da mulher tomada pelo cavalo remete aos cultos afro onde os espíritos se incorporam em seus médiuns.¹⁹ Entretanto, essa prática ritual não comparece nítida no texto de Clarice, embora deflagre seus símbolos e alavanque o transe psíquico que desaloja a

17. Em *Onde estivestes de noite*. RJ, Artenova, 1974, p. 51.

18. *Onde estivestes de noite*. op. cit., p. 54.

19. A relação do cavalo como instrumento mediúnico na obra de Clarice Lispector me foi sugerida pelo trabalho de Ana Luísa Andrade *As dobras constelacionais do corpus clariescuro* (inédito).

personagem de sua racionalidade e de seu cotidiano, para onde, no final do romance, retorna. A experiência da linguagem, no entanto, prossegue nesse jogo ventríloco sem retorno possível, desdobrando-se e estirando-se em jogos em que a escolha da enunciação faz do enunciado seu “cavalo” (é ele que fala), esforçando-se para lançar os ecos da matéria reprimida naquilo que é dito, trazendo sempre a lembrança de que algo deve se ausentar para que alguma coisa se torne presente e fale, testemunhando permanentemente seus limites diante daquilo que não pode ser articulado. Talvez por isso o momento da incorporação da barata seja elíptico no romance. Suposto, é esse momento, entretanto, que se amplia e vai delineando de forma tateante “o mais inalcançável” — o contacto com o real —, no texto, “a matéria divina”. Também a autora é montaria enfeitada que se deixa levar pela irrupção do indeterminado, o estrangeiro que fala através dela (“Mas a máquina corre antes que meus dedos corram. A máquina escreve em mim²⁰”). À escuta do enigma da escritura, o seu trabalho de linguagem refina a sensibilidade para o evento de uma frase imprevisível, desconhecida, que põe em xeque a legitimação de qualquer meta-jogo de linguagem, restringindo-o às regras heterogêneas que o constituem.

Mas por que a autora utiliza as ressonâncias, os registros e o imaginário de diferentes religiões, que intertrocam seus atributos, mas também colidem entre si, para estruturar sua narrativa, se ela rebate e desloca os seus princípios e se debate entre suas malhas, construindo uma cerimônia própria, onde as tradições religiosas acabam transparecendo pelo avesso? As respostas são múltiplas: porque a escritora identifica nas religiões sistemas simbólicos de maior ou menor circulação no Brasil, o que implica, ao trazê-los para a estruturação do romance, poder contar com contextos comuns de experiências humanas, onde ela se inclui. Porque interessa à autora reavaliar as certezas religiosas e

20. Em *A Descoberta do Mundo*. RJ, Ed. Nova Fronteira, 2ª ed., 1984, p.353.

teológicas submetendo-as à prova de uma realidade que as faz vacilar. Porque lhe interessa promover o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo e das coisas. Porque a religião consiste principalmente em dar sentido às coisas, ao passo que o romance desestabiliza os sentidos, colocando em novo esquadro personagem, linguagem e Deus.

Ao final do romance G.H. pergunta-se atônita:

Viver é só isto? (...) é exatamente isto, responde-lhe a voz do texto. /.../ A essência é de uma insípidez pungente. (p. 111)

O texto clariceano é uma pergunta não uma resposta sobre o mundo, oferecendo-se, assim, como um campo aberto de questões.