

“A paixão segundo G. H.” de Clarice Lispector em diálogo com o pensamento de Paul Tillich

Eduardo Gross

RESUMO

Este texto busca mostrar possibilidades de diálogo entre a teologia de Paul Tillich e a obra literária de Clarice Lispector, exemplificadas pelos seus livros *A coragem de ser* e *A paixão segundo G.H.*, respectivamente. Para realizá-lo, ele inicia com uma síntese do conteúdo da narrativa de Clarice Lispector, analisa algumas características chave relativas ao seu estilo e ao seu conteúdo e tenta estabelecer alguns pontos de contato entre ambos os autores.

Palavras-chave: Tillich, Clarice Lispector, teologia, literatura, angústia, sentido existencial, misticismo.

ABSTRACT

This paper aims to show possibilities of dialog between Paul Tillich's theology and the literary work of Clarice Lispector, exemplified by their books *The Courage to Be* and *A paixão segundo G.H.* [The Passion according to G.H.] respectively. In order to do that, it begins by summing up the content of Clarice Lispector's narrative, analyses some key style and content characteristics of it, and tries to establish some points of contact between both authors.

Key-words: Tillich, Clarice Lispector, theology, literature, anxiety, existential meaning, mysticism

1. Síntese da obra

A obra descreve uma experiência vivida por uma mulher de um extrato social relativamente elevado, mas apresentada apenas por suas iniciais (G.H.). A história inicia com a sua preparação mental para iniciar uma arrumação do apartamento, depois que sua empregada não mais trabalha ali. Esta vai iniciar justamente pelo quarto da empregada, onde G.H. vai descobrir um mundo distinto do seu. Ela se espanta - com

a arrumação do quarto que pensava desarrumado, com um desenho a carvão feito na parede e com uma barata. A partir desta experiência das coisas inusitadas que encontra ela passa a refletir sobre si, sobre a existência e sobre “O Deus”.

A linguagem utilizada no texto é bastante figurativa, cheia de símbolos, e a composição se parece com a narração de um sonho. Tudo é narrado pela própria G.H., que conta o ocorrido no dia anterior. Não se trata de um texto linear, mas de uma narrativa que faz o tempo parar. O evento contado se passa em algumas poucas horas. O estilo mescla a narrativa com reflexões, imagens e símbolos que remetem a significados aparentemente herméticos.

A experiência que é contada parece ter produzido uma mudança na existência da personagem narradora. Ao menos foi uma experiência particularmente significativa, de modo que se percebe algum tipo de ruptura entre o modo de ser anterior e o posterior ao fato. Apesar de se tratar de uma tal experiência significativa, a narração que está ambientada no dia seguinte ao evento deixa transparecer que G.H. ainda não consegue expressar o que viveu de maneira totalmente clara. Isto mostra a força do acontecido. De fato, se conseguisse caracterizá-lo com tranquilidade haveria algum tipo de banalização da experiência, que do modo como está composta representa um evento profundo. Categorizá-lo com perfeição significaria a perda do poder avassalador que nele se manifestou. Assim, o texto apresenta um fato aparentemente banal que revela uma profundidade existencial que tange o mistério divino.

Utilizando-se das prerrogativas da arte literária, o texto não apresenta uma definição do ocorrido. Ao leitor fica a tarefa de refletir sobre a narrativa. Como ocorre com toda obra literária de qualidade, são variadas as possibilidades de compreensão abertas pelo texto. Este pode ser analisado em termos psicológicos, sociais, existenciais, filosóficos e também religiosos. A presente análise vai privilegiar estes últimos aspectos, pontuando alguns elementos dos demais à medida que forem importantes para tal.

Desde já se pode dizer, no entanto, que A paixão segundo G.H. é produto de uma criatividade invejável. O leitor é imerso num universo subjetivo que o desconcerta. A reação pode ser de repulsa ou de espanto diante do que parece uma divagação fragmentária e às vezes incoerente.

Mas o fato é que não se é capaz de reagir com impassibilidade diante desta narrativa.

2. Características gerais da escrita

O texto chega aos limites da narração. O tempo praticamente pára. Em alguns momentos, G.H. aponta para alguma coisa que lembra que o tempo passou: a indicação de que são onze da manhã (p. 53) , o telefone que teria tocado em certo horário, se ela não o tivesse desligado e o raiar do sol que, em certos momentos, ela percebe que se modificou dentro do quarto (p. 59). Mas o acento está em apontar para a vivência de um outro tempo, o tempo interior, existencial, sendo estas referências à passagem do tempo exterior apenas um recurso para marcar o contraste. Neste tempo interior é que os fatos - ou as idéias - se sucedem. Esta forma de narrativa torna difícil caracterizar o texto como um romance, ou como uma novela. No entanto, ele mesmo assim é uma narrativa, um tipo de romance introspectivo. Por outro lado, há momentos profundamente poéticos no texto. O uso das palavras parece apontar para uma linguagem sempre simbólica. A abundância de metáforas mostra isso. De modo que se trata de um tipo de romance lírico.

Além disso, os oxímoros são a figura de linguagem mais presente no texto. Parece que se abusa deles para apontar para o caráter simultaneamente paradoxal e inefável da experiência pela qual passa G.H. Ao lado dos paradoxos, no entanto, há um jogo de oposições que permeia toda a narrativa: claro/escuro, seco/úmido, O Deus/a matéria, divino/demoníaco, atração/nojo, êxtase/queda. Mas ao invés de estas oposições serem rígidas, elas parecem muitas vezes quererem apontar para sua auto-superação. Neste sentido, as oposições são um tipo de estágio anterior à descoberta dos paradoxos, que quando revelados são apresentados na figura de oxímoros.

Desta forma, trata-se de um texto que mostra os limites da linguagem. Pode-se dizer que, por trás da narrativa, da introspecção, do simbolismo e das especulações (metafísicas e teológicas) , está o tema da linguagem impossível. G.H. narra um evento que, quando resumido, apesar de ser algo surpreendente, no fundo é um tanto quanto trivial. Não é um drama vivido por um personagem em confronto com outros ou com o destino. É um acontecimento particular que ganha

uma intensidade que vale para toda uma vida. Mas esta intensidade é tamanha que de fato G.H. não a consegue colocar em palavras de modo suficiente. A narradora fica o tempo todo procurando as palavras que melhor a descrevam.

Mais ainda do que isto, há um temor em relação ao uso das palavras. G.H. teme não poder dizer, ela se acha simultaneamente atraída e enojada pelo que ocorreu, mostrando que as palavras sobre a coisa a seduzem e repelem do mesmo modo. Só que, como, a não ser por oxímoros, apresentar esta sensação paradoxal? Ao mesmo tempo, G.H. afirma que também o leitor vai se sentir atraído e enojado pela narrativa. Aí se percebe a maestria da composição. Por um lado, o texto provoca tensão com a desaceleração do tempo - parece que é necessário continuar a leitura, para ver se a coisa progride. Além disso, os constantes pedidos de desculpa de G.H. por ter de dizer o que vai dizer, depois de ter relutado em fazê-lo (p. 13), só atizam mais a curiosidade do leitor. Por outro lado, há um elemento de tédio presente no texto, que é consequência do seu caráter introspectivo e da sua temporalidade circular, repetitiva. Além disso, as imagens da sujeira e do nojo provocam o leitor.

Trata-se, pois, de um texto denso. A leitura é lenta, porque cada passagem é um convite para a releitura. Mesmo numa primeira leitura parece que tudo já descortina vários sentidos, de modo que se é convidado a parar, refletir, reler e imaginar.

3. A crítica do texto

G.H., sendo uma mulher de classe elevada, compartilha dos preconceitos de seu grupo social. Quando olha para o poço do prédio, da área de serviço, vê a escuridão que ali se apresenta na forma de sujeira e mofo e lembra dos operários que construíram o prédio. A fachada branca, a parte visível, contrasta com esta parte escondida (p. 24-25). A partir daí é que ela percebe a importância do suor daqueles que edificaram a construção - embora isso lhe cause certa repugnância. Esta percepção introduz a contemplação desta parte do apartamento, própria do mundo do trabalho. Ela precisa passar pela área de serviço para chegar ao quarto de empregada. Quando chega ao quarto, tenta lembrar da figura de Janair, mas não consegue - só recorda que é negra.

Este olhar inicial, tipicamente preconceituoso, é fundamental para a surpresa que o encontro com o quarto vai proporcionar (p. 27). Ali ela encontra um desenho feito a carvão por Janair, na parede. O desenho é tosco, o que contrasta com a sua própria experiência artística - G.H. é escultora, embora também não se considere uma artista. G.H. sabe das limitações de sua arte, que não é muito mais do que um passa-tempo e que lhe serve mais para representar sua posição social privilegiada do que para produzir uma obra significativa (p. 19). O encontro com o desenho a faz se sentir representada pelo desenho de Janair. Percebe ali a representação do ódio de classe. A Janair de que ela não lembra o rosto, que era sempre calada e praticamente um nada, aparece como alguém que tem uma vontade que se lhe contrapõe. G.H. imagina Janair como uma rainha africana. Quando aprecia a paisagem pela janela do quarto, G.H. sente inveja da vista que Janair tinha, parece que sua concepção não permitia nem o prazer da paisagem para a empregada. Paradoxalmente, o quarto parece ser superior ao resto do apartamento (p. 28). Este exemplo tirado do texto mostra a presença do conflito social no texto, mas é evidente que a narrativa não se detém neste conflito em seu sentido realista. As representações que G.H. faz de Janair são mais simbólicas do que realistas - sua imagem de Janair como rainha africana e a própria negritude são mais um contraste em relação a G.H. do que uma questão ideológica. O ideológico se esvai à medida que ganha um caráter simbólico. O texto valoriza esta questão social à medida que ela vai representar algo para a experiência existencial da própria G.H. Isso se percebe bem quando se contrapõe a negritude de Janair e o preto do poço com o gosto pela meia-luz de G.H. O quarto onde está o preto é também o que tem a luz do sol e a parede branca, que o tornam extremamente claro. Enquanto G.H. gosta do meio termo, Janair, a pintura e a área de serviço representam a vida vivida em seus extremos.

A experiência de G.H. se parece muito com um tipo de surto. Em suas reflexões e contemplações ela parece sair de si. Começa a olhar pela janela e enxerga a continuidade do mundo - vislumbra no morro do Rio de Janeiro o deserto da Líbia e a Palestina (p. 73). Sua luta constante se dá na tentativa de manter a compreensão do que ela é, mas começa a se identificar com o mundo e com a matéria. Vê na barata uma mãe ancestral e no plasma que sai da barata esmagada um leite (p.

61 e 105). G.H. percebe que faz parte deste todo, e se angustia com a possibilidade de neste processo se perder a si mesma. De um modo que é típico, as imagens que lhe vêm à mente se mesclam com um discurso sobre O Deus e um tipo de diálogo com o divino. A angústia psíquica se manifesta no próprio organismo físico - ela sua bastante e se sente extenuada depois da experiência. No dia seguinte, que é o da narrativa, ela busca palavras para conseguir recontar o que aconteceu, mas tem dificuldade. Se parece nisto com uma pessoa em análise, que resiste em trazer à consciência os eventos traumáticos por que passou. Sente um misto de atração e de repugnância por estes eventos. O texto mostra aqui a percepção do caráter sofrido que uma experiência existencial significativa representa. Ele questiona a delimitação corriqueira do que é a “normalidade”. G.H. é uma mulher que sempre pareceu normal, e é apresentada como alguém que se surpreende com as sensações que as imagens que percebe lhe causam.

Todo o texto pode ser lido ainda como um encontro de G.H. com a força essencial da vida. Sua existência corriqueira era uma vida de aparências, sem profundidade (p. 9-10). O choque que a ida ao quarto de empregada e, principalmente, o encontro com a barata lhe causam possibilita que ela contemple as forças vitais que desmascaram os valores que estruturam esta sua existência (p. 44-45). Toda a relação que G.H. faz em suas reflexões sobre O Deus e sobre a matéria, ao mesmo tempo que espelham uma contraposição buscam uma síntese - ou, melhor, expressam um paradoxo, já que uma síntese resolveria o que não pode ser resolvido. O Deus é, simultaneamente, algo que existe em função da necessidade humana e algo que existe antes do humano - ele é comparado com o petróleo, que vem das profundezas abissais, “que sempre estava lá”, mas que só foi encontrado quando se precisava dele (p. 96). O Deus é a fonte material da vida, representada pelo plasma da barata que é vista como contemporânea dos dinossauros, é fonte que perpassa todos os tempos, mas que na verdade tem de ser encontrada agora, aqui, no instante. Mas ao contrário de o encontro com esta fonte, ou com esta matéria essencial da vida, ser um momento de júbilo, ele é profundamente angustiante. O ser humano não suporta este encontro. Por isso, diz G.H., a palavra Deus não pode ser dita, é proibida. A proibição é um tipo de proteção ao ser humano (cf. p. 12 e 90, p.

ex.). Percebe-se aqui uma fonte ambígua bastante produtiva no texto. O divino se reveste de um aspecto tão terrível que é caracterizado como demoníaco. Por outro lado, não é um divino transcendente, é material, é a essência vital - de modo que o petróleo ou a barata são expressões simbólicas dele.

Entretanto, o texto não se reduz a uma crítica dos preconceitos sociais, nem a uma crítica dos padrões de normalidade adotados pelo senso-comum, nem a uma crítica de concepções dualistas do divino ou da moral hipócrita vigente. Cada uma dessas leituras seria extremamente redutora. A narrativa retrata uma vivência particular que se pergunta pela sua inserção no cosmo - e se pergunta, afinal, se existe um cosmo. Retrata a angústia de perceber que os fundamentos da existência são débeis, e que talvez não existam. Mostra que depois da percepção disto, para continuar vivendo, é necessário voltar à vida cotidiana, de alguma maneira. G.H., no dia seguinte, ainda não sabe ao certo como vai voltar para esta vida cotidiana. Ela tem medo de que vai precisar deixar voltar a crescer a "terceira perna", porque a "ausência inútil da terceira perna me faz falta e me assusta" (p. 9) - tem medo, mas sabe que isso é imprescindível. Vai precisar voltar às ilusões inevitáveis do dia-a-dia - porque a verdade que encontrou é impossível de ser vivida nesse dia-a-dia.

4. O confronto dialógico com o texto

A escolha de alguns elementos do texto para refletir sobre o que o texto diz certamente é parcial e redutora. Discutir conceitualmente uma obra de arte implica tomá-la numa certa perspectiva e necessariamente, em certo sentido, destruí-la enquanto obra. A única forma de falar de modo artístico da arte é compondo uma outra obra que dialogue com ela. Mas também é inevitável fazer tais análises conceituais - é o único modo de compreendermos racionalmente algo que a obra diz para nós.

O ponto anterior já mostrou alguns elementos que tiram o leitor de sua segurança prévia: a crítica aos preconceitos sociais, a retratação da angústia e da presença do "anormal" na vida "normal", a especulação em linguagem simbólica sobre a relação entre o divino, o demoníaco, a matéria e a vida. Ao leitor que se permite dialogar com a experiência de G.H., o texto propõe o desmascarar das próprias seguranças.

A riqueza artística de *A paixão segundo G.H.*, no entanto, está em que esta apresentação da insegurança básica da existência não está só nos temas levantados. Está na própria forma da composição. O modo como a narrativa se utiliza do tempo é uma boa amostra disso. Toda a narrativa conta algo que se dá em um tempo muito pequeno. Por outro lado, este instante é remetido para o passado inalcançável. A forma do uso do tempo aponta, pois, para dois símbolos da eternidade: o “eterno presente” (*nunc stans*) e o “era uma vez” (*in illo tempore*). O encontro entre esta exposição formal lenta e a remissão ao passado se encontra no texto em exemplos como o seguinte:

E que, agora sim, eu estava realmente no quarto. Tão dentro dele como um desenho há trezentos mil anos numa caverna. (...---) De nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrerei. Mas esta não é a eternidade, é a danação. Como é luxuoso este silêncio. É acumulado de séculos. É um silêncio de barata que olha (p. 43).

Percebe-se aqui o recurso à contagem dos anos, mas tal como no caso da contagem das horas o recurso aos números serve de fato como fator de contraste para ressaltar um tempo imóvel. A passagem dos anos assinalada serve para ressaltar que de fato o tempo pára diante da experiência profunda que G.H. vive.

Para não ser mal compreendido, o texto várias vezes critica a tentação de “transcender”. Isto é, trata-se de uma eternidade imanente, de uma eternidade já (conforme “simultaneidade” em Kierkegaard e “instante” em Heidegger). É justamente essa formulação que permite ao leitor experimentar junto com G.H. aquilo que ela conta. Embora, paradoxalmente, ela mesma esteja revivendo o que conta no dia seguinte. Então, a narrativa é uma forma de superar o tempo, apesar de ele não ser superável.

Pois o que de repente eu soube é que chegara o momento não só de ter entendido que eu não devia mais transcender, mas chegara o instante de realmente não transcender mais. E de ter já o que anteriormente eu pensava que devia ser para amanhã. (...) É que a redenção devia ser na própria coisa (p. 105).

Cabe ressaltar aqui o uso das palavras “momento” e “já”. De fato, no texto há uma “transcendência” em relação à vida comum que antes G.H. vivia, mas com uma conversão à materialidade da vida, com um desmascaramento das dependências sociais em que vivia. Isso inaugura um outro tempo, o tempo em que G.H. experimenta uma plenitude que não se acha numa rotina cotidiana, mas só nesta parada do tempo que ela descreve através do encontro com a barata. É deste encontro que não se deve transcender, buscando a eternidade em alguma ilusão que não seja o momento que é simultaneamente redenção e danação.

A paixão segundo G.H., pelo título, poderia, em vez de romance, ser considerada um evangelho. O jogo de ambigüidades do texto começa pelo título: paixão remete tanto à vida sentimental quanto ao sofrimento de Cristo. Muitos são os romances onde o amor é tema importante. Mas aqui a paixão é o sofrimento, é o sofrimento de G.H. “segundo” ela mesma - ela mesma conta o seu evangelho, não deixa esta tarefa para outro. E, de fato, uma experiência existencial avassaladora não pode ser deixada para alguém outro contar em lugar de quem a experimenta. O misto desta experiência que exige ser verbalizada com a dificuldade em expressá-la está anunciado já desde o início da narrativa:

Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém? (...---) Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi (...---). Sou a vestal de um segredo que não sei mais qual foi. E sirvo ao perigo esquecido. Soube o que não pude entender, minha boca ficou selada, e só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual (p. 12).

G.H. é uma personagem que não tem nome, só iniciais - também isso diferencia a obra de um romance comum. Ela mesma descobre, no processo, que até estas iniciais são algo superficial, são só uma etiqueta nas suas valises chiques que estão empoeiradas no quatinho (p. 18). Isto é, em vez de ser a construção de uma trajetória de vida de uma personagem como uma narrativa convencional, A paixão segundo G.H. é a trajetória de uma diluição de uma personagem. Ela já não era nada de especial, mas até isso desaparece por um tipo de fusão com o todo, com o cosmo ou com a matéria. Se anteriormente ela já sempre

percebia que só se conhecia pelo “negativo”, observando numa foto o que ali não estava dela (p. 22), ao final ela experimenta a necessidade da auto-anulação na identificação com o Deus e o mundo:

Eu estava em pleno seio de uma indiferença que é quieta e alerta. (...---) De um Deus que, se eu amava, não compreendia o que Ele queria de mim. Sei, Ele queria que eu fosse o seu igual, e que a Ele me igualasse por um amor de que eu não era capaz. Por um amor tão grande que seria de um pessoal tão indiferente - como se eu não fosse uma pessoa. Ele queria que eu fosse com Ele o mundo. Ele queria minha divindade humana, e isso tivera que começar por um despojamento inicial do humano construído (p. 82).

Mas é justamente a partir daí que se pode compreender o texto como um romance. Não se trata de uma narrativa sobre experiências externas, mas sim sobre experiências internas da personagem. Há uma transformação neste processo que parece ter fugido ao tempo. Não existe uma certeza sobre o caminho desta transformação, nem mesmo sobre se ela já se concluiu ou não. Mas houve um processo. Ele está aberto para possibilidades diversas, que por sua vez serão sempre uma limitação da liberdade original que foi revelada com toda sua face angustiante no evento.

Significativo é, ainda, que a história não tem exatamente um fim. Não sabemos como G.H. vai voltar à vida cotidiana - e nem ela sabe. Também nisto o texto é um convite à participação do leitor, que está convidado a imaginar tal volta. De fato, mais do que um convite, o texto está perguntando ao leitor como voltar à vida cotidiana depois de passar pela experiência de G.H. Ao contrário de oferecer uma proposta de caminho à felicidade, permanece a pergunta quanto à opção que o leitor tomará. Assim se pode compreender que a “desistência” apareça como última proposição da narrativa.

A DESISTÊNCIA é uma revelação. Desisto, e terei sido a pessoa humana - e só no pior de minha condição que esta é assumida como o meu destino. (...---) Chego à altura de poder cair, escolho, estremeço e desisto, e, finalmente me votando à minha queda, despessoal, sem voz própria, finalmente sem mim - eis que tudo o que não tenho é que é meu. (...---) E então eu adoro (p. 114).

Poderia ser dito que a renúncia ao falso eu e à mesquinhez da exterioridade ou que a busca da profundidade de si, em contato com a profundidade do mundo e do Deus, seriam propostas apresentadas pela obra. No entanto, é mais honesto considerar que não se trata aqui de uma conclusão tão propositiva assim. A grandeza do texto está em deixar o relato como uma manifestação pessoal que não se apresenta exatamente como um exemplo a ser seguido. Trata-se mais de um lembrete de que cada pessoa precisa realizar uma trajetória de encontro com este processo de aniquilação e descoberta de si em relação com o mundo e com o Deus. Antes do que um convite a uma determinada conversão na existência do leitor, o texto se apresenta como uma confissão da própria incompreensão de si que é razão de ser da adoração - um sinal de que não se trata de uma mensagem positiva, já pronta, mas da apresentação de um processo aberto a que o leitor está convidado a se entregar também:

O mundo independia de mim - esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! Nunca mais compreenderei o que eu disser. (...---) como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. _____ (p. 115)

5. Um diálogo com Tillich a partir de A paixão segundo G.H.

Para um diálogo entre a literatura e a religião, um pensamento como o de Paul Tillich pode ser bastante profícuo. Trata-se de um autor que se abre para as manifestações do divino que se apresentam no meio cultural, em sentido amplo. Especialmente no que diz respeito ao mundo da arte, ele se expressa de maneira inequívoca no sentido de levar a sério as implicações das descobertas que se pode fazer a partir da arte a respeito da percepção do sagrado:

A arte moderna não é propaganda e sim revelação. Mostra que a realidade de nossa existência é tal ela é. Não oculta a realidade na qual estamos vivendo. (...---) Os criadores da arte moderna têm sido capazes de ver a insignificância de nossa existência; participaram de seu desespêro [sic]. Ao mesmo tempo, têm tido a coragem de enfrentá-lo e expressá-lo em

seus quadros e esculturas. Tiveram a coragem de ser como êles [sic] próprios.

Isto é, no que se refere à obra em questão, ela pode ser percebida a partir da visão de Tillich como uma representação honesta da situação existencial em que se encontram as pessoas na época moderna. O desespero vivido por G.H. no seu encontro com o que Tillich chamaria de “o Fundamento do Ser” retrataria, neste sentido, a percepção do sentido a partir da sua carência. O fundamento ou a potência de ser não pode ser encontrado em si mesmo - como diz G.H., o nome não pode ser pronunciado. É pelo vazio de sua presença - como no caso em uma barata - que ele é experimentado.

O presente texto de Clarice Lispector permite estabelecer-se um diálogo principalmente com a obra *A coragem de ser*, de Tillich. Nesta obra, ele elabora uma concepção ontológica da coragem e procura estabelecer as conseqüências dessa elaboração para a compreensão da fé. G.H, por sua vez, vive uma aproximação paulatina mas constante da dissolução de si pelo encontro com o que a transcende, processo que exige um grau de coragem imenso. A narrativa inicia com a apresentação do tema da falta de segurança, da covardia de G.H. em seguir adiante sem os apoios falsos de que se utilizava para sua estabilidade, e da necessidade da “grande coragem” para aceitar a sua própria covardia (cf. p. 9-10).

Que esta relação entre o início da narrativa de G.H. e a obra de Tillich não é meramente ocasional pode-se perceber pelas motivações que presidem este início: A “paixão” é o processo de sofrimento a partir do qual o eu vai se afastando de suas certezas ilusórias e, num processo de estranhamentos sucessivos, vai “se perdendo”, porque “todo momento de achar é um perder-se a si próprio” (p. 12, cf. p. 10). A alusão paródica ao texto dos evangelhos, neste caso, coloca o texto literário nas proximidades da compreensão paradoxal de coragem expressa por Tillich:

A coragem não afasta a ansiedade. Uma vez que a ansiedade é existencial, não pode ser afastada. Mas a coragem incorpora a ansiedade de não-ser dentro de si. Coragem é auto-afirmação “a despeito de”, a saber:

a despeito de não-ser. Aquê [sic] que age corajosamente toma, em sua auto-afirmação, a ansiedade de não-ser sôbre [sic] si mesmo.

Toda a história contada por G.H. é justamente um relato deste assumir da ansiedade do não-ser, num processo doloroso e cheio de hesitações. O processo de identificação com o Deus e com a matéria, longe de ser um processo de auto-glorificação é um processo de auto-anulação. De modo que o relato termina com a apresentação da “de-sistência” como possibilidade final.

Quando trata da questão da coragem no romantismo, Tillich manifesta que uma das possibilidades ali apresentadas foi a valorização dos aspectos demoníacos subjacentes à existência. Esta recuperação deu ocasião a que se redescobrisse o poder criativo presente em aspectos da realidade considerados obscuros ou pouco confiáveis.

A coragem de tomar sôbre [sic] si a ansiedade da culpa tornou-se a coragem de afirmar as tendências demoníacas dentro de si. Isto podia acontecer porque o demoníaco não era considerado indubitavelmente [sic] negativo, mas como parte do poder criador do ser.

No caso do romance de Clarice Lispector, a recuperação do aspecto “demoníaco” é manifesta. É pelo encontro com aquilo que G.H. começa a chamar de “cauda” do apartamento, e, mais ainda, com o animal repugnante que ali se acha, que ela vai poder assumir como parte de si uma identificação com um fundamento divino-demoníaco da realidade que ela percebe na vida natural. A ambigüidade que ela percorre neste processo e a incerteza total em que está mergulhada durante e mesmo após ele, mostram como assumir estas tendências em si de maneira alguma é algo simples. Daí que o drama do romance seja um drama intimista, onde a transformação da personagem se dá de forma interior.

Uma distinção na compreensão da estrutura existencial, no entanto, pode ser percebida quando se atenta para a proposta ontológica elaborada por Tillich. Para ele, a estrutura do ser se estabelece na polaridade entre a personalidade individual e a realidade da qual esta participa.

Os princípios ontológicos têm um caráter polar de acôrd [sic] com a estrutura polar básica do ser, a do eu e a do mundo. Os primeiros elementos polares são individualização e participação.

Com esta concepção, Tillich quer fazer justiça tanto à integridade pessoal, sem anular o indivíduo, quanto à necessidade de participação deste em realidades mais amplas - como grupos sociais, a natureza biológica e física ou mesmo a participação ontológica pelo simples fato de existir. Para ele, esquecer um destes pólos significaria uma redução na compreensão e nas possibilidades de ser da humanidade. Simultaneamente, Tillich está consciente da dificuldade que é manter esta polaridade balanceada de forma ótima na existência concreta. Por isso, ele elaborou também uma tipologia, segundo a qual certos círculos privilegiam a personalidade individual enquanto que outros privilegiam a participação. Particularmente no que diz respeito ao âmbito da religião, esta tipologia se exemplifica respectivamente com as formas religiosas que privilegiam a ética pessoal e a alteridade do divino, por um lado, e as formas místicas de religião, por outro lado. Em todo caso, o princípio geral deveria levar a que não se negligenciasse completamente nenhum dos elementos da polaridade. Daí que a coragem se manifestaria no assumir dessa relação polar e da sua situação ambivalente no âmbito da existência:

A coragem de ser como uma parte é a coragem de afirmar o próprio ser pela participação. Participa-se do mundo ao qual se pertence e do qual se está, ao mesmo tempo, separado. Porém, o participar do mundo torna-se real através da participação naquelas secções dêle [sic] que constituem nossa própria vida.

No caso da narrativa de G.H., percebe-se um processo de desenvolvimento da personalidade da personagem que aponta para um privilégio maior de uma visão mística da relação entre o âmbito pessoal e o que o transcende. O processo de questionamento de si que ocorre na superação da forma de vida anterior levada por G.H. parte de um questionamento das normas sociais que determinam esta forma de ser. Neste processo, questionamentos sociais de outra natureza, que surgem a partir da consciência de uma distinção de classe entre G.H. e as pessoas que construíram o prédio ou a empregada Janair, tem um papel secundário - eles visam descentrar a narradora de sua auto-suficiência para possibilitar uma abertura a elementos da realidade de que ela faz parte e que ainda não assumiu como tal. De maneira que há um crescimento paulatino

da consciência de participação de G.H. na natureza da vida, do ser, do demoníaco e do divino, crescimento este que tem um ponto alto no momento em que ela experimenta a substância da barata e que se conclui com a "desistência" final. Trata-se de um processo análogo ao da fusão do eu com a divindade nos êxtases místicos clássicos. Inclusive a confusão que se percebe na consciência de G.H. e a dificuldade em verbalizar a experiência tida apontam na mesma direção. Por outro lado, é preciso acrescentar que não se trata de uma fusão total entre o eu de G.H. e o âmbito que a transcende. O próprio fato de ela sentir a necessidade de contar sua experiência, assim como as indicações que ela dá, mesmo na forma de dúvidas e hesitações, a respeito do modo como continuará a vida depois do evento, apontam para a manutenção da individualidade pessoal de G.H. Um exemplo desta consciência da personagem se percebe quando ela diz que "durante horas perdi minha formação humana", "sem dar uma forma, nada me existe" e "uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa" (p. 11). G.H. sabe que precisa narrar o evento para que ela mesma o compreenda - mesmo que, como em qualquer experiência mística, a verbalização signifique sempre uma redução em relação à experiência tida. Outro exemplo desta consciência se mostra quando G.H. reconhece que não há como se manter na experiência de participação com o todo e continuar mentalmente saudável. A volta ao mundo do cotidiano é essencial para que a existência pessoal se mantenha possível. Desta forma, pode-se dizer que, se for ressaltado o aspecto religioso da experiência narrada por G.H., a partir da tipologia tillichiana esta seria caracterizada como um tipo de religiosidade que privilegia o elemento da participação mística.

Cabe ainda observar que, evidentemente, por se tratar de uma obra ficcional, não se pode pretender reduzi-la a uma sistematização, simplesmente contrapondo-a à proposta por Tillich. O texto literário particulariza uma possibilidade de ser numa narrativa específica. Para evitar qualquer redução neste sentido, é importante atentar para o fato de que uma das importantes questões que a narrativa em questão discute é a da linguagem literária, seus limites e possibilidades de expressão - em relação ao que a experiência mística se apresenta como uma analogia interessante. Mas basta registrar esta observação para evitar mal-entendidos, uma vez que a intenção da presente análise é distinta.

Aqui cabia fazer aquilo que Tillich expressa como objetivo de uma “teologia da cultura”:

(...) cada estilo aponta para uma auto-interpretação do ser humano, respondendo assim à questão do sentido último da vida. (...---) um artista (...) não pode evitar de trair, pelo seu estilo, a sua própria preocupação última, assim como a do seu grupo e da sua época. Ele não pode escapar da religião mesmo que rejeite a religião, pois a religião é o estado de estar preocupado de forma última. (...---) Uma das tarefas mais fascinantes é a de decifrar os significados religiosos dos estilos do passado.

E, de fato, é perceptível que, utilizando-se as categorias elaboradas por Tillich e aplicando-se a estrutura ontológica por ele pressuposta, a leitura de *A paixão segundo G.H.* deixa transparecer uma “preocupação última” com o sentido que ganha um caráter fortemente existencial, sem freios dogmáticos, e de tonalidades místicas marcantes. Por outro lado, não se trata de uma forma de religiosidade aberta ou tranqüila. G.H. pede desculpas por introduzir uma temática que se aproxima da religião – ela revela saber que o seu ambiente considera isto “mau gosto” (p. 18, cf. p. 15). Trata-se, pois, de um estilo de época moderna, em que a religiosidade se apresenta em forma angustiante e velada. No que, de fato, ela combina bastante com a forma que Tillich mesmo apresenta sua própria concepção na obra *Coragem de ser*, deixando claro que a base transcendente do ato de fé, embora fundamental, de forma alguma elimina a necessidade de coragem e o fato da experiência do vazio:

Coragem é a auto-afirmação do ser a despeito do fato do não-ser. É o ato do eu individual em tomar a ansiedade do não-ser sobre [sic] si, afirmando-se, ou como parte do todo global, ou em sua condição do eu individual. Coragem sempre inclui um risco, está sempre ameaçada pelo não-ser, seja o risco de perdermo-nos e tornarmo-nos uma coisa dentro do todo de coisas, ou seja o de perdermos nosso mundo numa auto-revelação vazia. Coragem necessita a potência de ser, uma potência que transcenda o não-ser que é experimentado na ansiedade do destino e da morte, que está presente na ansiedade da vacuidade e insignificância, que é efetivo na ansiedade da culpa e condenação. A coragem que incorpora em si esta

tripla ansiedade precisa estar arraigada a uma potência de ser que seja maior do que a potência de um eu e a potência do seu mundo.

Bibliografia

LISPECTOR, Clarice. (NUNES, Benedito, coord.) A paixão segundo G.H. Brasília : CNPq, 1988.

ROMANO DE SANT'ANNA, Affonso. O ritual epifânico do texto. In: LISPECTOR, Clarice. (NUNES, Benedito, coord.) A paixão segundo G.H. Brasília : CNPq, 1988, p. 237-257.

de SÁ, Olga. Paródia e metafísica. In: LISPECTOR, Clarice. (NUNES, Benedito, coord.) A paixão segundo G.H. Brasília : CNPq, 1988, p. 213-236.

TILLICH, Paul. Coragem de ser, 3a. ed. Rio de Janeiro : Paz e Tera, 1976.

_____. Theology of Culture. Oxford : Oxford University Press, 1959.

Doutor em teologia, professor do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da UFJF; o presente texto foi elaborado a partir da pesquisa apoiada pela FAPEMIG e pelo CNPq enquanto estímulo a jovens doutores, intitulada Religião e literatura - interrelação examinada a partir da hermenêutica.

A análise de Affonso Romano de SANT'ANNA, O ritual epifânico do texto, ao comparar o evento narrado com um rito de passagem, vai em direção semelhante a esta idéia; cf. p. 242-247 (para indicações completas das obras referidas, cf. abaixo a Bibliografia).

As referências à obra de Clarice Lispector analisadas aqui serão dadas diretamente pelo número da página no texto.

Uma coleção exemplar e análise pertinente do uso de oposições e oximoros no texto são trazidas por SANT'ANNA, op. cit., p. 254-255.

O alcance ontológico das construções literárias desta narrativa é apontado por Olga de Sá, Paródia e metafísica, p. 213-214, ao passo que sua configuração mística é discutida às p. 217-218 desta sua análise.

Daí a dificuldade de nomear o que ela experimentou - o que é apresentado de forma a lembrar a proibição. judaica de enunciar o nome de Deus - cf. p. ex. p. 12.

TILLICH, Paul. A coragem de ser, 3a. ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1976, p. 115.

TILLICH, op. cit., p. 51.

TILLICH, op. cit., p. 96.

TILLICH, op. cit., p. 67-68.

TILLICH, op. cit., p. 71.

TILLICH, P. *Theology of Culture*. Oxford : Oxford University Press, 1959, p. 70.

TILLICH, P. *A coragem de ser*, p. 121-122.