



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO
CURSO DE MESTRADO

DAMIANA SILVA DE MELO

**A SIMBÓLICA TESSITURA DO SAGRADO EM CLARICE
LISPECTOR: PARALELOS ENTRE A BÍBLIA E O CONTO “ONDE
ESTIVESTES DE NOITE”**

RECIFE

2019

DAMIANA SILVA DE MELO

**A SIMBÓLICA TESSITURA DO SAGRADO EM CLARICE
LISPECTOR: PARALELOS ENTRE A BÍBLIA E O CONTO “ONDE
ESTIVESTES DE NOITE”**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Ciências da Religião, no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, da Universidade Católica de Pernambuco. Linha de pesquisa: Tradições e Experiências Religiosas, Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. José Afonso Chaves

RECIFE
2019

M528s

Melo, Damiana Silva de

A simbólica tessitura do sagrado em Clarice Lispector :
paralelos entre a Bíblia e o conto “Onde estiveres de noite” /
Damiana Silva de Melo. 2019.

110 f.

Orientador: José Afonso Chaves.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de
Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião.
Mestrado em Ciências da Religião, 2019.

1. Literatura. 2. Sagrado. O. 3. Hermenêutica (Religião).
4. Simbolismo. 5. Poder. I. Título.

CDU 2:82

DAMIANA SILVA DE MELO

**A SIMBÓLICA TESSITURA DO SAGRADO EM CLARICE
LISPECTOR: PARALELOS ENTRE A BÍBLIA E O CONTO “ONDE
ESTIVESTES DE NOITE”**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Ciências da Religião, no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, da Universidade Católica de Pernambuco. Linha de pesquisa: Tradições e Experiências Religiosas, Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. José Afonso Chaves

Aprovada em: 28 / 02 / 2019

BANCA EXAMINADORA

José Afonso Chaves (Orientador)
(Universidade Católica de Pernambuco)

João Luiz Correia Junior
(Universidade Católica de Pernambuco)

Robson Teles Gomes
(Universidade Católica de Pernambuco)

Eliane Veras Soares
(Universidade Federal de Pernambuco)

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho contou com importante apoio e incentivo sem os quais não teria se tornado uma realidade e aos quais estarei eternamente agradecida.

À Universidade Católica de Pernambuco, na pessoa do Magnífico Reitor, padre Pedro Rubens Ferreira Oliveira, SJ, pelo respaldo institucional.

Ao Prof. Dr. José Afonso Chaves, pela orientação, pelo saber que transmitiu, pelas sugestões e críticas elaboradas da forma mais educada e respeitosa possível; pela cooperação em minimizar as dúvidas que foram surgindo ao longo da realização deste trabalho e por todas as palavras de incentivo e confiança. Aprendi com seu senso ético diferenciado a forma como um orientador deve tratar um discente.

Aos docentes pela sua participação e contribuição de grande valia, sem eles não seria possível a realização deste trabalho.

À Coordenação do PPGCR da Universidade Católica de Pernambuco, nas pessoas do Prof. Dr. Newton Cabral e da Prof^ª Dr^a Zuleica Dantas, pelo apoio acadêmico e gestão do curso.

À expressividade literária de Clarice Lispector, esta alma feminina inquieta que, com sabedoria, uso consciente e bravo utilizou a palavra de modo a despertar uma nova forma de escrita, buscando escanear o intimismo das personagens ao mesmo tempo em que declarava sua paixão avassaladora pela literatura. Foi ela a responsável por provocar na minha pessoa a voracidade pela leitura, pela descoberta nos implícitos dos textos.

Aos meus colegas Lúcia dos Prazeres, Josilene Bezerra de Oliveira, Edson Pereira da Silva, Eraldo Gomes de Oliveira, Ronaldo Sobreira de Lima Junior e, em especial, Thais Chianca Bessa Ribeiro do Valle, amiga irmã, Paulo Sérgio Ferraz Ribeiro do Valle, Alessandra Chianca Bessa Ribeiro do Valle, que me acolheram de modo tão especial e que me deixaram em dívida eterna. Meus sinceros agradecimentos e afeto.

À Professora Mestra Maria Socorro de Moraes Martins, que desde minha graduação em Letras conduziu e talhou meu gosto literário com tamanha maestria que seus ensinamentos resplandecem nos meus estudos e pesquisas. Até hoje reside nos escritos deste trabalho a esplêndida figura desta mulher que faz da profissão sua sina de oleira valiosa. Tudo que ela soprou foram obras qualificadas.

À Antonia Luana Sousa Silva, amiga que não mediu esforços para auxiliar-me durante essa fase, quer fosse revisando textos, oferecendo força e apoio em certos momentos difíceis.

A Heleno Silva de Melo, irmão e pai querido; foi pelo esforço, boa vontade e total desprendimento de si mesmo que construíram os degraus para que eu pudesse avançar. Sua constante dedicação durante minha infância me faz honrar o compromisso de continuar estudando. Conhecimento também se alicerça com e por amor.

“Se a palavra perdida se perdeu, se a palavra usada se gastou
Se a palavra inaudita e inexpressa
Inexpressa e inaudita permanece, então
Inexpressa a palavra perdura, o inaudito Verbo,
O Verbo sem palavra, o Verbo
Nas entranhas do mundo e ao mundo ofertado;
E a luz nas trevas fulgurou
E contra o Verbo o mundo inquieto ainda arremete
Rodopiando em torno do silente Verbo”.

(T. S. Eliot)

RESUMO

A história da humanidade é pautada por narrativas, dentre elas, as amplamente difundidas por textos bíblicos e literários abordados em suas culturas e alinhados às estruturas, crenças, saberes e simbologias. Paralelo a esta perspectiva, a pesquisa propõe uma revisão das análises elaboradas por Auerbach (1972, 2007) sobre o percurso da literatura ocidental e a contribuição da filologia para a preservação dos escritos clássicos; passando pelos modelos apontados pelos intelectuais do cristianismo, para repassar os ensinamentos contidos nas Escrituras, culminando nas produções dos movimentos Renascentista, Romântico e seus enlaces com os textos sagrados. Aparentado pela hermenêutica de Meletínski (1998) ao discutir os arquétipos, contrapondo inclusive os estudos de Jung a este respeito, o trabalho apresenta as contribuições de Meletínski sobre os arquétipos literários e suas funções dadas nos textos. Nesta discussão propõe-se a análise do conto *Onde estivestes de noite* (1997), de Clarice Lispector, partindo das possíveis contribuições do diálogo entre Literatura e Ciências da Religião, de modo a perscrutar a arquitetura e o concerto montado por Clarice Lispector ao dispor de alguns segmentos da Bíblia para discorrer sobre o intimismo humano e suas conexões no âmbito social, filosófico e espiritual, geradores de conflitos, mas também promotores de alicerces que sustentam suas vidas. O sagrado enunciado por Lispector traduz a riqueza do encontro com a transcendência, que, relatado em sonho das personagens, permite ao leitor mergulhar nas profundezas de seus desejos, valores e posturas morais ou não, provando que a sombra e a luz da noite residem também no ser humano que busca iluminura diante do divino para amenizar ou curar a enfermidade do poder, chaga maior da raça terrestre. A exploração articula-se em torno de dois polos: o texto e a interpretação do texto apoiada pela lente das Ciências da Religião; na intenção de estabelecer contrapontos ao acompanhar a dinâmica dos textos em seus cruzamentos; no interesse claro de seguir o papel da hermenêutica: verificar a instância dos discursos, de escrita, obra e gênero literário, e conexões de mundo do texto, prevenindo superficialidades de modo a esgueirar-se da apropriação indevida das produções textuais. Soberania que ainda se instala nos escritos e nas relações humanas, que subjuga o feminino, o pobre, o judeu, mas essas parcelas da sociedade se movem nos enlevos oníricos e na vida real à procura do divino e encontram nele força de paz e de guerra para aniquilar o que se construiu em nomes dos deuses para subjugar o menor e excluí-lo.

Palavras – chave: Literatura; Sagrado; Hermenêutica; Arquétipo; Poder.

ABSTRACT

The history of humanity is guided by narratives, among them, those widely disseminated by biblical and literary texts approached in their cultures and aligned with structures, beliefs, knowledge and symbologies. Parallel to this perspective, the research proposes a review of the analyzes elaborated by Auerbach (1972, 2007) on the course of western literature and the contribution of philology to the preservation of classical writings; passing through the models pointed out by the intellectuals of Christianity, to pass on the teachings contained in the Scriptures, culminating in the productions of the Renaissance, Romantic movements and their links with the sacred texts. Armed by the hermeneutics of Meletínki (1998) in discussing the archetypes, even contrasting Jung's studies in this regard, the paper presents the contributions of Meletínki on the literary archetypes and their functions given in the texts. In this discussion we propose the analysis of Clarice Lispector's short story *Where You Were at Night* (1997), starting from the possible contributions of the dialogue between Literature and Religious Sciences, in order to examine the architecture and the concert set up by Clarice Lispector by having some segments of the Bible to discuss human intimacy and its connections in the social, philosophical and spiritual spheres, that generate conflicts, but also to provide the foundations that sustain their lives. The sacred statement by Lispector reflects the richness of the encounter with transcendence, which, reported in the dream of the characters, allows the reader to delve into the depths of their desires, values and moral postures, proving that the shadow and light of the night also reside in the human being who seeks enlightenment before the divine to soften or heal the disease of power, the greatest sorrow of the terrestrial race. The exploration is articulated around two poles: the text and the interpretation of the text supported by the lens of the Sciences of Religion; in the intention to establish counterpoints when following the dynamics of the texts in their crossings; in the clear interest of following the role of hermeneutics: to verify the instance of discourses, writing, work and literary genre, and world connections of the text, preventing superficialities in order to sneak away from the misappropriation of textual productions. Sovereignty that is still installed in writings and in human relationships, which subjugates the feminine, the poor, the Jew, but these portions of society move in dreamy and real-life endures in search of the divine and find in it a force of peace and war to annihilate what was built in the names of the gods to subdue the minor and exclude him.

Keywords: Literature; Sacred; Hermeneutics; Archetype; Power.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1 LITERATURA OCIDENTAL E SEUS AFLUENTES COM O TEXTO BÍBLICO	13
1.1 O humilde e o sublime das Sagradas Escrituras à construção literária.....	20
1.2 História literária e Bíblia: a metáfora de dois rios que se misturam.....	24
1.3 Produção literária na sociedade feudal.....	29
1.4 Literatura e literatura religiosa.....	34
1.5 Da Renascença à escrita dos tempos modernos: os entrelaces da Bíblia.....	37
2 ARQUÉTIPOS: FONTE CRIATIVA DAS PERSONAS LITERÁRIAS	42
2.1 Arquétipos do herói bíblico e figuração.....	53
2.2 Arquétipos do inconsciente e suas conexões religiosas.....	56
2.3 O sagrado enquanto categoria do arquétipo.....	59
2.4 Motivos e temas arquetípicos.....	63
3. A FONTE VIVA DE CLARICE LISPECTOR	68
3.1 Águas bíblicas na escritura do conto <i>Onde estiveste de noite</i>	78
3.2 O espelho da filosofia e do sagrado.....	85
3.3 Simbologias nas profundezas oceânicas do texto clariceano.....	88
3.4 Arquétipos de poder e subordinação no corpo feminino nos discursos da narrativa <i>Onde estivestes de noite</i>	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

A Filologia é a ciência que sistematicamente trata da linguagem que a Humanidade usa e das obras de arte produzidas nesta linguagem. Por se tratar de uma arte antiga, a Filologia apropria-se metodicamente da linguagem das mais diversas formas, dentre elas, a junção e edição, possibilitando desta forma textos cada vez mais autênticos e resguardados de falsificações.

Percebemos que quanto mais é intelectualmente elevada uma sociedade, mais ela mobiliza meios de preservar sua cultura, resguardar as grandes obras de prováveis adulterações, mutilações ou adições, e, principalmente, empenha-se em repassá-las às próximas gerações, com zelo, para que elas não sejam legadas ao esquecimento.

Apona Auerbach (1972), que ao que diz respeito o contexto da conservação, deve-se tal feito à Renascença, pontualmente dos séculos XV e XVI, que, por esse tempo, floresceu e disseminou na Europa largo interesse pela Antiguidade greco-latina. Devemos à cultura antiga o conhecimento dos escritos de Homero; é preciso admitir que a narrativa de Troia já era conhecida, mas longe estavam os textos de apresentar todas as nuances descritas por Homero durante a saga de Ulisses vagando por terras, mares e até o inferno.

O dom inventivo de Homero veio promover novas formas de criação literária submersos em lirismo poético ou prosa, articulados nos escritos em que a máxima não é copiar a vida, ou os elementos que a compõem, mas a força de descrever ou narrar eventos que poderiam jamais ter existido, mas simplesmente expor nas linhas e entrelinhas experiências que o humano só chega de fato a vivenciar pela literatura.

A literatura, no sentido que nos foi repassada através dos séculos, chega a ser quase uma ideologia. Sabe-se que ela abriga vínculos mais estreitos com as relações de poder social, mas, ajustando as lentes, as conexões vão muito além dessas fronteiras. Ela que, por décadas, sofrera processos de manipulação para fomentar o controle eficiente e ideológico da religião, irrompe cada vez mais em espaços filosóficos, históricos, sociológicos e antropológicos, apropriando-se desses espaços e entrelaçando-se; de modo que, no processo da escrita, os autores conferem sentido a suas obras e cabe ao leitor lhes atribuir significação.

No Brasil, de 1920 a 1945, a literatura tomou novos rumos; o país passou pela implantação do sistema de industrialização, processo de imigração, cresceu vertiginosamente, e com a chegada das novas tecnologias como o rádio e o cinema, a sociedade alterou seus

hábitos a partir dos novos produtos culturais, advindos do consumismo americano importado das telas e da convivência com os europeus recém-chegados.

Em 1922, considerado um ano de grandes acontecimentos, comemorou-se o Centenário da Independência, realizou-se a Semana de Arte Moderna, ocorreu a fundação do Partido Comunista do Brasil e a Revolução dos Tenentes manifestada em julho, com a sublevação do Clube Militar e a tomada do Forte de Copacabana, no Rio de Janeiro. O forte foi bombardeado por navios e 18 revoltosos enfrentaram 3 mil soldados legalistas.

O final da década de 20 foi marcado pela grande “Depressão”, a queda da bolsa de Nova York atingiu todo o mundo capitalista. Ocorreu a quebra de muitos bancos e o fechamento de várias empresas nos Estados Unidos e por toda a América; os preços de produtos agrícolas e exportações caíram vertiginosamente, e o Brasil, desorganizado economicamente, assistiu ao desequilíbrio financeiro se instalar entre os produtores de café.

Criada por Luís Carlos Prestes, em 1935, a Aliança Nacional Libertadora (ANL), representava resistência aberta dos comunistas contra o fascismo no Brasil. Isto provocou um levante e uma agitação social no país. O governo de Vargas, acusado de fascismo e apoiado pelo Exército, oprimiu implacavelmente o que se conheceu por “Revolta Vermelha”.

Seguiu-se daí um período marcado por constantes intransigências. Se instalou o Estado Novo – golpe ditatorial de Vargas –, promulgou-se uma nova Constituição da República, mais inflexível e austera. O governo varguista permitiu que a polícia criasse o DIP, departamento de censura, e este passou a “examinar” toda espécie de produção artística. Entre as medidas, também desenvolveu um sistema de controle político sobre a propaganda e a imprensa do Brasil.

Deflagrou-se a Segunda Guerra Mundial, em 1939, o que promoveu amplamente a ação nazista. O Brasil, por força da inclinação fascista do governo de Getúlio Vargas, posicionou-se ao lado dos italianos e alemães. Bem mais tarde é que abandonou os países pertencentes ao Eixo, que propagavam ideologias autoritárias e extremistas, depois, ao menos em tese, passa a apoiar os Aliados, combatentes aos membros do Eixo.

Nesta fase, a literatura brasileira tornou-se mais engajada e politizada, apresentando em suas produções a realidade cruel deixada pela crise mundial e os rastros inclementes promovidos pela ditadura, com a ascensão de Vargas ao poder. Cresceu a prosa regionalista nas figuras de Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rêgo e Raquel de Queiroz, os quais inauguraram a linha do realismo crítico, representando os problemas brasileiros específicos de determinadas regiões

Os escritores da geração de 45 decidiram que os procedimentos e temas da geração modernista de 22, como nacionalismo, universalismo e regionalismo, deveriam ser rejeitados, já que a situação política e social era nesse momento um pouco diferente. Partiram então para reabilitar e normalizar a composição do verso, cultivar o lirismo com intenções puramente estéticas, culminando por vezes em elaborações da “arte pela arte”. Buscava-se uma nova expressão literária.

Nessa época, tanto a produção lírica quanto a prosa inovavam suas criações. A metrificação impôs a volta do rigor aos versos, mas alguns autores como João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar primaram pelos temas sociais, focalizando o homem diminuído na sua condição oprimida. Esta poética simétrica e formal pratica uma poesia socializante de enfoque político e sociológico.

A escrita de Clarice Lispector nasceu diante destas novas experimentações que encaminharam direções novas ao curso literário no Brasil. Em 1943, Lispector lançou *Perto do coração selvagem*, cujo espírito humano é minuciosamente esmiuçado, de modo a gerar narrativas que apresentam a grandeza da vida e as significações experienciadas por estes seres.

A autora lança *A cidade sitiada*, *A Noite*, 1949, *A Maçã no Escuro*, 1961, *A Paixão Segundo G.*, *H.* 1964, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, 1969, *A Hora da Estrela*, 1977; produziu ainda crônicas e variados contos; a citar: *Laços de Família*, 1960 e *Felicidade Clandestina* em 1971. A escritora objetivava com seus escritos sondar os complexos mecanismos psicológicos das personagens. Surgia a partir daí a ficção experimental.

A narrativa de Clarice, seguindo a marca flagrante da literatura experimental, minimiza a distância que existe entre a palavra e o pensamento, dando margem a uma escrita potencializada em revelar a interiorização dos seus personagens – o chamado fluxo da consciência. Nestas veredas intimistas da autora, reside o objeto de estudo: o conto “*Onde estivestes de noite*”.

Publicado em 1947, a obra explora os limítrofes entre o mágico, o delírio, o contato do humano com a filosofia, a metafísica e o sagrado em suas vivências. No conto, a noite surge como materialização onírica, lugar onde tudo é possível de imaginar e acontecer; para depois surgir a aurora: “límpida como uma coisa recém lavada” que em “tanta mansidão” encobre a noite com seus modos sombrios, silentes e leves de existir.

O presente estudo busca realizar uma análise hermenêutica comparativa nos construtos do texto de Clarice Lispector, que, permeado por referências às Escrituras e eventos bíblicos,

apresenta sinuosos enigmas que motivam a pesquisa amparada pela contribuição da Bíblia de Jerusalém e pelos estudos de Bertha Waldman. O trabalho apoiado em Paden (2001), objetiva investigar as relações do sagrado trabalhadas por Clarice Lispector ao dispor dos textos bíblicos de Lucas e João na composição do conto “Onde estivestes de noite”.

A metodologia desenvolver-se-á a partir de pesquisa bibliográfica apoiada em Meletínki (1998), no sentido de ampliar a compreensão no que concerne o que chamamos de literatura, que por vias declaradas ainda é vista em seus primórdios como escritos totalmente independentes das criações bíblicas literárias, o que em verificações científicas nos coloca em ponto de ebulição. Vale ressaltar a importância do aporte filosófico de Hannah Arendt e de Judith Butler ao tratar das relações de poder.

O 1º capítulo apresenta a compreensão da relação entre Bíblia e Literatura Ocidental, ressaltando que a literatura enquanto discurso constituinte, por certo, condiciona e mantém a relação interdiscursiva com outros textos; não seria diverso com a escritura sagrada. Nesse contexto, será estudada a evolução da literatura e o percurso histórico das principais escrituras produzidas neste processo.

O 2º capítulo expõe a leitura arquetípica da literatura em Meletínki e o contraste da maneira operacional dos arquétipos em Jung, cujas manifestações apresentam camadas profundas na psiquê. Perscruta as imagens do inconsciente presente nas personagens elaboradas nas mais diversas literaturas; e nesse comando, exhibe a pluralidade de arquétipos presentes nas hierofanias, elaborações do mito do herói nas narrativas bíblicas, literárias e o simbólico religioso.

Por fim, o 3º capítulo comenta a importância de Clarice Lispector para a Literatura Brasileira, analisando de modo comparativo os reflexos atuantes do simbólico e suas representações nas experiências sagradas e profanas das personagens do conto “Onde estivestes de noite”. A narrativa segue sendo perscrutada, no intuito de encontrar nos implícitos as nuances variadas de sentido e significação atreladas à filosofia e às referências aos esquemas de subordinação no corpo feminino.

Das hierofanias à resistência do sagrado, que pulsa nas veias do povo através de experiências, sejam elas religiosas, profanas ou literárias, o humano encontra uma forma de não sucumbir às sombras através das sagradas escritas, ou inscritas na arte, que é, acima de tudo, uma das mais poderosas formas de resistência. Pode-se afirmar que o sagrado é imortal, porque a cada dia ele é experienciado e respeitosamente personificado pelo verbo.

1. LITERATURA OCIDENTAL E SEUS AFLUENTES COM O TEXTO BÍBLICO

O estudo dos textos literários incluindo seus registros, fontes históricas e linguísticas, sua autenticidade, sua forma original e a amplitude de significados deve-se à dedicação plena da filologia que perscrutou desde os pergaminhos e papiros; quer fossem eles germânicos, celtas, em sânscrito, persa ou árabes até chegar aos nossos dias. Fato e ficção se entrelaçavam e documentos e obras importantes careciam de averiguações; assim o foi, assim continua.

De acordo com Auerbach (1972), a literatura, arte reconhecida como manifestação artística das características de determinada cultura em dado momento, ou de uma situação histórica, também definida como arte “imaginativa” no contexto da não realidade; cambia na difícil distinção entre “fato” e “ficção”, e tal distinção por vezes se apresenta consideravelmente questionável. Veremos adiante que grandes obras, atualmente, podem ser lidas como fatos por alguns estudiosos e como ficção para outros. Deve-se tal possibilidade à Filologia, que, outrora, fora garimpar conhecimento para legar às gerações vindouras.

Prossegue ainda o autor, ao afirmar que desde a tradição da época helenista no século III a.C., quando os eruditos de então mantinham um centro de estudos instalado em Alexandria e tomavam consciência da necessidade de preservar os escritos dos estragos da passagem do tempo e de possíveis alterações, adições ou quiçá mutilações, que a Filologia se debruça na árdua tarefa sobre a linguagem do ser humano e dos escritos produzidos por estes, pois ela é a responsável pela edição crítica de textos (AUERBACH, 1972, p.11).

Mais adiante, a Renascença despertou na Europa o interesse e a importância de valorar a arte criada na Antiguidade Clássica, assim também acabou por promover a edição dos textos clássicos. Deve-se a esse movimento literário o conhecimento dos escritos de Homero; não querendo com isso afirmar que antes desse evento a história de Troia inédita, havia, sim, epopeias elaboradas sob as adaptações do mesmo enredo troiano e, sobretudo, carregadas de modo mais ou menos ingênuo das mais diversas características dos costumes da época, vale ressaltar, da Idade Média.

Os interesses dos humanistas apontavam no sentido de aprender e imitar os grandes autores da Antiguidade greco-latina; almejavam no futuro figurar com escritos de excelência produzidos sob a luz do estilo das altas civilizações. Ambicionavam, portanto, enriquecer e aproximar suas obras dos mais elevados pensamentos até conseguir equiparar-se aos modelos estéticos dos quais as línguas antigas fizeram uso; para isso, era imprescindível obter contato

direto com os autênticos textos, que em sua grande maioria teriam sido destruídos, escondidos durante conflitos de guerra, ou negligenciados e esquecidos.

Os colecionadores de manuscritos encontraram muitos deles durante a Renascença, outros lhe escaparam; para reunir tudo quanto ainda existia foram preciso vários séculos; grande número de manuscritos só foi descoberto muito mais tarde, até mesmo nos séculos XVIII e XIX, e os Papiros do Egito ainda bem recentemente enriqueceram nosso conhecimento de textos, sobretudo no que diz respeito à literatura grega (AUERBACH, 1972, p. 13).

A partir do Renascimento, estabeleceu-se aos poucos criterioso método investigativo de reconstituição dos textos. Mister fazia-se comparar e julgar o valor e veracidade dos achados. Em sua grande maioria, eram cópia de cópia, nas quais percebia-se claramente a reduzida capacidade leitora do copista modelo, em outros, o saltar de uma linha ou outra dos textos, e ainda pior, o sentido era alterado por puro deslize de atenção ou por pura arbitrariedade.

Cabia ao editor percorrer a longa viagem através dos manuscritos, atento aos elos comunicantes e divergentes para poder constituir uma linhagem, diria mesmo, montar a genealogia dos escritos. Tal genealogia poderia apresentar-se facilitada, dada a conectividade clara e objetiva, ou complicações entre os escritos. Por vezes, tal era a superioridade de um texto, ou conjunto de textos, que se abonavam todos os outros.

O editor frequentemente encontrava elementos na grafia que denotava o tempo e o lugar em que fora redigido; em outros fazia-se necessário levantamento de hipóteses e conjecturas subjetivas sob a cópia da forma original, para dar andamento à recuperação. Elaborava-se uma verdadeira diligência no interior dos escritos para tentar garantir-lhe valor.

Vale ressaltar que a Renascença não ficou restrita ao ato de reconstrução de obras da Antiguidade greco-romana. Tal trabalho foi substancial para a Reforma Religiosa do século XVI, assegura Auerbach (1972, p.15), que este método fora utilizado para fundamentar textos da Bíblia, além de servir na edição de documentos históricos, quando, nos primórdios do século XIX, surgiram os primeiros impulsos atrativos pela civilização e poesia da Idade Média; parte dos historiadores científicos eram também sacerdotes jesuítas e beneditinos.

O método serviu de apoio também para os estudos orientalistas e auxiliou amplamente na remontagem de textos turcos, persas e árabes que se encontravam em tábuas, pergaminhos, papiros e papel. Se os textos bíblicos tal como temos conhecimento sofreram severas

alterações nesta época ou mais recentes, servem de intervenções e pesquisas intrigantes a mover teólogos, historiadores e cientistas da religião.

Imperioso se faz dizer por Auerbach (1972, p. 14), que variados ramos da Filologia e demais ciências são necessários para que saibamos ler um texto e de fato lhe entendermos os sentidos. Não há limites a se impor aos saberes: desde o básico até outros indispensáveis para compreensão de um texto. Tais conhecimentos abrem frechas, fissuras ou verdadeiras rachaduras para a riqueza presente nos detalhes textuais. A Linguística, a Psicologia, a Sociologia, a Filosofia, a Hermenêutica, a História, a Antropologia e tantas outras são responsáveis por clarificar ou impor sombras sobre “verdades” e “mentiras” apregoadas amplamente.

O advento da imprensa facultou o ofício dos editores, reduzindo erros ou descuidos por parte dos copistas. Uma vez elaborado o texto, poder-se-ia reproduzi-lo fielmente ou, se necessário, promover-lhe correções, impedindo que tais lapsos fossem repassados indiscriminadamente. Inconteste afirmar que o exercício de edição textual não se faz sem o auxílio de outros desdobramentos e ramos da ciência.

Imprescindível é o conhecimento profundo da língua em que os textos se apresentam, pois eles sempre são montados em uma base linguística e histórica, nos quais os sentidos encontram-se nos implícitos de camadas estéticas, literárias, jurídicas, teológicas, filosóficas e históricas. Não se pode julgar um texto sem perscrutar suas paisagens e contextos.

Ao se pretender rememorar e publicar a construção de um texto, é, antes de tudo, necessário saber lê-lo; e tal forma mudou consideravelmente nos últimos tempos; muitas ciências auxiliares possibilitam a decifração de caracteres, intertextualização de contextos numa velocidade, que se antes o tempo era um problema, embora agora também se faça; é preciso não incorrer no equívoco de considerar tudo como verdade absoluta o que pode efetivamente, apenas ser fogo fátuo ou quimera publicada com reduzido rigor.

É bem verdade que, à medida que a imprensa se tornou cada vez mais tecnológica, permitindo avanços das pesquisas e auxiliando sobremaneira os editores modernos no que concerne à estrutura, também liberou veredas para escritos indiscriminados; cabendo à produção e à publicação contemporânea severidade nos escritos e fontes. É também dessas produções que se alimenta a ciência, buscando expor os equívocos e confrontar ideias para garantir qualidade ao que se escreve.

Salienta Auerbach (1972, p.15), que introduziu-se desde a Antiguidade a explicação de textos, intitulada de “comentário”, fato que adquiriu relevância na Idade Média, promovendo

boa parte da atividade intelectual da época, e, pautado nesse paradigma, ressurgiu na Renascença, período de grande efervescência erudita e científica. O comentário cumpre reduzir as dificuldades perante um texto de difícil compreensão, quer seja no tocante à linguagem, ao conteúdo, ao estilo peculiar do autor, ao emprego de palavras com sentido novo ou a quer seja em relação a construções artificiais e até mesmo arbitrárias.

As dificuldades de compreensão podem ser de várias espécies: ou bem puramente lingüísticas, quando se trate de uma língua pouco conhecida, ou fora de uso, ou de estilo peculiar de emprêgo de palavras em sentido nôvo, de construções peremptas, arbitrárias, artificiais; ou então dificuldades que digam respeito ao conteúdo do texto; êste contém, por exemplo, alusões que não compreendemos ou pensamentos difíceis de interpretar, cuja compreensão exige conhecimentos especiais; o autor pode, outrossim, ter ocultado o verdadeiro sentido do seu texto sob uma aparência enganosa; isso concerne sobretudo (mas não exclusivamente) à literatura religiosa: os livros sagrados das diferentes religiões, os tratados de mística e liturgia contém, quase todos, ou presume-se que contenham, um sentido oculto, e é pela explicação alegórica ou figurativa que cumpre interpretá-lo (AUERBACH, 1972, p.38).

Não à toa, as livrarias apresentam vasto número de publicações a cada dia. Os livros sagrados foram e são atrativos aos pesquisadores ou até mesmo aos leigos no mundo inteiro. Interesses políticos, econômicos, religiosos e éticos residem nas camadas profundas de alguns escritos, porque a utilidade dos temas religiosos sempre serviu para comandar massas, destronar imperadores, papas, reis, ou guardar mistérios e segredos pertencentes a determinadas castas.

Além dos argumentos mencionados, Auerbach (1972) acrescenta ainda que,

Se abrimos um manuscrito ou uma edição antiga impressa de livros religiosos do Cristianismo ou de Aristóteles, ou mesmo de um poeta, não encontraremos amiúde, em cada página, senão umas poucas linhas de texto, em caracteres graúdos; e essas poucas linhas são rodeadas, à direita, à esquerda, acima e abaixo da página por um comentário escrito ou impresso, na maior parte dos casos, em caracteres menores (AUERBACH, 1972, p. 38).

Os comentários¹ eram compostos das mais variadas explicações, desde paralelos dentro do próprio texto com outros autores que tratavam do mesmo tema, ou apresentação do

¹ A partir da Renascença, o comentário alegórico cai pouco a pouco em desuso, e o desenvolvimento que dá as idéias próprias do comentador desaparece; doravante, os eruditos preferem outras formas para enunciar suas próprias idéias. O comentário se torna mais claramente filológico, e assim permanece até hoje. Um comentador moderno das cartas de Cícero ou da *Comédia* de Dante, fornece, em primeiro lugar, explicações linguísticas das passagens em que uma palavra ou uma construção as exijam; discute as passagens cujo teor seja duvidoso (ver A); dá esclarecimento sôbre os fatos e personalidades mencionadas no texto; tenta facilitar a compreensão das

pensamento elaborado por outra ordem; estilo diferente; explicações dos termos de difícil compreensão; resumo e até paráfrase do texto analisado. Com a expansão cientificista da Renascença, o comentário alegórico perde o hábito, os eruditos preferem outros modos de apresentar suas ideias. Eles passam a dar privilégio aos ideais filosóficos, políticos, religiosos e estéticos dos textos, discutem alguns pontos duvidosos da obra, caso sejam notórios, oferecem exposição linguística e, finalmente, apresentam críticas embasadas naqueles que valorosamente produziram estudos em temática idêntica e os citam textualmente; assim o é até hoje. Ponderações e esclarecimentos científicos continuam a ser feitos sob o embasamento de outros textos.

A explicação literária parte de extensões que vão da análise macro à microscópica em suas formas artísticas de composição, servindo-se dos métodos semânticos, sintáticos, hermenêuticos, psicológicos e de toda influência que ele possa ter sofrido. Atento a qualquer movimento sutil da língua e da linguagem utilizado pelas personagens, já que a literatura alcança e propicia imagens, mergulhos e experiências a partir de suas narrativas, vale perguntar: mas afinal o que é literatura? Ficção, produção escrita que não é verdadeira? Textos imaginativos, baseados na realidade? A problemática é extensa.

A desigualdade existente entre o que é “fato” e “ficção” é antiga; a distinção entre ambas se torna questionável se considerarmos a verdade “histórica” e verdade “artística”, porque, nos romances produzidos no final do século XVI e primórdios do século XVII, o termo “novel” era utilizado para fazer referência tanto para eventos reais como fictícios, comenta Eagleton (2006, p.2), que tais categorias sequer eram aplicadas. Ele assevera o tom ao afirmar que os autores do *Gênese* por certo acreditavam que escreviam verdades históricas, e hoje tal obra é lida por uns como “fatos” e por outros como ficção.

Mais adiante, de modo sarcástico, Eagleton (2006, p.3) chega a inquirir “se a literatura é arte criativa, mas, se assim for, então isso implica que as demais ciências como a filosofia, história e ciências naturais são desprovidas de imaginação?” A literatura por adotar uma linguagem peculiar talvez seja definível.

Então a partir de quais parâmetros se pode definir a literatura? O interesse em se enquadrar o texto literário num padrão hermético é falho, visto que a própria escrita literária sobrevive da palavra e suas sinuosidades ao tocar a linguagem. Eagleton segue a contemplar a discussão no intuito de esclarecer:

ideias filosóficas, políticas, religiosas, assim como das formas estéticas que a obra contém. (AUERBACH, 1972. p. 39).

A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana. Sei disso porque a tessitura, o ritmo e a ressonância das palavras superam o seu significado abstrato – ou, como os linguistas diriam de maneira mais técnica, existe uma desconformidade entre os significantes e os significados. Trata-se de um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exhibe sua existência material (..) (EAGLETON, 2006, p.3).

Reside, portanto, na linguagem os sentidos e significados, embora isso tenha gerado muitos conflitos e considerando que explorar os signos e símbolos como parte significativa da comunicação culmina em apontar os processos de significação, nos quais a linguagem acaba por revelar semelhanças através das alegorias, pelas construções das metáforas e metonímias, cujas regras do jogo linguístico passam a ser estudadas em seus processos comunicativos.

Por volta de 1920, os formalistas russos, grupo constituído por Roman Jakobson, Yury Tynyanov, Viktor Sklovski, Osip Brik, Boris Eichenbaum e Boris Tomashevski, personalidades de postura militante e contestadoras, repeliram os princípios dos estudos simbolistas, de ponderação bem próxima à mística, e que durante um bom tempo haviam influenciado parte da crítica literária². Persuadidos e animados por um temperamento prático e científico, eles decidem adotar critérios que privilegiassem a atenção para a realidade material do texto em si.

Ponderar e distinguir arte e mistério nas obras seria agora aplicação da crítica que deveria concentrar-se, principalmente, na funcionalidade dos textos literários. Iniciou-se, então, um processo analítico no qual as obras deixavam de ser vistas apenas como um veículo de ideias; simples reflexo da realidade social, ou representações alegóricas e transcendentais; era um fato material, observável tal qual uma máquina, só que feita de palavras, não de objetos e sentimentos; constituindo-se notável equívoco encará-lo como produto do pensamento dos autores. Eagleton (2006), ao tratar do formalismo, afirma que:

O formalismo foi a aplicação da linguística ao estudo da literatura; e como a linguística em questão era do tipo formal, preocupada com as estruturas da linguagem e não com o que de fato ela poderia dizer, os formalistas passaram da análise do “conteúdo” literário (instância em que sempre existe

² À crítica caberia dissociar arte e mistério e preocupar-se com a maneira pela qual os textos literários funcionavam na prática: a literatura não era uma pseudorreligião, ou psicologia, ou sociologia, mas uma organização particular da linguagem. Tinha suas leis específicas, suas estruturas e mecanismos, que deveriam ser estudados em si, e não reduzido a alguma outra coisa. A obra literária não era um veículo de ideias, nem uma reflexão sobre a realidade social, nem a encarnação de uma verdade transcendental: era um fato material, cujo funcionamento podia ser analisado mais ou menos como se examina uma máquina. Era feita de palavras, não de objetos ou sentimentos, sendo um erro considerá-la como a expressão do pensamento de um autor. (EAGLETON, 2006. p. 4).

a tendência de recorrer à psicologia ou à sociologia) e dedicaram-se ao estudo da forma literária (EAGLETON, 2006, p.4).

Em vez de esses estudiosos verificarem e prezarem a forma como expressão do conteúdo, eles invertem essa direção. O conteúdo lhes serve somente de “inspiração” da forma, um evento ou oportunidade para um modelo característico de abordagem formal. Para tais eruditos, a realidade oferecia uma amostra ou imagem pronta para uma alegoria, e não que a alegoria poderia ser a representação desse acontecimento, evento ou realidade.

Eagleton aponta (2016, p.5) que, diante da postura conservadora dos formalistas, os antagonistas destes consideravam as análises e críticas por aqueles elaboradas por um molde depreciativo e ultrajante. Ainda que os formalistas verificassem que a arte mantém conexão com a realidade social, afirmavam categoricamente que tal conexão fugia ao campo e à habilidade do grupo; defendiam-se esses, por considerar que a literatura utilizava-se de efeitos sonoros, ritmos, imagens, sintaxe. Eles nomeavam tal execução de “artifícios”, pois, segundo eles, causava “desfamiliarização”; asseguravam que a diferença do discurso literário para os demais, é que estes respeitam as especificidades da linguagem, enquanto aquele a deforma.

A adaptação dos recursos literários era vista como insubordinação ou infração na linguagem; provocava nela reduções, intensificações, condensações e inversões que, segundo os formalistas, causava um estranhamento e culminava na não familiaridade da linguagem, porque o dia a dia era representado por algo com que não se estava habituado. Censuravam a literatura por, de certa forma, automatizar a linguagem.

A “estranheza” de um texto não é garantia de que ele sempre foi, em toda parte “estranho”: era-o apenas em contraposição a um certo pano de fundo linguístico normativo, e, se este se modificava, um tal fragmento escrito poderia deixar de ser literário (EAGLETON, 2006, p.8).

O que fica claro é que os formalistas não tencionavam definir “literatura”, mas “literaturidade”, ou seja, provar que as aplicações e efeitos promovidos na linguagem podiam ser perceptíveis em textos literários e não literários. Observando-se melhor, vê-se que o erro deles foi compreender a literatura de modo relativizado e encarar toda a produção literária como texto poético, e não o é; compreender a prosa não se faz aplicando-lhe os procedimentos usados na poesia.

A literatura não é um escrito³ utilitário no sentido do pragmatismo, não deve ser lida como ensaios sobre história, biologia ou química. Exime-se de um compromisso que a relega a uma finalidade prática imediatista, expondo a realidade prática ou a simples existência das coisas; para isso já existem as outras áreas. A literatura é, na verdade, uma linguagem que fala de si mesma, recriando sentidos, tratando da multiplicidade desses e fugindo a definições objetivas.

1.1 O HUMILDE E O SUBLIME DAS SAGRADAS ESCRITURAS À CONSTRUÇÃO LITERÁRIA

Na tradição da eloquência clássica, cabia aos sábios a tarefa de examinar e proclamar de modo claro tudo aquilo que era obscuro ou enigmático, entretanto tal ensino deveria, por fim, ser formulado em essência da maior maleabilidade e condescendência com a ignorância daqueles que ainda fossem desprovidos da compreensão.

Os planos *suavis*, *planus* e *altus* são distintos, e Auerbach exemplifica (2007, p.15) a relevância de cada um: o discurso divino é de natureza suave e simples, fugindo à insolência ou afetações na linguagem, características de Virgílio e dos demais poetas. Entendamos o suave como simples e popular, aquele que restitui e torna possível a compreensão a todos; é o mais inferior na escala da teoria clássica.

O fundamento elementar dos ensinamentos das Parábolas nas Escrituras, por vezes misterioso e enigmático, busca persuadir pela doçura e pela beleza sensível; o tocante da linguagem é o plano inferior, é rebaixar-se à condição em que o outro se encontra. Em suma, ela emerge a partir dessa simplicidade para mergulhar na profundidade humilde e inculta a fim de enunciar com sapiência as verdades da fé, viventes no texto bíblico.

Categórico é que a história de vida de Jesus Cristo quanto mais se faz conhecer por vias simples, mais cresce sua popularidade; tanto mais o realismo se liga às origens do sublime, mais germina, floresce e frutifica no imaginário dos povos expostos a tal estratégia. Nota-se isso desde as festividades natalinas como as lapinhas, auto de natal de teor absolutamente singelo, até os discursos proferidos em milhares de igrejas espalhadas pelo mundo.

³ Há certos tipos de escritos – poemas, peças de teatro, romances – que, de forma claramente evidente, pretendem ser “não pragmáticos” nesse sentido, mas isso não nos garante que serão realmente lidos desta maneira. (EAGLETON, 2006. p.12).

Em *Ensaio de Literatura Ocidental*, Auerbach discorre sobre a produção de Santo Agostinho, um estilo concebido simultaneamente de maneira equivalente ao que anima a palavra encarnada nas Sagradas Escrituras:

Santo Agostinho percebeu que a *humilitas* dos Evangelhos era ao mesmo tempo uma nova forma sublime, uma forma que lhe parecia, se comparada às acepções de seus contemporâneos pagãos, mais profunda, mais verdadeira, mais substancial; também ela, à maneira dos Evangelhos em que figura, *excipit omnes populari sinu* [recebe todos no seu seio comum], e não todos os homens a despeito de sua condição social, mas também toda sua vida baixa e cotidiana. Alterava-se profundamente a concepção do homem, daquilo que no homem pode ser admirável e digno de imitação: Jesus Cristo torna-se o modelo a ser seguido, e é pela imitação de sua humildade que podemos nos aproximar de sua majestade – foi por essa mesma humildade que ele próprio atingiu o ápice de sua majestade, encarnando-se não num rei da Terra, mas num personagem vil e desprezado (AUERBACH, 2007, p.23).

O estilo “baixo” da Escritura é identificado com o termo simples e *humilis*⁴, que manifesta a humildade, clarificando-a e oferecendo acesso a ela, ao ponto de que os indivíduos considerados os “últimos homens, os inferiores”, sejam por ela envoltos num magnetismo de certa forma sedutor e provocante de humildade autêntica, que os conduz a reproduzir esse modelo. As variadas camadas que compõem o texto só diferem em superfícies explícitas e outras implícitas em profundidade.

A *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, que tematiza o percurso das almas no pós-vida através dos ciclos do inferno em busca de revelação e entendimento, apresenta feitio a optar pelo estilo baixo e humilde; considerada pelo próprio autor como uma comédia, já que a narrativa se encaminha para um final feliz, e não uma densa tragédia como descrevem alguns, ao transitar pelos ciclos infernais, Dante busca acima de tudo compreensão e esperança.

Auerbach (2007, p.16-17) comenta que Dante chama sua *Comédia* de “poema sacro”, e que o idealizador espera receber o esplendoroso destino dos grandes poetas, como Virgílio, já que seu texto trata de matéria nobre, aquela que os esforços humanos ainda não chegaram a alcançar: o mistério da vida depois da morte; a sobrevivência da obra até nossos dias confirma que Dante não estava equivocado ao valorizar sua produção.

⁴ A própria vida de Cristo, do Verbo encarnado, modelo de vida e morte santa e sublime, decorrera, como uma vida comum ou como as cenas de uma comédia, entre *humilis personae* que haviam sido seus primeiros discípulos. Santo Agostinho fala frequentemente desses *imperitissimi et abiectissimi* [muito ignorante e rasteiros, de baixíssima condição], desses *piscatores et publicani* [pescadores e publicanos] que o Senhor elegera antes de todos e explica os motivos para tanto, insistindo sobre esse ponto por saber como os pagãos cultos se riem do *sermo piscatorius* dos Evangelhos. (AUERBACH, 2007. p.22).

A tentativa de organização no tocante ao estilo é antiga. Cícero, em 106-43 a.C., preparou uma configuração para repasse do saber e a dispôs encadeada em três níveis de estilo: para efeitos do ensino e exegese, cumpria usar o baixo estilo, desprovido de ornamentação, mas cauteloso para não parecer descuidado ou incorreto; o médio, no qual a retórica encontra habitação natural adequada, aqui residiria nos aconselhamentos, nas repreendas; seria o brusco movimento do texto a sacudir o leitor/ouvinte; oscilava do elogio à reprovação de seus atos e discernimentos, e ao grand finale, o estilo grandioso ou sublime, que inspira a humanidade à ação.

Orienta Auerbach (2007) que o estilo baixo delega excluir adornos, mas apresentar elegância e transparência, parecendo inicialmente trivial, mas que exige redobrada atenção; “Mas a concepção dominante prescrevia ao estilo baixo um realismo vivo e um tom fortemente popular – nos temas como nos modos de expressão” (AUERBACH, 2007, p.41).

A diversidade de temas tratados no estilo baixo era imensa, envolvia informações dos fatos, relatos da vida cotidiana e privada, o satírico, o jocoso, o obsceno ou o erótico, a fábula de animais, até os discursos forenses de contexto político e econômico sérios, tornando complicado separar a fronteira que dividia o estilo baixo do médio.

Essa distinção ficava mais evidente no teatro antigo, mais precisamente nas comédias nas quais as personagens em situação de pobreza social, ou pequenos relatos de suas existências são postos em estilo baixo ou médio. Já as tragédias cujo escopo era a vida de reis, rainhas, personas lendárias ou heroicas eram tratadas em estilo sublime, como, por exemplo, embora mais atual, *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, que obedece ao mesmo esquema.

De acordo com Auerbach (2007, p.43), Santo Agostinho, embora tivesse em alta consideração os ensinamentos de Cícero, discordava da tríade organizada por este para repasse do saber; adianta aquele que os temas da literatura cristã são todos pautados por temáticas elevadas e sublimes, e mesmo quando qualquer tema baixo era tratado, esse traria um teor significativo na narrativa, mas não deixava de considerar a utilidade prática da configuração proposta pelo pensador.

Para o orador cristão, a doutrina deve ser apresentada nos três níveis em seus discursos, de modo a promover a compreensão, a prática e a vivência dos ensinamentos. Santo Agostinho insere ainda os recursos de ensinar, elogiar ou condenar e persuadir para garantir a eficácia do ensino. Há uma preocupação do padre de que o aprendizado seja não somente dinâmico, mas enérgico e eficaz.

Auerbach (2007), ao tratar da noção de hierarquia dos estilos, refere-se à semântica da palavra *humilis*, cuja aplicação e uso relacionavam-se à palavra *húmus*, “solo”, baixa estatura, reles, insignificante, covarde; no contexto social e político, aponta para falta de poder e baixo prestígio, ações e atitudes indignas, chegando ao limite de representar desânimo, covardia, infelicidade, miséria e medo quando se tratava de conotação moral.

O termo nem sempre teve designação e sentido negativos ou ligados à inferioridade; por vezes, representava modéstia, sábia moderação e obediência, mas fora da literatura cristã, predominavam os conceitos depreciativos. Aos pobres ou de condição social inferior, o termo se aplicava em constância. Só a partir da Encarnação do Cristo, o vocábulo adquiriu força semântica, em especial, no âmbito da moralidade.

Os sentidos ultrajantes e injuriosos desapareceram e surgiu a relevância do termo, que passou a ser utilizado pela literatura cristã latina para manifestar tanto o lugar quanto a posição de vida e sofrimento de Cristo. A humildade da Encarnação conquistou poder através do paradoxo e antítese do termo e da ação de Deus sobre os homens: homem e Deus, *humilis* e *sublime* representado na postura de vida e morte de Jesus. Iniciava-se a mistura entre os escritos.

O entremear bíblico nos textos literários é perceptível nas mais variadas temáticas, de modo que a historiografia atesta que a criação de um romance deriva do mistério, segredo esse advindo de um elo genético entre os mistérios pagãos e o romance antigo. Se observarmos os clássicos, encontram-se nele a força de um segredo ou mistério que sustenta todo o enredo.

Ao apreciar a narrativa repassada por Yosef Agnon, Scholem (1972, p.350), em sua obra sobre mística judaica, oferece a possibilidade de transferir o relato pontuado pelos ensinamentos da tradição sobre o fogo, o lugar e a fórmula para uma alegoria da literatura. Ao passo que a humanidade se distancia do mistério, resta a este a práxis literária, que se responsabiliza em narrar: a perda e esquecimento do fogo, do lugar e da prece.

As representações desses mistérios encontram-se nas personagens sinuosas de Clarice Lispector (1997), no conto “Onde estivestes de noite”, e revelam de tal modo suas existências humanas perpassadas de sentido que as supera e as constitui como mistério. As vivências representativas no cotidiano, suas ligações com o sagrado, que as fazem penetrar nele e revelar suas expectativas, para si e para o leitor que os segue num enredo construído para iniciá-lo em suas individualidades e profundezas do mistério. Assim, afirma Agamben (2018):

O elemento em que o mistério desaparece e perde-se é a história. É um fato sobre o qual cumpre refletir continuamente: que um mesmo termo designe tanto o decorrer cronológico dos feitos humanos quanto aquilo que a literatura narra, tanto o gesto do historiador e do pesquisador quanto o do narrador. Só podemos ter acesso ao mistério por meio de uma história e, todavia (ou, talvez, caberia dizer de fato), a história é aquilo em que o mistério apagou ou escondeu seus fogos (AGAMBEN, 2018, p.30).

As narrativas evocam simultaneamente a perda e evocação do mistério, extravio e reencontro com esse, que pode ainda surgir desprovido de qualquer conteúdo mítico, místico ou religioso; pode retratar uma vida que se desprende totalmente do mistério, mas se romance for, mesmo em um nível miserável, a história trará a iniciação à própria vida, o esbanjamento ou o esfacelamento dela.

1.2 HISTÓRIA LITERÁRIA E BÍBLIA: A METÁFORA DE DOIS RIOS QUE SE MISTURAM

O termo “Bíblia” carrega controvérsias desde aceitação do Antigo Testamento como uma coletânea de obras literárias e projeta-se no exame de que na atualidade não se tenha uma palavra apropriada que designe o conjunto desses livros. Movido pela tradição cristã que se habituou a nomeá-la Antigo Testamento, compreende-se que o Antigo possibilita o prelúdio do Novo, que complementa o anterior e o supera.

Nessa perspectiva, a história nos apresenta uma gama de autores que a tomaram nesse limiar, de Dante a Padre Antônio Vieira, de Santo Agostinho, Adélia Prado a Clarice Lispector, os quais conceberam as Escrituras, absorveram seus sentidos e as fizeram germinar em seus textos. Vale ressaltar que alguns desses não sem enfrentar críticas pela apropriação de tais narrativas para compor as suas, mas se considerarmos o que afirma Armstrong (1994, p. 9), “De fato há motivos para afirmar que o *Homo sapiens* é também o *Homo religiosus*. Homens e mulheres começaram a adorar deuses assim que se tornaram reconhecidamente humanos; criaram religiões assim que criaram obras de arte”.

A problemática é discutida por Alter e Kermode (1997, p. 25), no sentido de refletir os textos bíblicos fora do contexto do servilismo e da subalternidade. Esses autores elucidam o termo Bíblia, do grego “a bíblia”, que significa “os livros”, denota mais uma classificação genérica do que propriamente um título. Qualquer tentativa de compreender a Bíblia, deve-se observar sua arquitetura heterogênea.

Auerbach confirma (1972) que o Cristianismo adquire considerável expansão durante o governo do Imperador Constantino, quando esse oficialmente o declara como religião oficial de Roma. O fundamento de tal decisão baseou-se no fato de que o Judaísmo não mais atendia às necessidades religiosas do povo; os sistemas filosóficos existentes eram fechados a uma casta instruída, conveniente a esses; além disso, uma variedade de religiões místicas de procedência oriental, infiltravam-se no Império Romano.

Conforme Auerbach (1972), a religião eleita atendia aos interesses, pois apresentava uma mística simples, como revelavam os Pais da Igreja, a doutrina da fé e da caridade era repassada e compreendida por todos na imagem de um Deus que se sacrificava e se encarnava; nessa concepção, se ligava a ele a figura de um personagem histórico sublime e humilde, feito humano, a quem se podia adorar como divindade e ao mesmo tempo amar como homem.

O declínio da cultura antiga permitiu a construção e organização de conventos no Ocidente, verdadeiras sedes literárias e científicas, cujas funções eram conservar e copiar obras da Antiguidade, além de promover o desenvolvimento da arte, literatura e filosofia da Idade Média cristã. A igreja intelectualizada tinha mais uma arma para administrar as comunidades, onde o poder de articulação e domínio da língua promoveriam controle e capitania de adeptos.

O latim assumiu aposição da língua da liturgia no Ocidente, dada sua expressividade no meio intelectual, a Igreja a manteve como língua literária, embora não se tratasse do latim clássico, mas o latim vulgar. Auerbach (1972, p. 62) pontua que o baixo latim eclesiástico foi durante longo tempo relegado a segundo plano pelos eruditos modernos devido à interferência do Humanismo; mas, redescoberto depois, gerou grandes obras. O autor ainda lista algumas das contribuições pertinentes:

Tal ocorreu primeiramente na poesia religiosa, os hinos, cuja tradição remonta pelo menos a Santo Ambrósio, bispo de Milão (século IV). Floresceu durante toda a Idade Média; toda poesia europeia se baseia no sistema métrico que empregou e que é inteiramente diferente da poesia antiga; (...) Quanto à prosa do baixo latim, só lentamente foi que desenvolveu sua forma própria; um instrumento vigoroso e flexível, de caráter assaz peculiar, a Filosofia e a Teologia da Idade Média nela encontraram seu instrumento, da mesma maneira que as grandes crônicas dos historiadores. (AUERBACH, 1972, p. 62).

Embora a influência eclesiástica utilizando o baixo latim, o latim literário, tenha impulsionado o desenvolvimento da língua, chegou muito breve o momento em que o

discurso do ofício divino se tornou incompreensível ao povo devido às discrepâncias entre o latim vulgar falado pelo povo, misturado às línguas românicas nascentes, e o latim literário usado pela Igreja Católica. Foi preciso providenciar adaptações imediatas e por meio de paráfrase dos textos sagrados, criar os sermões em latim vulgar concebíveis ao entendimento popular.

Tal necessidade de reelaboração dos sermões oferecia ao latim vulgar a oportunidade de repaginar seu vocabulário, de ganhar nova roupagem e receber uma nova dignidade, já que, mesmo utilizando palavras mais simples, não se deixava de zelar pela linguagem. Porque os discursos tratariam dos mistérios da fé, nascimento, vida e morte de Jesus, fazia-se indispensável a criação de novas palavras e adoção de um estilo mais elevado do que se costumava usar para tratar de episódios da vida cotidiana; era o surgimento do uso literário.

A partir de então, dá-se a estruturação das épicas. Esclarece Meletinski (1998, p. 50) que elas se moldam contornando a figura do herói por um resplendor de Antiguidade, incorporando-o ao “século dos heróis”, grupo representado desde a mitologia arcaica. Mas, nas produções clássicas, no que se refere aos arquétipos de herói, figuram sentimentos patrióticos da proteção e defesa de uma crença; de salvaguardar a fé, seja contra os mulçumanos, hereges, ou de proteger a pátria, mesmo em seus paradigmas ainda rudimentares de governo. A partir dessa compreensão, nota-se no leitor um sentimento de pertença, pois, na condição de glorificar o herói, ele se sente representado e ao mesmo tempo protegido.

O empenho do clero em fundar uma relação de aproximação linguística direta com o povo tinha claros interesses de nutrir as verdades da fé cristã, isso por si só justificava a implantação do estilo literário das línguas vulgares. Vale ressaltar que, na Antiguidade, o domínio literário era vigente, mas em um tom aristocrático. O povo, além de não ter acesso à escolaridade, mal possuía recursos para sobreviver.

Os temas trágicos, realismo, principalmente o rasteiro, o humilhante, eram evitados. Nas tragédias figuravam reis, rainhas, príncipes, heróis e deuses mitológicos; seus destinos por vezes trágicos deviam ser conservados no sublime e no grandioso. Auerbach (1972) comenta o arquétipo do sublime⁵ e do trágico na figura de Jesus, um homem simples e

⁵ O sublime da religião cristã estava intimamente ligado à sua humildade, e essa mescla de sublime e humilde, ou melhor, essa nova concepção do sublime baseada na humildade, anima tôdas as partes da história santa e tôdas as legendas dos mártires e confessores. Por conseguinte, a arte cristã em geral, e a arte literária em particular, não tinham o que fazer da concepção antiga do sublime; firmou-se um novo sublime cheio de humildade, que admitia as personagens do povo, que não recuava diante de nenhum realismo cotidiano; tanto mais que o objetivo dessa arte não era agradar a um público de escol, mas tornar a história santa e a doutrina cristã familiares ao povo. (AUERBACH, 1972, p. 64).

humilde, que convivia com indivíduos de classe social inferior e que teve morte de cruz, condição de “maldito” para a época. Porém era exatamente nessa infâmia e rebaixamento que residia o sublime de sua personagem e figura heroica. É o novo sublime revestido de humildade.

É uma nova concepção do Homem que se estabelece, concepção que já falei a propósito de Santo Agostinho, que lhe entreviu e formulou claramente as conseqüências literárias. Tais conseqüências foram muito importantes para a Europa, estenderam-se muito além da arte cristã propriamente dita; todo realismo trágico europeu delas advêm; nem a arte de Cervantes e o teatro espanhol, nem a de Shakespeare, para citar somente os exemplos mais conhecidos, poderiam ter sido imaginados sem essa concepção realista do homem trágico, que é de origem cristã. (AUERBACH, p. 64).

Assim, as ações heroicas básicas nas narrativas projetam-se a partir do mundo celestial, utilizam o domínio material, natural, a língua ou a cultura para forjar um mundo novo e um homem que segue a doutrina cristã motivado pela luta para proteger o cosmo montado contra as forças do caos. Um homem que combate a desorganização pelo objetivo de fazer parte da biografia do herói e que passa por provações para poder pertencer ao projeto de consagração. Essas questões serão discutidas mais adiante, ao tratar-se sobre os arquétipos.

Conforme Auerbach (1972), à medida que as províncias romanas cresciam, iam tornando-se independentes, e por volta do ano mil, a língua falada ainda não tinha alcançado o patamar de língua literária. Esse processo lento foi atestado por relatos indiretos e pelo documento *Juramentos de Estrasburgo* (século IX), mas, no início do segundo milênio, elas penetram no meio literário, integram-se como instrumento do pensamento e da poesia do povo, porém não serviam para os assuntos ligados à política, Jurisprudência, Filosofia, Teologia ou demais Ciências. Esses temas eruditos eram concedidos ao latim.

Era reservada às línguas românicas a vulgarização, mesmo o texto poético, que lentamente florescia em italiano, provençal, francês, castelhano, catalão e português, perdurou por muito tempo como arte popular. Durante toda a Idade Média, o confronto entre as línguas esteve animado. Toda erudição se submetia à Teologia, e o latim, a língua da Igreja, ainda vigorava como “instrumento da civilização intelectual” (AUERBACH, 1972).

Contribui Auerbach (1972, p.102) com a informação de que, sob o incentivo francês, no século XII, o latim vulgar tomou impulso através dos centros de civilização literária, apareceram obras de vulgarização eclesiástica que começavam finalmente a concorrer com o latim; personificadas nos cavaleiros feudais, surgem escrituras literárias poéticas por autores que não sabiam latim. Esse fato se estendeu até o século XIII, quando surgiu uma civilização

mais burguesa, a qual alargou seus interesses também para a Filosofia e as Ciências, e não exclusivamente para a poética.

A determinação e potência do latim perduraram até o século XVI, período da Renascença, etapa em que as línguas vulgares e germânicas tomaram de fato seu espaço. Insinuaram-se em todos os saberes, inclusive na Teologia, e destronaram o latim. Importante acautelar que o latim não desapareceu totalmente; promoveu alterações e funcionamento na língua e subsistiu ainda um bom tempo após 1500. A história da cristandade do povo brasileiro atesta bem este aspecto.

Investigando-se a história⁶, testemunha-se o poder que a língua tem, por método de tentativas e insinuações obstinadas, ao construir clareiras para fixar pensamentos, instrução e poder. Agamben (2018) demonstra o quão é ousada a literatura, que, mesmo diante de empecilhos e mistérios, progride:

Tal como o iniciado em Elêusis, o escritor avança na escuridão e na penumbra, por uma trilha suspensa entre deuses íferos e súperos, entre esquecimento e recordação. Há, porém, um fio, uma espécie de sonda lançada em direção ao mistério, que lhe permita medir a cada vez a distância até o fogo. Essa sonda é a língua, e é na língua que os intervalos e as rupturas que separam o relato e o fogo mostram-se implacáveis como feridas. Os gêneros literários são as chagas que o esquecimento do mistério talha na língua: tragédia e elegia, hino e comédia nada mais são que os modos como a língua chora sua relação perdida com o fogo (AGAMBEN, 2018, p. 33).

A história, o fogo, o relato e o mistério são princípios substanciais e preciosos de que a literatura se apropria para, de fagulhas, retirar força motriz e criar narrativas. De que modo essa formulação toma corpo, cuja presença reflete a ausência do outro, onde houver trevas, precederá luz? Como sugere Clarice Lispector (1997), no título do conto “Onde estivestes de noite”, a literatura vive dessa busca incansável, driblando a história para construir seus relatos, assim ativando os mistérios.

É na Idade Média que as pessoas da Europa começam a criar consciência nacional, antes esses povos não percebiam que eram italianos, franceses, alemães, portugueses, eram

⁶ Se investigar a história e contar uma história são, na verdade, o mesmo gesto, então o escritor também se encontra diante de uma tarefa paradoxal. Deverá acreditar apenas e de modo intransigente na literatura – isto é, na perda do fogo –, deverá esquecer-se na história que tece em torno de seus personagens e, todavia – ainda que só a tal preço –, deverá saber discernir no fundo do esquecimento os estilhaços de luz negra que provêm do mistério perdido. (AGAMBEN, 2018, p. 33).

champanoises lombardos ou bávaros, e único sentimento de pertença os unia: sentem-se todos cristãos. O progresso das línguas vulgares ativou no povo a formação da consciência nacional.

A supremacia intelectual quase absoluta da Igreja durante Idade Média permaneceu por um bom tempo porque esta soube conceder e absorveu alguns preceitos filosóficos emergentes, admitiu a liberdade de interpretação do povo e o imaginário popular, além de fazer vistas grossas à diversidade regional do culto cristão. Segundo Auerbach (1972, p. 105), não se pode negar, entretanto, que foi nesses séculos da erudição eclesiástica que a moral, a política, a economia, a arquitetura, a pintura, a música e a literatura se desenvolveram.

Além do mais, o Cristianismo adquiriu notável ampliação intelectual, obras de cunho teológico, metafísico e especulativo foram lançadas, surgiu a filosofia enciclopédica, nomeada de Escolástica. Nas figuras de Tomás de Aquino e Boaventura, no século XIII, e de São Bernardo de Clairvaux e Ricardo de Saint-Victor, no século XII. Em sua grande maioria, os filósofos e eruditos da Idade Média eram monges.

É evidente que o legado deixado pelos intelectuais, filósofos-teólogos, como Santo Ambrósio, São Jerônimo e Santo Agostinho, fora de grande valia. Meditando, teorizando, eles adaptaram recursos da civilização antiga¹, excluíram alguns pontos após severas reflexões e fundaram escolas, chamadas *universitates*. Também desenvolveram a educação que mais tarde, no Humanismo durante a Renascença, levou a ampliação de saberes, abolindo o método escolástico e plantando as primeiras bases científicas isentas do pensamento da igreja e do clero.

1.3 PRODUÇÃO LITERÁRIA NA SOCIEDADE FEUDAL

As primeiras representações de documentos antigos numa língua românica são de origem francesa. Conforme Auerbach (1972, p. 110), os que chegaram ao conhecimento dos estudiosos datam dos séculos IX, X e XI e o primeiro é a canção de Santa Eulália⁷, uma breve peça de 25 versos terminados em assonância, cujo texto tematiza o suplício de uma cristã, durante um império pagão. Ela nega servir cultos aos deuses pagãos e é considerada culpada por estar a laborar para o diabo. Outro manuscrito de propriedade da biblioteca de Clermont-

⁷ Trata-se de uma obra muito importante e bela, conquanto não passe de versão francesa de uma legenda latina (de origem siríaca) que possuímos. É deveras superior a seu modelo latino pela maneira comovente e dramática com que fixa os impulsos da alma; o discurso que Aleixo (Alexis) faz sua noiva ao deixá-la, as lamentações da mãe, e o reencontro de Alexis, após a volta, com o pai que não o reconhece, figuram entre os mais belos trechos da poesia francesa. (AUERBACH, 1972, p. 111).

Ferrand integra um poema de 129 estrofes sobre a Paixão de Cristo e a vida de um santo *gaulês*, *Léodegar*, construído em estrofes de seis versos.

Auerbach, (1972), comenta que o mais encantador desses escritos arcaicos é a canção *Saint-Alexis*, cujos manuscritos foram escritos em dialeto francês, anglo-normando, na Inglaterra, mas desconfia-se que são réplicas de textos da Normandia continental. O poema é composto de vinte e cinco estrofes, de cinco versos cada e trata de um dos santos mais populares da Cristandade, Alexis, que abandona noiva na noite de núpcias e dedica o resto de sua vida a fé cristã, vivendo como pedinte; ao morrer uma voz anuncia-lhe a santificação.

Esses são alguns sinais distintivos de que Bíblia e Literatura passam por processos simbióticos desde os contextos temáticos, os metafísicos até os místicos. Enquanto a literatura mergulha nas profundidades dos mistérios bíblicos e vai tecendo suas narrativas, que sobrevivem da mistura da vida e da humanidade, seus relatos, angústias e sofrimentos, atados ao sagrado ou divino.

A construção principal de cada complexo de relato literário reside na figura do narrador, essa entidade equidistante do leitor e dos objetos ou personas narradas com quem mantém um vínculo paradoxal permeado por proximidades e afastamentos. Pontua Benjamin (1987, p. 197): “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante e que se distancia ainda mais”. Adiante esclarece Benjamin (1987):

Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 1987, p. 197).

A experiência repassada de pessoa a pessoa é a nascente na qual bebem os narradores. Não é sem qualquer aplicação que algumas culturas preservam o hábito de contar história uns aos outros. Caso se observe, as narrativas que conseguiram vida perpétua são as que mais se aproximam dos relatos orais; exemplo disso são as Sagradas Escrituras. Marguerat e Bourquin (2009, p. 21) refletem que, “Em se tratando da narração bíblica, é raro que o narrador se ponha à frente”.

Tradicionalmente o narrador bíblico se esconde atrás de suas palavras: permanece como servidor que se retira para trás dos fatos que expõe. Tais fatos, observa-se, são as ações e as experiências das personagens. O narrador de modo implícito tem viva presença, através das estratégias narrativas, isso será discutido adiante. Será que ao perder o ato de narrar as histórias estar-se conseqüentemente dissolvendo a força de ação? Vale refletir. Contar e cantar estão na gênese humana. Buscar-se-ão os primórdios.

O narrador de Clarice Lispector na narrativa do conto em questão muitas vezes é pontuado como hieróglifo: é preciso buscar nas entrelinhas as insinuações pertinentes ao contexto bíblico e do sagrado. “Eu sou um profeta! Eu vejo o além! Se gritava um rapaz (LISPECTOR,1997, p.62). As representações da figura de Jesus abundam a cada parágrafo. O presságio de um novo tempo é constantemente anunciado, embora as trevas também se pronunciem amplamente no início. A autora busca na Bíblia elementos para compor o enredo como fizeram os primeiros escritores.

Conforme Auerbach (1972), outra representação da literatura na Idade Média são as canções de gesta. Antes dessas, os raros poemas em língua vulgar eram todos vulgarização de outros textos latinos, que tratavam unicamente de temas religiosos no intuito de instruir o povo na fé cristã. Tais canções, na maioria das vezes, eram decassílabos e mais adiante passaram a apresentar rimas e versos alexandrinos (dodecassílabos).

As canções de gesta eram longos poemas épicos de contextualização histórica, que narravam o espírito guerreiro das primeiras cruzadas, fascinados em cumprir interesses econômicos e elevar a quantidade de adeptos cristãos; foram elaborados para serem cantados por jograis para um público e acompanhados de um instrumento musical de corda, geralmente a viola. Era a vida dos heróis declamada de acordo com o imaginário popular.

Existem várias redações de um mesmo texto, dentre as mais antigas está o manuscrito de Oxford, provavelmente de origem francesa, datado do ano 1100, que é reconhecido como a cópia mais autêntica da *Chanson de Roland*⁸, uma narrativa dos feitos heroicos e dos combates e morte dos doze companheiros de Carlos Magno. Auerbach (1972) afirma que esse poema é considerado uma das mais belas obras da Idade Média, pela riqueza do estilo e pelo detalhamento das personagens - suseranos e vassallos -, e por estar envolto pela concepção de

⁸ Dessarte, a *Chanson de Roland* introduz, na história dos séculos passados, o espírito de sua própria época, o espírito da época das Cruzadas, não conscientemente talvez, mas porque o poeta não imaginava que a situação entre cristãos e muçulmanos pudesse ter sido jamais diferente daquela que vigorava na época que em que vivia. Narra êle uma história antiga, mas com os costumes e as concepções de seu próprio tempo. (AUERBACH, 1972. p. 113).

mundo desses cavaleiros que correspondem ao Feudalismo e ao Cristianismo e servem até hoje como exame dos costumes da guerra feudal.

A igreja católica, embora tenha sido condescendente em dado momento, quando lhe fora conveniente durante muito tempo negou às canções de gesta a possibilidade de assumir sua forma literária por considerar que elas, além de serem redigidas em latim vulgar, representavam o pensamento do povo. Como precisavam de volume crescente de seguidores, era mais inteligente suportar do que afastá-los.

Na formatação métrica tais poesias continuavam a seguir os modelos propostos até então pela erudição do clero. Auerbach (1972, p.115) salienta que a “versificação dos antigos poemas franceses remontam à dos hinos latinos da Igreja, ou mesmo à da poesia latina clássica, tradição que não pode ser mantida senão pela Igreja”. Quanto à interferência das técnicas de elaboração poética, discurso, figuras, da Antiguidade nas epopeias, o que se revelou foram pequenos indícios, vestígios transfigurados ou metafoseados em toda a cultura medieval.

Após as canções de gesta surgiu o romance cortês, já com estruturas mais elaboradas, embora com seu valor, não apresentavam o refinamento da sociedade; os heróis ali retratados eram um tanto toscos, simples e até modestos em seus modos de vida. A sociedade do século XII já se estabelecia, principalmente na França, em modelos requintados e elegantes e ansiava por figurar nas obras de então.

Auerbach, (1972, p. 116) destaca a nota do primeiro poeta lírico provençal Guilherme IX de Poitiers, a senhora Eleonora, que casara com o rei da França e depois com o da Inglaterra e que fora exímia incentivadora do gênero cavaleiresco, cooperando para disseminar o espírito da cavalaria cortês nos opulentos ambientes da nobreza, principalmente no Norte, onde foi adaptada nas epopeias, levando ao surgimento dos lendários relatos sobre o rei Artur, narrados pelo escritor bretão Galfred de Monmouth.

Algumas diferenças são notáveis entre as canções de gesta⁹ e o romance cortês: as primeiras guardam certa base histórica e são escritas em versos assonantes, enquanto o outro, preza pela “aventura”, repleta de magia e fantasias, de que se aproveita para descrever com riqueza de detalhes a vida e os costumes da cavalaria feudal. É elaborada com versos de rimas

⁹ Dadas as estreitas relações que devem ter existido entre o clero e os jograis recitadores de poemas – estes dependiam em grande parte do clero, sem cujo favor seu ofício se tornava assaz –, é muito provável que o clero tenha exercido sua influência sobre a canção de gesta e procurado fazer com que nelas entrasse o espírito de devoção das relíquias e das Cruzadas. (AUERBACH, 1972. p. 114).

emparelhadas, construídos em oito sílabas poéticas, sem compromisso com nenhum contexto histórico.

Os chamados “Cavaleiros da Távola Redonda”, de origem bretã, céltica, ornaram a escrita com personagens atuantes da corte do rei Artur; encham os olhos dos leitores ao apresentar um modelo ideal de corte. Tomam emprestado das lendas célticas o elemento maravilhoso, permeando o texto com bruxarias, feitiços e encantamentos; única e simplesmente para servir de coadjuvante para o brilho maior dos cavaleiros - bravos e destemidos -, mas devotados em obediência e submissão à sua dama.

As novelas de cavalaria conquistam o público com heróis dedicados ao extremo a uma figura feminina da corte; ele em postura de vassalagem amorosa, age como seu criado e a ela destina todas suas vitórias e amor, mesmo sabendo que a mulher é casada ou comprometida, sem esperança de nenhuma recompensa. Auerbach menciona (1972) que a dama adorada era autossuficiente, não tendo qualquer obrigação com o cavaleiro apaixonado e nem mesmo qualquer satisfação a dar ao esposo. O adultério era um direito adquirido da mulher.

Neste cenário de produção literária, de acordo com Auerbach, (1972, p. 117), irrompeu Chrétien de Troyes, opondo-se ao modelo estabelecido da subserviência ao feminino, na temática do amor cortês, e lançou parte da obra “Percival”, romance inacabado, no qual ele misturou a vida de um ingênuo cavaleiro, ainda construindo seus ideais a uma narrativa ainda carregada de alguns elementos do ciclo bretão, mas envolto a uma lenda da mística cristã: a incansável procura ao Santo Graal¹⁰. Dessa forma o amor retratado na poesia cortês toma novos ares, desvincula-se do sentido fútil e adquire profundidade substituída por um sentimento mais forte.

Grandes obras foram balizadas nos escritos do ciclo bretão, mas não necessariamente ao ciclo das lendas do rei Artur, algumas chegaram até nós, a exemplo disso a lenda celta de “Tristão e Isolda”, que narra uma linda história de amor na qual os amantes são conectados para sempre por um elo mágico; eles desobedecem às leis temporais e religiosas para viverem juntos. Auerbach estabelece contribuições a este assunto:

Ao lado dos romances, existiam peças épicas mais curtas, do mesmo estilo e da mesma atmosfera: os *lais*, pequenos contos em versos que narram um episódio de amor no quadro do maravilhoso bretão; alguns são obras primas

¹⁰ O Graal é um vaso no qual um personagem dos Evangelhos, José de Arimatéia, teria recolhido o sangue de Jesus Cristo, e que possui poderes miraculosos, por exemplo o de curar ferimentos (corporais e espirituais) e o de fazer distinguir os bons dos réprobos; é um símbolo da graça divina, e dessarte uma nuance mística se introduz no romance cortês. (AUERBACH, 1972. p. 117).

de suave e fina psicologia, compostos por uma poetisa, que vivia na Inglaterra e que escrevia no dialeto anglo-normando, conhecida pelo nome de Maria de França. E existe, por fim, um grande número de romances de amor e de aventura, dos quais o mais célebre é a história de Aucassin e Nicolette, mistura de prosa e verso, encantadora, talvez um tanto coquete e afetada; foi escrita provavelmente no século XIII, na Picardia (AUERBACH, 1972, p. 118).

A poesia cortês sobreviveu durante um bom tempo, tendo brilhante aceitação, tanto na França como na Inglaterra; tempos depois foi dissolvida em outras construções alimentadas pela temática de amor, aventura e magia, contribuindo para divertir nobres e plebeus em castelos ou feiras. Este período acaba com a Renascença, que aprimora todas as produções e propõe renovação de temas e paradigmas, enriquecendo o mundo com o iluminar de uma nova era.

1.4 LITERATURA E LITERATURA RELIGIOSA

Durante o percurso da Idade Média, foram produzidos textos que retratavam os aspectos religiosos. A exemplo, a narrativa poética da vida de São Tomás, lendas, contos piedosos a respeito dos milagres da Virgem Maria e sua permanência na Terra a auxiliar os aflitos e pobres. Salienta Auerbach, (1972, p.122) que “Certas partes da Bíblia foram traduzidas em prosa, por exemplo o *Saltério e o Cântico dos Cânticos*; outras foram redigidas em verso”. Variadas redações de inspiração cristã para fins didáticos também estão inseridas nessa época.

As demais formas inovadoras de edificação da literatura religiosa se deram através de dramatizações dos textos bíblicos promovidas dentro das igrejas. A intenção era familiarizar o texto sagrado àqueles que frequentavam as catedrais. Os diálogos que antes eram encenados nas igrejas foram transferidos para as praças, em frente à entrada desses templos, e passaram a ser cantados ou recitados.

As representações natalinas do nascimento de Jesus, assim como sua Paixão, são advindas dessas práticas e se perpetuaram até a atualidade. As encenações em língua latina datadas do século X povoaram o imaginário dos povos da Inglaterra, posteriormente para a França e Alemanha. Relata Auerbach, (1972, p. 123) que “Essas cenas do Evangelho eram narradas com muitos pormenores de um realismo vivo. À frente acrescenta ainda o autor:

O primeiro texto inteiramente em francês que chegou até nós é escrito em dialeto anglo-normando de meados do século XII; trata-se de *Le Jeu d'Adam*, que contém a história do pecado original, o assassinato de Abel por

Caim, e um desfile de profetas; vincula-se, ao que parece, ao ciclo de Natal (AUERBACH, 1972, p. 123).

O PORTAL SÃO FRANCISCO (2019¹¹) aponta que as manifestações teatrais da Bíblia germinaram na Europa durante os séculos X a XVI. As representações como Laudes, Mistérios e Milagres eram dramas litúrgicos inicialmente encenados em latim por membros do clero e aos fiéis cabia a participação somente como figurantes; mais tarde de fato atuando nas peças, misturaram a língua falada pelo povo com o latim e criaram o teatro popular.

Eclodiram também na cultura brasileira contemporânea valorosas peças teatrais inspiradas nas Sagradas Escrituras como na obra do cearense Ronaldo Correia de Brito, *Baile do Menino Deus*, e do paraibano Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, ambas culminaram em produções que encantam o público dando clara demonstração que Literatura e Escrita enriquecem a escrita com penetração psicológica, alegorias e encantamentos de modo a privilegiar a cultura erudita e popular, intertextualizada pelo divino, sagrado e profano através do teatro e das demais artes.

No século XV, houve um verdadeiro desabrochar de escritos para o teatro profano popular subdividido em gêneros bem diferentes: moralidade, sotia (*sotie*) e farsa. A moralidade trazia em sua conjuntura a personificação das qualidades morais, Paciência, Amor, Caridade e outros, que representavam as mais diversas abstrações como Ceia ou Festa; essa modalidade teve bastante prestígio ao final da Idade Média.

A sotia é um tipo de dramatização feita por loucos e nessa licença dramática podiam dizer verdades de toda espécie, mesmo que pouco gentis ou desagradáveis às autoridades contemporâneas, fossem elas ligadas ao clero, à política ou à justiça. Surgiu também a farsa, que tratava de assuntos cotidianos, mulheres ou amantes que pregavam peças nos maridos; os textos eram construídos de modo cômico e a realidade era apresentada de maneira superficial com o artil e astúcia das personas prevalecendo. Prosa e poesia eram abundantes.

Imprescindível salientar a contribuição do sábio religioso São Francisco de Assis para a divulgação e o desenvolvimento da poesia no século XIII. “Sua devoção, mística, lírica, popular e forte desencadeou um movimento espontâneo, a um só tempo lírico e realista, na arte e na literatura” (AUERBACH, 1972. p.134). Vale lembrar que esse religioso foi poeta e seu “Cântico das Criaturas” figura como um dos grandes textos da língua italiana. Temas do sagrado e do divino encontraram abrigo na poesia.

¹¹ Disponível em <<https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-geral/teatro-medieval>> Acesso em 30 jan. 2019.

Por meio do poeta lírico de Bolonha, Guido Guinicelli, a expressão de transcendência começou finalmente a alçar novos voos, ele revelou um espírito novo para a poesia ao elencar na sua produção o amor místico e filosófico. A elite portadora de tais sentimentos não era mais a sociedade feudal com cantigas por vezes frívolas, mas a elite espiritual, alcançando a mulher e colocando-a num patamar de adoração platônica, espécie de encarnação religiosa, mesclado por uma sensualidade sutil.

Encantados pela metodologia de Guinicelli, pontua Auerbach (1972), alguns jovens ajudaram a disseminar os escritos, fazendo-se conhecer a primeira escola verdadeiramente literária; entre eles constava o gênio Dante Alighieri, que nomeou o grupo de *Dolce Stil Nuovo*, (“doce estilo novo”). Conhecido pelo vigor da sua escrita, Dante, além dos temas do novo estilo, contemplava todo o saber e conhecimento do seu tempo, as vicissitudes, sentimentos e paixões que o ser humano experimenta na Terra, expandiu a temática do amor místico ao escrever “Vita Nuova” e depois a “Divina Commedia”.

A *Divina Comédia* ou “Poema sagrado” comporta toda Teologia e conhecimentos adquiridos pelo homem. Os cantos revelam Dante, que é a esfinge do humano, fascinado, perdido pelas paixões e vícios mundanos, corrompido por livre arbítrio; conduzido por Virgílio, grande poeta da Antiguidade, ele visita os círculos do inferno até alcançar o purgatório e depois o paraíso. É a bela Beatrice que pede a Virgílio para auxiliar o seu amado.

Os humanistas do século XVI deviam imensamente ao poeta Dante os estudos sobre as línguas, pois fora ele o primeiro a firmar, imprimir, o ideal de língua literária, zelar por ela, usá-la como maior instrumento. O movimento humanista surgiu após a invenção técnica da imprensa, oferecendo-lhes ferramentas para venda em larga escala como também a possibilidade de efetuar a padronização da língua através da disseminação das obras, entre elas as Escrituras Sagradas.

A escrita de Clarice Lispector no conto “Onde Estivestes de Noite” elabora uma gama de personas envoltas num estado de profetização em meio as mais diversas crenças, de modo que o narrador chega a dispor de alguns rituais sagrados ligados ao catolicismo. *A pomba branca era a profecia. Manjedoura. Segredo* (LISPECTOR, 1997, p. 71). Eventos bíblicos servem pontualmente para compor o caminho que os personagens percorrem no enredo.

A Bíblia foi traduzida para o alemão e a sociedade em polvorosa desejava ardentemente conhecer as verdades sobre a nova doutrina cristã proposta por Lutero. Os aclamados debates e controvérsias referentes à fé impunham aos simpatizantes do protestantismo e do catolicismo a sede de leitura para acompanhamento das discussões e

poderem começar a elaborar juízo de valor e adquirir munição para argumentar, quando necessário.

À guisa de conclusão, fecham-se ciclos nos quais Bíblia e Literatura dão voltas durante os séculos de forma aparente ou sublimada, para ressurgirem adiante fortalecidas por novos conceitos, num entrelace incessante no refazer de ideais, estilos, temas e paradigmas, mas envoltas no poder da linguagem da palavra, em cenas sagradas, divinas e profanas, uma em busca da outra para construir um novo conhecer, uma nova sabedoria. A presença da narração do sagrado dá a dimensão do transcendente no humano, do infinito que mora neste, no qual filosofias e teorias nunca darão conta por si só.

1.5 DA RENASCENÇA À ESCRITA DOS TEMPOS MODERNOS: OS ENTRELACES DA BÍBLIA

O movimento chamado de Renascença, de cunho religioso e místico surgiu nos recônditos do Cristianismo no intuito não só de retorno e valorização das ideias greco-romanas, mais que isso, os fatores econômicos, políticos, as invenções e descobertas do momento se sobrepunham aos interesses dos estudos clássicos. Foi um período de grandes mudanças e conquistas culturais. Aquisições com as quais a Antiguidade estava em débito, a Renascença suscitou.

Auerbarch, (1972, p. 148) afirma que “se a civilização greco-romana tivesse bastado para produzir o homem moderno, esse homem moderno deveria ter aparecido nessa civilização mesmo”. Embora ele não negue a contribuição da civilização antiga nos estudos literários, filosófico e políticos, observa que ela deixou a desejar no que tange aos domínios das Ciências e da Economia, temas imprescindíveis à organização das sociedades civilizadas.

Durante o Renascimento as novas artes, em suas modalidades, encontraram harmonia e liberdade espiritual nesta cultura até então obscurecida; recuperaram a filosofia de Platão, inspiraram-se na arquitetura, escultura e artes da Antiguidade e forjaram uma nova possibilidade moral que concedia ao homem retratar e vivenciar a beleza da vida sem culpas. Libertaram-se do lado sombrio e culposos da Idade Média e suas ações conduziram a reformas e purificação do pensamento da Igreja.

Deve-se a Renascença principalmente, a formação de público instruído, nascente nas camadas aristocráticas e burguesas, os novos ricos; recentemente aceitos nos fechados círculos de intelectuais apreciadores de arte e literatura. Tal fato possibilitou o surgimento da

profissão de escritor, “o homem das letras”, que se sustenta vendendo o que produz. As mais belas criações destes são as epopeias, inspiradas em traços medievais, mas valorizadas pelo espírito vibrante da sociedade moderna.

Alguns nomes importantes figuraram nesse período, como o de Clément Marot (1495-1544), que segundo Auerbach, (1972, p. 149), traduziu salmos, criou versos nas formas tradicionais e imitou epístolas da poesia antiga. Os demais são Maurice Scève, poeta místico e sensual, Louise Labé, embora influenciados pelo Humanismo, suas produções emprestaram alma francesa ao petrarquismo.

Prossegue Auerbach (1972), o grupo Plêiade¹², criou as mais admiráveis poesias da Renascença francesa. Pierre Ronsard, apelidado de “Príncipe dos poetas franceses”, alma ativa que escreveu “Franciade”, produziu versos líricos e poemas políticos, defendendo o catolicismo durante as guerras entre a igreja católica, Lutero e Calvino. Outros nomes são Du Bartas, que legou a obra “Semaine”, epopeia religiosa que tematiza a criação do mundo; Henrique Navarra foi autor de “Traquiques”, epopeia em estilo humanista e bíblico, descreve as disputas religiosas de seu tempo.

Em face da relação dos mais diversos nomes da Literatura aqui expostos e do seu interesse pelas temáticas bíblicas, percebe-se que o entrelace entre ambas não se deu de uma hora para outra, nem se encerrou na contemporaneidade. No conto clariceano, o narrador elucida de modo implícito e explícito trechos e personagens bíblicos; a narrativa se constrói com tais elementos, conduzindo o leitor a um mergulho profundo na natureza da Palavra da Sagrada Escritura. Vejam-se as evidências:

O judeu pobre gritava mudo e ninguém o ouviu, o mundo inteiro não o ouvia. Ele disse assim: tenho sede, suor e lágrimas! e para saciar minha sede bebo meu suor e minhas próprias lágrimas salgadas. Eu não como porco! Sigo a Torah! Mas dai-me alívio, Jeová, que se parece demais comigo!” (LISPECTOR, 1997, p. 65).

O judeu é a representação de Jesus, como descrito no livro de João (Jo 19;28). Nas aflições da cruz, Jesus pediu água, mas a população que não se interessou por seus ensinamentos não o ouviu. À semelhança de Jeová-Deus, o judeu revela seguir a lei até o fim, mesmo diante de tamanho sofrimento, pois nele espera consolação e auxílio. O texto bíblico

¹² Foi por volta de meados do século que se formou o grupo de Plêiade, que criou as mais belas poesias da Renascença francesa. Esses poetas eram todos influenciados pelo Humanismo e pela civilização italiana (uma grande parte de sua obra lírica é composta na forma italiana do soneto), mas deram alma francesa ao petrarquismo. (AUERBACH, 1972. p. 170).

segue servindo de suporte não apenas criativo e inspirador, mas principalmente instigador para a Literatura. A mística do Judeu serve a Lispector.

Em prosa e poesia mística, inscreve-se a escrita de Rabelais, cuja coleção mais importante é composta “Heptaméron”, “Pantagruel” e “Gargantua”; textos renascentistas, permeados por ensinamentos moralizantes e educação platônica.

Adiante Michel de Montaigne¹³ lançou dois primeiros livros de “Essais”, a princípio uma coleção de anedotas ou observações sobre textos lidos por ele, mais adiante sua obra perdeu o tom de comédia e se tornou uma análise profunda de seu próprio personagem acerca da condição humana.

No que toca ao desenvolvimento da linguagem literária e avanço da Filologia muito se deve tanto ao Humanismo como ao Renascimento, mas principalmente a partir do século XVII, quando surgiram grandes mentes, como Descartes e Pascal, os quais iniciaram formas diferentes de pensar, escrever e fazer pesquisa, criando uma severa força contra a simples imitação dos modelos clássicos e conduzindo a literatura na busca por sua autonomia.

É nesse século que François de Malherbe, colabora (AUERBACH, 1972, P. 190), “depurou o vocabulário, procurou fixar o significado das palavras e o valor exato de suas relações semânticas; estabeleceu regras para a estrutura do verso (número de sílaba, cesura, rima, enjambement) e escolheu o número de formas poéticas em uso”. Reduziu os exageros e extravagâncias, arcaísmos, neologismos e empréstimos da língua italiana.

Avança-se ao século XVIII e a escola literária Romantismo assume avultosas torrentes em toda a Europa. É, na verdade, o surgimento de violenta oposição ao gosto clássico da literatura francesa, que recebia da Alemanha críticas por ser artificial, falsa e distanciada da Natureza, ou seja, o racionalismo imperava nos escritos. Os textos franceses prestavam-se à burguesia. Era esse o exame que os grandes autores alemães faziam de tais obras.

Esses elementos sugeriam a crítica, anulavam e sufocavam a inspiração do escritor e as obras não retratavam de fato a Natureza, nem o povo; a linguagem utilizada era seca e superficial. Surgiu então a eloquente figura do grandioso escritor alemão Goethe, portador de um realismo impressionante, envolvente, trágico por vezes, misturando uma linguagem

¹³ Michel Eyquem, sonho de Montaigne (1533-1592), descendia por linha paterna de uma família de ricos comerciantes de Bordéus, de origem portuguesa; seu avô se alçara à nobreza por funções de magistratura (nobreza togada); sua mãe provinha de uma família de judeus espanhóis. Ele foi esmeradamente educado no espírito humanista, seguiu as tradições de sua família fazendo-se magistrado (conselheiro do Supremo Tribunal de Justiça) mas apresentou sua demissão após a morte do pai (1568) e retirou-se para o seu castelo de Montaigner, onde consagrou o melhor do seu tempo à leitura e à meditação; foi lá que pouco a pouco compôs seu grande livro, os *Essais*. (AUERBACH, 1972, p. 174).

popular, de modo a levar o sabor e poder dos assuntos místicos, sem se perder em construções vazias ou superficiais.

Dos ideais melancólicos e solitários, das efusivas declarações emotivas e do vago desespero diante da Natureza, o Romantismo se transforma em revelações de ódio, ódio ao burguês, agora desmascarado, o que quisera sempre foi o poder, o lugar da nobreza, embora em diversas obras a burguesia já figure como personagem principal, atestando o lugar de destaque que sempre almejava.

Após a queda de Napoleão, em 1815, pondera Auerbach (1972, p. 229), a burguesia, classe revolucionária, passa a dominar as sociedades e conhece-se sua face leviana e medíocre, arrogante e presunçosa. “Por vezes o Romantismo transforma-se em ódio, ódio ao burguês, ódio à sociedade; outras vezes torna-se indiferença orgulhosa, esnobismo ou esoterismo deliberado; um culto extremado do indivíduo daí resulta”. O que fizeram questão de divulgar no Brasil foi a futilidade dos gestos românticos.

Reconheceu-se finalmente nesse período o valor da produção artística e filosófica da Idade Média, tachada até então de “época de barbárie”. Toda a estética polida e artificial promovida pelas épocas mais civilizadas, fixadas e regradas pelas conveniências destoavam da Natureza, por isso os românticos buscavam o primitivo, preferiam o natural, a volta às origens, às fontes.

Salienta Auerbach (1972, p. 231), que a Revolução Francesa, inspirada pelas ideias de Voltaire e Montesquieu, provocara mudanças, mas depois a própria Revolução aparentava ter deixado simplesmente desordem, injustiça, paixões desenfreadas e sangue e isso os conduzia a todos fatalmente a um retrocesso na evolução ou lentidão do processo.

Foi nesse limiar que surgiram os românticos antirrevolucionários, que se suscetibilizam com o papel da sociedade, acreditando que levar o povo a revoltas era violar a natureza deles. O historicismo dos românticos, o interesse pela Idade Média, e culto exacerbado dos sentimentos, fez ressurgir o entusiasmo pelas crenças religiosas, característica esta negada por alguns românticos, que não tomaram parte nesse aspecto.

No conjunto, o que aconteceu foi o ativar de sentimentos católicos um tanto místicos em sua poética, já que eram livres do dogmatismo religioso, pois mesclavam-se a um contexto político, mas cuja esfera favorecia o sentimento religioso, panteísta, procurando distanciar-se cada vez mais do materialismo, o que promoveu um lirismo com certa aura religiosa.

O Romantismo promoveu a poesia popular, incitou a conscientização do povo enquanto força criadora, devolveu à literatura liberdade, vigor e opulência; modernizou alguns

gêneros e reativou outros que foram omitidos ou ficaram decadentes. A Natureza virou protagonista de primeira ordem nas narrativas, imprimindo no ser humano estados de tristeza, solidão, prazer ou dor, mas um espelho límpido das forças e reduto da alma humana

Enfim, como destaca Auerbach, (1972, p. 233), “o Romantismo procura dar a seus assuntos o quadro e a atmosfera autêntica da época, o romance histórico e o romance pessoal, psicológico, individualista, que fixa a vida íntima e das personagens”. O Estilo romântico alemão cultivou e valorizou os estudos históricos, ofereceu à língua literária o elemento primordial da liberdade, potencializou a Filologia, espargindo por todas as partes o interesse pelo conhecimento e desenvolvimento.

As discussões impulsionadas até aqui não alcançaram ou revelaram todas as estruturas dialógicas entre Bíblia e Literatura. Compreende-se que dois mundos foram formados pela linguagem, e porque não dizer, linguagens. As modalidades embutidas no interior de cada uma formaram metáfora enigmáticas, que tal qual a Esfinge, propôs um desafio: “Decifra-me ou te devoro”. Foi nessa perspectiva que a pesquisa trafegou, decifrando uns pontos, alimentando-se de outros e permitindo ser devorado para ajustar conhecimento em saberes.

A literatura, segundo Auerbach, (2007, p. 357), “não se refere simplesmente aos traços comuns da humanidade, e sim a esta enquanto fecundação recíproca de elementos diversos. Seu pressuposto é a *felix culpa* da dispersão do gênero humano numa variedade de culturas”. A expressão em itálico, de cunho religioso representa um previsível desastre que resultou em algo extraordinário, que é a raça adâmica.

O processo de conjugação das culturas, originário desde o surgimento do ser humano se deu em todos os aspectos e, na atualidade, é mais visível do que nunca. As línguas, dialetos, registros e escritos se intercambiam de modo voraz. Há uma verdadeira peregrinação que vai do intertexto ao hipertexto, enveredando as palavras em outras, não reconhecendo barreiras; de modo que desvendar trilhas e soletrar objeto é fazer a literatura criar sentido.

Nesse intercâmbio constante entre literatura e texto bíblico, ambos revelam suas naturezas abundantes, visto que postas à margem do rio caudaloso das palavras, produzem em terras férteis frutos doces, ácidos ou semi-ácidos, dependendo do produtor, semente e tipo de rega que lhe fora aplicada. Cabe aos meros mortais colher os melhores e suprir a carência humana de conhecimentos, anseios de liberdade, transcendência, vida e morte, a nos reinventar para uma nova consciência e existência, pois todos esses arquétipos estão nas personagens.

2. ARQUÉTIPOS: FONTE CRIATIVA DAS PERSONAS LITERÁRIAS

Arquétipos são conjuntos de imagens ou representações primordiais que residem no imaginário e são repassadas pelas gerações através de histórias que se apropriam de um modelo ou padrão passível de ser reproduzido em simulacros e objetos que simbolizam elementos existentes nas culturas.

O termo “arquétipo” foi utilizado inicialmente pelo filósofo grego Fílon, por Dionísio Aeropagita e ainda de modo figurado por Platão e Santo Agostinho. Adiantados os estudos, Jung (2000)¹⁴ afirmava que arquétipos são indícios estruturais de imagens que possivelmente residem no inconsciente coletivo e que podem ter sido herdadas de forma biológica, enquanto expressões incitadas de energia psíquica, representadas por um determinado objeto. Alerta, ainda, o psicoterapeuta que “o fato é que as imagens arquetípicas têm um sentido a priori tão profundo, que nunca questionamos seu sentido real” (JUNG, 2000, p. 23), nas raras ocasiões em que o fazemos, somos impelidos pela razão e acabamos por distorcer o sentido, porque o senso racional é míope ou sobrecarregado de preconceitos.

Tais explanações diferem perceptivelmente da fórmula historicamente elaborada; enquanto esta apresenta interferência e influência singular da consciência, os pressupostos de Jung revelam que os arquétipos só se aplicam a representações coletivas na medida em que designam apenas determinados conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer concepção ou organização do consciente.

A compreensão da palavra arquétipo fica mais explícita quando se relaciona com o mito, os ensinamentos esotéricos, os contos de fada e os sonhos. Não por acaso as grandes obras literárias são habitadas por personagens que desfilam um arsenal de complexidades de arquétipos que só são desvendados com assessoria de estudos ligados à mitologia, filosofia, hermenêutica, ou psiquiatria, Salienta Jung (2000) que

O homem primitivo é de uma tal subjetividade que é de admirar-se o fato de não termos relacionado antes os mitos com os acontecimentos anímicos. Seu conhecimento da natureza é essencialmente a linguagem e as vestes externas do processo anímico inconsciente. Mais precisamente pelo fato deste processo ser inconsciente é que o homem pensou em tudo, menos na alma,

¹⁴ Para o primitivo não basta ver o Sol nascer e declinar; esta observação exterior deve corresponder - para ele - a um acontecimento anímico, isto é, o Sol deve representar em sua trajetória o destino de um deus ou herói que, no fundo, habita unicamente a alma do homem. Todos os acontecimentos mitologizados da natureza, tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações chuvosas, etc., não são de modo algum alegorias destas, experiências objetivas, mas sim, expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção - isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza. (JUNG, 2000. p. 18).

para explicar o mito. Ele simplesmente ignorava que a alma contém todas as imagens das quais surgiram os mitos, e que nosso inconsciente é um sujeito atuante e padecente, cujo drama o homem primitivo encontra analogicamente em todos os fenômenos grandes e pequenos da natureza (JUNG, 2000, p. 18).

Segundo Eliade, (1972, p. 9 e 12), “mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”¹⁵. Ele esclarece ainda, que o mito relata uma história de cunho sagrado, um evento estabelecido num tempo, que ele chama de primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. É a narrativa do sobrenatural da “criação”, de algo que, motivado por força criadora, passou a existir.

Vale ressaltar, que os personagens mitológicos são os que realizam feitos sobrenaturais, revelam e ocultam ao mesmo tempo sua face misteriosa e fazem irromper o sagrado nas sociedades, nas culturas, no mundo. É, portanto, esta especificidade sagrada que fundamenta o mundo com seus mistérios, transfigurando-o no que nos apresenta na atualidade. Eliade (1972) evidencia, ainda, que

O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma “história verdadeira”, porque sempre se refere a *realidades*. O mito cosmogônico é “verdadeiro” porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente “verdadeiro” porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante. (ELIADE, 1972, p. 9).

Compreende-se, então, que o mito fala do que de fato ocorreu e de alguma forma se revelou, tendo como testemunha o homem que, nas sociedades e atividades culturais, valida o sagrado e perpetua a crença nele através de ritos e ditos, presentes em instituições, objetos, personagens ou acontecimentos dos mais diversos. De modo que o sagrado realiza a grande façanha dos entes sobrenaturais que é existir entre os povos, quer seja, por vezes, de forma dramática, divinizada ou ritualística.

¹⁵ “Pelo fato de relatar as gestas dos Entes Sobrenaturais e a manifestação de seus poderes sagrados, o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas. Quando o missionário e etnólogo C. Strehlow perguntava aos Arunta australianos a razão por que celebravam determinadas cerimônias, obtinha invariavelmente a mesma resposta: ‘Porque os ancestrais assim o prescreveram’ (ELIADE, 1972, p. 9). “Embora os protagonistas dos mitos sejam geralmente Deuses e Entes Sobrenaturais, enquanto os dos contos são heróis ou animais miraculosos, todos esses personagens têm uma característica em comum: eles não pertencem ao mundo cotidiano”. Não obstante, os indígenas sentiram tratar-se de ‘histórias’ radicalmente diferentes. Tudo o que é narrado nos mitos *concerne diretamente a eles*, ao passo que os contos e as fábulas se referem a acontecimentos que, embora tendo ocasionado mudanças no Mundo (cf. as peculiaridades anatômicas ou fisiológicas de certos animais), não modificaram a condição humana como tal (Ibid., p. 12).

Voltando à explicação de arquétipo, pode-se dizer que reside nesse a existência do mistério, das forças criadoras e interpretativas que a humanidade utiliza para compreender o mundo e empreender suas realizações. Assegura Meletínski (1998, p. 20) que “Jung e seus seguidores (J. Campbell, E. Neumann e outros) analisaram a mitologia dos povos do mundo inteiro como produto da realização direta dos arquétipos”. São de suma importância os esclarecimentos de Jung, pois enquanto Freud destacava o caráter alegórico – explicando que o arquétipo apela para a imaginação da mesma forma que uma analogia apela à razão, Jung justificou os detalhes como metafóricos, “plurívocos”, e não apenas como meros signos.

É de conhecimento de todos que o mito mais importante para Freud foi o de Édipo. Uma representação do erotismo infantil dedicado à mãe, sujeito a despertar ciúmes no pai; o chamado complexo de Édipo. Jung até considerou a relação entre o desejo de retornar à infância, ao amor da mãe e o ciúme, mas colocou a erotização infantil em segundo plano. A genitora era um elemento fundamental, mas sob outra perspectiva. Observe-se o seguinte raciocínio:

Os arquétipos da “mãe”, da “criança”, da “sombra”, do animus (da anima) são considerados por Jung os mais importantes arquétipos mitológicos ou mitologemas arquetípicos. A “mãe” expressa o elemento do inconsciente eterno e imortal. A “criança” simboliza o princípio do despertar da consciência individual através das forças do inconsciente coletivo (mas também a ligação com a indiferenciação inconsciente primitiva e a “antecipação” da morte e do nascimento. A “sombra” está à soleira da consciência e é a parte inconsciente da personalidade, podendo se apresentar como duplo (sósia) demônico. A *anima* do homem e o *animus* da mulher encarnam o princípio inconsciente da personalidade que se manifesta enquanto sexo oposto e o “velho sábio” (ou “velha”) são a síntese espiritual mais alta, que harmoniza, na velhice, as esferas conscientes e inconscientes da alma. (MELETÍNSKI, 1998, p. 21).

O poder da figura materna traz à tona as forças do inconsciente infinito. A “criança” que reside em cada um de nós postula interesse antagônico, renascimento e morte; e a “sombra” sempre a espreitar a consciência e inconsciência da personalidade em busca do *anima* masculino e do *animus* feminino, os quais se manifestam através do sexo oposto pela figura da “velha” ou do “velho” nutridos de sabedoria; atestando a união espiritual elevada da alma que se conciliam na velhice.

A tríade mãe, filho e sombra residem no conto “Onde estivestes de noite”, de Clarice Lispector (1980, p. 56): “Tenho medo”, disse a criança. “Um cão dava gargalhadas no escuro.

¹⁶“Medo de quê?”, perguntava a mãe. “De meu cão.” “Mas você não tem cão”. “Tenho sim.” Mas depois a criancinha também gargalhou chorando, misturando lágrimas de riso e de espanto”. As sombras se entrelaçam e exigem do leitor o decifrar das simbologias.

O arquétipo da mãe, tal qual o inconsciente, aciona o gatilho para o filho, que desperta para a sombra existente nele - no ser humano -, no duplo limiar da sabedoria ou da ignorância, da sombra e da luz, sempre em busca da condição da inconsciência e consciência da alma. O simbólico do *animus/anima*, os arquétipos nas considerações de Jung clarificaram a interpretação das personagens mãe/filho no conto em questão de Clarice Lispector.

Considera Meletínski, (1998, p. 22) que “os arquétipos junguianos, em primeiro lugar, são antes imagens, personagens, papéis a serem desempenhados e, apenas em medida muito menor, temas”. Acrescenta ainda que toda a construção desses arquétipos são partes do processo da individualização, ou seja, é o evidenciar da consciência, a partir do entrelaçamento entre consciência/inconsciência humana, até culminar na harmonização final, no epílogo da existência.

O arquétipo do animal é um ponto fortemente marcado no conto *Onde Estivestes de Noite*, assim como em toda a obra da escritora. *Tinha medo pânico de ratos, encontrar a fria lagartixa. E estremeceu como um cavalo se eriça* (LISPECTOR 1997, p. 55-64). No início do enredo eles surgem para sugerir o lado imundo do humano, para apresentar as trevas na qual a humanidade se arrasta na busca desesperada de iluminação. Expõe Bertha Waldman sobre essa característica da escrita de Lispector:

Os animais, por seu lado, entram em sua obra como ingrediente de estruturação do mundo, e dividem-se em duas categorias que não se confundem: aqueles com os quais há identificação da narradora/autora e aqueles que repelem qualquer identificação. A domesticação social do homem guarda um fundo instintivo cujas potencialidades são alertadas pela presença animal. Atender ao apelo das pulsões vitais de um modo categórico significaria pôr em risco a existência da espécie, mas não ouvir a esse apelo seria renunciar a marca da animalidade. Entre os animais, aqueles passíveis de identificação são os domesticáveis (cavalo, cachorro), isto é, aqueles que podem ser integrados no sistema de valores do homem (palavra, trabalho etc.). Já os animais do segundo grupo são selvagens, repelem a domesticação, estão fora da língua e formam um bolsão de agressividade que

¹⁶ “O conceito de inconsciente coletivo foi tomado emprestado por Jung dos representantes da escola francesa de sociologia (as “representações coletivas” de Durkheim e Lévy-Bruhl).

Os arquétipos “coletivos”, no entender de Jung, deviam basicamente opor-se aos “complexos” individuais de S. Freud, deslocados para o subconsciente.

Jung e seus seguidores (J. Campbell, E. Neumann e outros) analisaram a mitologia dos povos do mundo inteiro como produto de realização direta dos arquétipos” (MELETÍNSKI, 1998, p. 20-21).

perturba as relações do homem com o mundo (formigas, besouros, percevejos, sapos, barata) (WALDMAN, 2011).

Ao inserir os animais para estruturar o mundo das personagens, Clarice, de certa forma, por vezes, os coloca na mesma escala; alguns são comparados aos piores vermes, em outras, conseguem elevação ao nível de alguns animais mais elevados como as águias ou os cavalos, mas não deixa de apresentar a identificação do humano com o instinto ancestral primitivo de bicho que ecoa na mente de cada um. É a natureza ferozmente pulsando em figuras e simbologias.

Salienta ainda Meletínski (1972, p. 37) que tanto Jung quanto os demais teóricos, ao dissertar sobre arquétipos não lhes interessavam os temas, enredos, argumento ou tramas, mas uma variedade de “figuras-chaves ou objetos- símbolos, onde residem e nascem os motivos”. Ressalta adiante que as “figuras-chaves” propostas por Jung são fruto dos processos de individualização, mas defende e adverte Meletínski a importância dos temas, que longe estão de assumirem apenas um papel secundário nos textos.

Os temas podem aliar-se às mais diversas imagens e produzir tantas outras quanto for possível. Basta observar a composição de tudo que cerca as civilizações. É preciso lembrar, instiga Meletínski, (1972, p. 37) “uma vez que os motivos subconscientes estão igualmente ligados à ambiência social, enquanto a matricialidade temática, que permite a liberação dos arquétipos (como “tíjolos” literários), configura-se a partir de uma figura mais amorfa”.

Este modo disforme da construção do arquétipo literário se dá pela impossibilidade de dissociar totalmente o elemento social do humano. É preciso levar em consideração os contextos, eventos simbólicos nos quais este humano se insere. O mito é elaborado sobre a narrativa de origem do mundo, laureado por lutas e vitórias do cosmo sobre o caos, na tentativa de ordenar esse mesmo mundo social do habitante terrestre.

Ao versar sobre mitologia oriental, Campbell (2008) contribuiu ao assinalar que por volta de 2350 a. C., ocorreu a separação das esferas divina e humana, e esta raça passou a ser retratada nos mitos e rituais. Não existiam mais os “reis-deuses”, representantes do povo cultuados tal como deuses; o rei passou a ser um colaborador de Deus e sua função seria supervisionar o gênero humano escravo, cujo dever era servir a Deus até morrer em trabalhos diligentes.

É notória a crítica proposta por Campbell (2008), a questão não mais reside no aspecto identitário; o homem não havia sido criado para ser Deus, mas para relacionar-se com Ele e

para isso deveria conhecê-lo, prestar-lhe honra, obediência e servidão, de modo que o rei das grandes cidades que os governava e antes personificava as deidades-divindades, tornou-se só um reverendo, um sacerdote, em total veneração Àquele do alto, “não um deus retornando, ele mesmo, em sacrifício dedicado a Si-Próprio” (CAMPBELL, 2008, p.16).

No decorrer dos séculos, afirma Campbell (2008), nova cisão se deu, a humanidade em busca de sentido, almeja elaborar uma inversão de retorno: não à identidade, pois os povos e o criador já não eram os mesmos; ambos tinham mudado de figura, mas urgia descobrir o véu e pôr-se diante do deus perdido, enxergar seu semblante, não mais o deus estático, que só recebe, mas principalmente que o permitisse participar da renovação deste mundo. Campbell acrescenta:

Assim de uma criação feita no princípio do tempo de uma só vez e para sempre, de uma queda subsequente e de uma obra de restauração ainda em curso, surge uma mitologia progressiva de orientação temporal. O mundo não mais era para ser reconhecido como mera demonstração no tempo dos paradigmas da eternidade, mas como um campo de conflito cósmico inaudito entre as duas forças, a da luz e a das trevas (CAMPBELL, 2008, p. 16).

O mundo é, portanto, composto destes processos antagônicos, nos quais os complexos de bem e mal, sabedoria e violência, luz e sombras estão em constante embate, a disputar a vitória.¹⁷ Os arquétipos de que se apropria a literatura de Clarice Lispector fazem a cada sentença emergir um elemento mítico simbólico, cuja trama se enreda no sagrado dos objetos e das ações ritualísticas das quais participam as personagens, num desejo incessante de tocar e ser tocado pelo divino. O extrato do conto “Onde estivestes de noite” revela:

Mas era para ter sensações que ali se subia. E era sensação tão secreta e tão profunda que o júbilo faiscava no ar. Eles queriam a força superior que reina no mundo através dos séculos. Tinham medo? Tinham. Nada substituíra a riqueza do silencioso pavor. Ter medo era a amaldiçoada glória da escuridão silente como a Lua (LISPECTOR, 1980, p. 60).

O narrador de Lispector, como será visto adiante de maneira mais ordenada, polariza os arquétipos de sombra e luz durante todo o enredo. Na verdade, eles são uma das personas do conto e colaboram para expressar desejos, sofrimentos, alegrias, culpas e complexos dos

¹⁷ Se Campbell apenas tocava os problemas da literatura, Mircea Eliade começava sua atividade criadora (nos anos trinta) como escritor modernista romeno, com tendência para o misticismo e a experimentação artística com o tempo.

Eliade propõe uma interpretação da mitologia que, no fundamental, é determinada pelo fato do funcionamento dos mitos nos rituais. Conhecer as suas concepções é muito útil para a compreensão de alguns aspectos do mitologismo no século XX, inclusive na literatura, já que o próprio Eliade é um apólogo do mitologismo em oposição ao historicismo (MELETÍNSKI, 1987, p. 80).

mais variados possíveis nos outros personagens, ao mesmo tempo que os conduzem a um mergulho nas trevas de si mesmos e dos contextos, enquanto buscam desesperadamente por algo.

Meletínski (1987, p. 69) contrapõe-se a algumas aplicações de Jung a respeito dos arquétipos, à medida que este entende que a transmissão por herança dos arquétipos é semelhante a passagem dos caracteres morfológicos do corpo humano. Aponta Meletínski que a concepção de hereditariedade concernente aos arquétipos é o ponto de fragilidade no pensamento de Jung.

Embora Meletínski não deixe de considerar a possibilidade no que se refere às premissas de aprendizagem de uma língua, o conceito pode ser aplicável, mas quando se trata dos “símbolos arquetípicos mais ou menos constantes”, os símbolos hereditários tornam-se discutíveis. Mesmo que Jung apresente grande quantidade de “coincidências no “significado semântico dos arquétipos”, pela dinâmica comparativa no tempo de esferas extremamente distanciadas uma das outras.

Asseverado o tom, Meletínski (1987, p.71) afirma que “o enfoque junguiano dissolve demasiadamente o social no psicológico, omitindo assim a especificidade social, embora seja no cômputo geral, bem mais ‘sociológica’ que a doutrina de Freud”. Jung chega a categorizar que “a psique contém todas as imagens que jamais se promoveram a mito”. É impossível dissociar a presença dos elementos sociais nos mitos, principalmente quando eles são adotados por outras culturas, pois a adaptação ao contexto social é notória.

Apresentadas de forma mais sistemática foram as pesquisas de E. Newman, como pontua Meletínski (1987, p.25), de acordo com aquele autor, “os mitos da criação, são justamente a história do nascimento do “eu”, a emancipação gradativa do indivíduo e o sofrimento a ela ligado”.¹⁸ A criação para Newman é, portanto, a criação do mundo consciente, que chega a dominar as forças do inconsciente.

A ideia de circularidade da criação persiste nos arquétipos e são transmudadas para as narrativas literárias expressas pelas personagens, que figuram os processos e complexidades da humanidade. “A coesão primordial do inconsciente é simbolizada pelo círculo, pelo ovo,

¹⁸ Em seu livro “Origem e História da Consciência” (1949), o junguiano E. Neumann apresentou de forma mais sistemática as raízes arquetípicas e a evolução da consciência. Ele chamou de arquétipos as “dominantes transpessoais” e insistiu no fato de que o conteúdo transpessoal primordial se personaliza por hereditariedade (“personalização secundária”). Os mitos da criação, de acordo com Neumann, são justamente a história do nascimento do “eu”, a emancipação gradativa do indivíduo e o sofrimento a ela ligado. A criação, afirma Neumann, apoiando-se em E. Cassirer, é sempre criação de um mundo, mas Neumann refere-se a este como ao mundo da consciência, que domina as forças do inconsciente (MELETÍNSKI, 1998. p. 24).

pelo oceano, pela serpente divina, pela mandala, pela essência primeira, pelo conceito alquímico de *uroboros*". Ampliando a compreensão, Meletínski (1998, p.24) expõe e instiga o interesse para desvendar o simbólico nos textos literários.

Fundamentado pela enunciação do autor acima, logo motiva uma breve coleta de arquétipos no conto de Lispector (1997, p.58), "Onde estivestes de noite", "A montanha era feita de origem vulcânica. E de repente o mar; a revolta rebentação do atlântico lhes enchia os ouvidos. E o cheiro salgado do mar fecundava-os e triplicava-os em monstrosinhos". A força circular da vida gerada pela natureza, é o movimento e continuidade, em consequência o eterno retorno.

O crescimento individual, compara Meletínski (1998), ocorre com o distanciamento do *uroboros*; é entrar em contato com o mundo, enfrentar seus aspectos contraditórios, sua incoerência e abjeções e progredir rumo a plenitude, buscando a integralidade das partes manifesta em atividade constante pelo ser humano. Exemplifica melhor o autor,

O *uroboros* e sua soberania estão estritamente ligados com a imagem da Grande Mãe (o "matriarcado" enquanto estado psíquico), associada com a terra e com a natureza absolutamente inconscientes, em contraposição à cultura (MELETÍNSKI, 1998, p.24).¹⁹

O humano nas narrativas literárias é apresentado como filho desta "Grande Mãe" e a atividade do nascer, alimentar-se e morrer mantém o vínculo direto com a matriarca. Aquele, por vezes, em estágio de imensa vulnerabilidade; outras vezes, portador de uma força sobre humana, parte para o enfrentamento dos dissabores, cuja existência necessita de conexão fervorosa com o sagrado - o grande guardião do mistério de correspondência com o divino. Lispector (1997) dá exemplo da ligação com essa "Grande Mãe":

Um cheiro sufocante de rosas enchia de peso o ar, rosas malditas na sua força de natureza doida, a mesma natureza que inventava as cobras e os ratos e pérolas e crianças- a natureza doida que ora era noite em trevas, ora o dia de luz. Esta carne que se move porque tem espírito (LISPECTOR 1997, p. 61).

¹⁹ 2º A terra, isto é, carrega e mantém a vida em sua superfície (de modo imediato, a vida vegetal; de modo mediato, a vida animal e a humana). Aqui se trata basicamente da terra-elemento, também e principalmente da terra-lugar, enquanto floresta ou campo inculto, jardim ou campo cultivado. É seu potencial reprodutivo, sob o aspecto de elemento passivo, que permite à terra desempenhar essa função: ela recebe a semente, que atravessa sua resistência natural, num movimento descendente, se implanta ligeiramente abaixo de sua superfície e, depois, num movimento ascendente, na forma de caule, na direção da luz e do ar livre. Quando ela é só pedra ou areia, ou contém pouca água, torna-se estepe árida, deserto quase sem vida (GIRARD, 2005, p.543).

É latente no humano, depois de nascer, o desejo de dominar o mundo, pondera Meletínki (1998, p.41), e neste intuito, põe-se na tentativa de pô-lo em ordem (ou seja, o mundo e não o seu espírito), e o faz através de narrativas de seus primórdios, atentando para manter um relacionamento harmonioso com ele, tal feito se dá por conta dos diálogos, das conexões religiosas, a magia, as trocas simbólicas, cujo objetivo maior do herói literário é a harmonização, ordenação e duelo contra as forças que sustentam o caos. Meletínski esclarece os termos quando afirma:

O mito da criação é o mito *par excellence*. O mito escatológico é apenas o mito da criação pelo avesso, narrando durante a maior parte do tempo a vitória do caos (pelo dilúvio, incêndio etc., no fim do mundo ou no fim de uma época cósmica). Algo intermediário é representado pelos mitos das estações nos quais a morte temporária da natureza, muitas vezes personificada por um deus que morre e ressuscita como herói, serve bem à renovação cíclica (MELETÍNSKI, 1998, p.41).

A formação do mito do herói é observada nas narrativas fantásticas, pois os ritos de passagem são constantes; a criação ou cosmicização efetua nas personagens alguns exemplos dos processos de iniciação nas crianças, que são transformadas depois de atingir resultados positivos em estágios: desde provações das mais diversas até a morte temporária. Tal morte desperta a consciência individual e promove a “socialização”, o privilégio de pertencer, de poder ser integrado no grupo social.

O lugar dessas relações imprime-se nas experiências sintonizadas com o ser e sua transcendência através do simbólico. Croatto (2001, p.61) “assinala que o sagrado é essencialmente uma relação entre o sujeito (o ser humano) e um termo (Deus), relação que visualiza ou se mostra em um âmbito (a natureza, a história, as pessoas, um objeto, gestos, palavras etc.”. Nada pode ser considerado sagrado sem tal conexão.

Croatto (2001) adita que a noção e compreensão do sagrado só pode ser concebida por meio do contexto relacional; não existe uma meta ligada a ação, ao conhecimento ou hábito preestabelecido pelo sagrado em direção à experiência religiosa. Tal transcendência é característica do divino. Até as representações de fé, intenções salvíficas ou objetos materiais que tematizam a fé, não são particularmente o sagrado. O autor desenvolve o pensamento ao afirmar:

O lugar da hierofania é, na realidade, o próprio *ser humano*. Não no sentido de que ele a “projeta” a seguir para um objeto exterior, como simples ponto de visualização, senão enquanto o ser humano tem uma experiência do transcendente *na relação com* tal objeto, lugar, acontecimento ou o que quer que seja (CROATTO, 2001, p.60).

Determinado elemento tido como sagrado não o é simplesmente pela conexão ou reciprocidade com a experiência religiosa anterior, mas porque no próprio elemento se dá esta experiência. Não qualquer elemento igual a ele, mas aquele em especial. O sagrado vai se manifestar nos elementos, tal qual eles são, sem adornos ou ajustes prévios. Habitualmente esses vínculos ocorrem em alguns rituais.

Associando os rituais e elementos sagrados com elementos arquetípicos nos contos literários, Meletínski, (1998, p. 43) salienta a importância de alguns formatos ritualísticos para a elaboração dos temas arquetípicos. Certamente não se deve adivinhar ou restringir os temas a partir dos rituais, porém vale ressaltar que o ritual representa o contexto “formal”, enquanto o mito representa o aspecto do conteúdo do mesmo fenômeno. Desse modo que um mito pode estar presente em vários ritos, e vários mitos podem aparecer em um ritual. Os rituais se entrecruzam; basta observar a aproximação dos cortejos e ritos realizados pelas religiões do mundo afora; nos quais pode-se encontrar imagens, velas, incensos, preces, evocações espirituais, sacrifícios, louvores. Este arsenal está presente nos arquétipos.

Destaca Meletínski (1998) que na constituição do mito heroico, a narrativa de sua trajetória além de ser permeada por grandes sofrimentos e provações, advém de elaborações propositais associadas à substituição ritualística de gerações. A troca de chefes, a transição do amadurecimento biológico, ascensão social, realização de sonhos e desejos. O que concerne ao herói é sempre a evolução de status.

A idealização de passagem, a compensação de poder pertencer a determinada classe ou grupo, a adoção do órfão abandonado por uma família ou mesmo a tutela desta criança por um personagem de modelação protetora, apresentam paradigmas de cunho inclusive moral, na tentativa de promover, pelo menos, alterações nas molduras sociais.

É lógico que as figuras virtuosas se inserem no eixo da invisibilidade exterior das arcas de ouro repletas de joias e tesouros escondidos. Assim são as figuras de santidade, ocultas; só aparecem no final dos enredos, inclusive de modo bastante discreto. Ao herói, cabem as honras, ao povo, gradativamente, seus arquétipos serviram para formar o vencedor, mas esse dado não fica nítido. Cabe àqueles o obscurantismo, a palidez. Enfatiza Meletínski, sobre as propriedades e aparição do herói nas narrativas:

Os deuses e os diferentes espíritos são os que basicamente modelam o mundo exterior, enquanto à sociedade humana corresponde as personagens das quais é gradativamente formado o arquétipo do herói. O fato do herói figurar em primeiro plano e ter papel especial no enredo – papel esse que determina o desempenho das outras personagens – e o aprofundamento dos traços específicos do herói dão-se paulatinamente, de modo que a

personalização (enquanto emancipação do herói que se distingue do coletivo) pode ocorrer relativamente tarde e até aquele momento o herói permanece na órbita do subjetivismo coletivo (MELETÍNSKI, 1998, p. 46).

Vale ressaltar, contudo, que quando surge o herói na narrativa, quase sempre aparece de tal forma laureado que a representação coletiva que ele carrega não é explícita, mas é função dele. Há inclusive um conjunto de vozes polifônicas no conto Clariceano “Onde estivestes de noite”, que interpela ao menos tempo que, ferozmente, critica o módulo estrutural do herói em todos os aspectos: do interpretativo ao construto da narrativa, como se pode ver no trecho a seguir:

Eles queriam sentir a imortalidade terrífica. Pois o proibido é sempre o melhor. Eles ao mesmo tempo não se incomodavam de talvez cair no enorme buraco da morte. E a vida só lhes era preciosa quando gritavam e gemiam. Sentir a força do ódio era o que eles mais queriam. Eu me chamo povo, pensavam. – Que é que eu faço para ser herói? Porque nos templos só entram heróis (LISPECTOR, 1997, p.59).

O desejo de se elevar ao patamar heroico, de usufruir da imortalidade, causa no personagem povo total desespero porque o que lhes fora reservado é o segundo plano, cuja possibilidade de adentrar aos templos, de ascender às classes é praticamente inalcançável. Só por meio da luta, do grito e, quiçá da morte, ele pode conseguir. A negação de pertencimento é perceptível, mas o narrador de Clarice Lispector relata e concede espaço pelo menos de voz.

Meletínski (1998) chega a frisar que a introdução do paradigma de herói surge na figura do ancestral que desempenha a função de herói demiurgo – divindade. Categoriza ele, ainda, que esta imagem é encontrada nas representações folclóricas dos povos primitivos do mundo inteiro. Cabe destacar os seres totêmicos, os antropomórficos, em missões grandiosas, e que precedem os deuses celestes.

O herói demiurgo-cultural, relata Meletínski (1998, p.49), abandona aos poucos os traços da divindade à medida que ele realiza o feito extraordinário de vencer a morte: veja-se Ulisses, na Odisseia, embora amparado pelos deuses, em especial a deusa da guerra e da sabedoria Palas Atena, ele ainda mantém o elo com as deidades, mesmo sendo humano, comenta-se inclusive pelos personagens a proteção e preferência que os deuses têm por ele.

No herói cultural, pontua Meletínski (1998, p. 50), nota-se o traço marcante de poder através da força, mas há um consórcio entre a inteligência e a magia presente nele. Não se distingue com facilidade se tal façanha fora realizada por obra de uma ou de outra condição. Outro ponto essencial é que o ânimo e o esforço físico em sua totalidade também não se

evidenciam; o caráter heroico estaria por ser formado. O autor apresenta, então, os demais tipos de herói.

Paralelo ao herói-provedor, prossegue Meletínski (1998), constam os heróis governantes, estes defendiam seu povo e, por vezes até manipulavam instrumentos ou objetos miraculosos, ao passo que aquele se apropriava de objetos naturais ou culturais importantes para sua raça e os levava para sua nação. Paulatinamente, um tipo de herói mais “elevado”, mais “heroico” de fato foi se formando, pois nele se personificavam os poderes do cosmos e a competência para destruir os perigos e monstros que simbolizavam o caos. Conclui o literato,

Assim os feitos básicos dos heróis resultam na obtenção (frequentemente a partir do mundo ctônico ou celestial) de objetos culturais, isto é, na construção do mundo humano, como defesa do cosmo constituído contra as forças do caos e como defesa da tribo-Estado, contra outras crenças e outras tribos. No que se refere à trans - ou superpersonalidade do herói, ele atua como encarnação da autodefesa coletiva. Entretanto, feitos semelhantes são com frequência entendidos como fazendo parte do plano da biografia do herói, isto é, como sua “consagração” ou iniciação, no decorrer do qual o herói adquire forças sobrenaturais, ou manifesta sua essência heroica. À primeira provação seguem, um após outro, feitos fundamentais (MELETÍNSKI, 1998, p. 58).

Como representação imagética dessas provações ou ritos iniciativos, encontram -se os amplamente difundidos que são os que se dão por ocasião da maturidade sexual, em membros categorizados (guerreiros ou caçadores), ou a aprovação e eleição dos feiticeiros xamãs, demarcando o início do trabalho dos novos defensores da tribo.

2.1 ARQUÉTIPOS DO HERÓI BÍBLICO E FIGURAÇÃO

O herói, grande figura das narrativas bíblicas com o passar dos séculos serve de farol para a montagem de outras histórias literárias, visto que a formatação do ser outrora divino, surge aparelhado de elementos mágicos, com poderes de deuses ou semideuses para ajustar ou salvar a humanidade, retratado em uma sociedade moldada de acordo com cada cultura.

Após ponderar acerca dos arquétipos dos heróis, importa retomar a Antiguidade e mencionar os heróis míticos, análogos aos deuses que realizam o feito de morrer e renascer (os que se tornam invisíveis e logo depois se fazem ver), cuja matriz reside nos cultos da fertilidade e nos estados e estações da natureza, que também estão ligados a tais cultos. Situações orgíacas, incestuais dos mitos são reconhecidos na figura da deusa da colheita - a Grande Mãe, a fecundidade.

Os traços disfarçados do herói estão em multiplicidade nas imagens dos textos bíblicos. Como aponta Meletínski (1998), a história de José do Egito, toda trajetória de aprisionamento, escravidão e todo tipo de provação, nada mais é que a configuração de submergir no mundo e ressurgir para a libertação. Alguns desses aspectos serão discutidos no capítulo seguinte.

O autor, ainda, argumenta o seguinte:

Não devem ser esquecidas também aquelas figuras arquetípicas (a maior parte das quais têm protótipos históricos e ligam-se às lendas e às Sagradas Escrituras) que estão na base das religiões, das profecias, que são, afinal, sagradas. Dos motivos arquetípicos do mito heroico veem-se aqui também resquícios das ações do herói cultural, da origem e do nascimento milagroso e da infância heroica (MELETÍNSKI, 1998, p.75).

As figuras de Buda, Krishna, Zarathustra, representam heróis culturais, pois são personas atuantes, enérgicas que postas em movimento protagonizam realizações de caráter e assinalamento virtuoso, introduzem costumes religiosos, participam de eventos milagrosos de renascimento, salvam as pessoas e trazem para suas comunidades elementos ou objetos que favorecem a aprendizagem, a segurança ou a evolução de seu povo. Além disso, Meletínski comenta:

O bíblico Abraão é o iniciador da estirpe (e com isso possivelmente, está ligada a imagem da irmã e da esposa Sara) e, em particular, é o herói cultural: ele introduz alguns costumes religiosos e nas lendas mais tardias é apresentado como inventor do alfabeto e como mestre da astronomia. Moisés, como Abraão, nas últimas lendas, é justamente o inventor do alfabeto da filosofia e da sabedoria do estado: ele vence os amalecitas, conforme é sabido, com ajuda da oração. Cristo nasce milagroso de uma virgem imaculada (MELETÍNSKI, 1998, p. 76).

Nota-se, portanto que as figurações heroicas são amplamente expostas nas personagens bíblicas de Abraão, passando pelos profetas Jeremias e João Batista; desde o fato de eles serem portadores de informações extraordinárias até o ápice das ações ligadas ao conhecimento; estas que, posteriormente, são repassadas ao seu povo. O herói carrega o poder místico da oração, que o põe em contato direto com o divino, o qual o escuta e atende seus pedidos.

São essas expressões bíblicas que colocam a linguagem religiosa no seio das funções poéticas e, também, na prosa. Há o reflexo da busca incessante pelo Reino de Deus. A modalidade da linguagem teológica constituída de conceitos implícitos nas personas dos discípulos, profetas e sacerdotisas, salvaguarda as imagens figurativas dos discursos religiosos que simbolicamente rumam para a transformação e redenção do homem.

Confirma Ricoeur (2006, p. 41), “A linguagem religiosa funciona então à maneira de um modelo de desvelamento que revela os aspectos insuspeitados da realidade, abre para a dimensão transcendente da existência humana e provoca um agir renovado”²⁰. O leitor do texto bíblico ao interpretar o texto, vê-se representado, assim como sua realidade, e pondera seriamente para conversão do seu modo de proceder no mundo.

O autor chama ainda a atenção para o que ele intitula de “expressões-limite”, as palavras escatológicas, como “o reino de Deus está muito próximo” (Mc, 1,15) ou “quem perde sua vida por causa de mim a encontrará” (Mc, 8,35). Tais marcas subvertem a lógica temporal, cronológica e, por vezes, aparentemente absurdas; impelem o discurso, descritivo ou narrativo para exaltar o inaudito, o Reino prometido. Assim, Ricoeur acrescenta:

Como toda linguagem poética, a linguagem religiosa provoca uma refiguração do real. As expressões-limite que fazem sua característica suscitam uma forma de ruptura na concepção costumeira da existência que sacode o leitor em seu projeto de fazer sua vida um todo coerente (o ato “de autoglorificação” ou a “salvação pelas obras” de que fala S. Paulo (RICOEUR, 2006, p. 41).

A linguagem religiosa gera inicialmente percepção da desordem em que vive o leitor, para depois conduzir ao anseio por direcionamento e ordenação. Em perspectiva análoga, o conto “Onde estivestes de noite” elabora desconstruções e possibilidades do refazer do mundo interior e exterior das personagens, por meio de premissas ligadas ao arquétipo do sagrado que as conduzem ao divino; o que se verá no capítulo subsequente.

Afirmam Marguerat; Bourquin (2009, p. 51) que, diante de leituras sequenciais de personagens heroicos bíblicos, deve-se atentar para a maneira como as personas foram elaboradas pelo narrador, de que modo elas evoluem progressivamente, como são reveladas ao leitor, que tipo de alterações apresentam ao longo da narrativa e, principalmente, qual programação elas devem seguir para alcançar seus feitos.

As diretrizes apresentadas também se aplicam às narrativas literárias. Ao analisar a evolução das personagens e seguir o exercício de construção dessas personas, mesmo em digressão ou deslocamento do foco narrativo, em primeira ou terceira pessoa; tem-se maior

²⁰ “Essa subversão da linguagem que usam os relatos-parábolas, as fórmulas escatológicas e os provérbios é devida ao que Ricoeur chama expressões-limite, que por uma lógica absurda impelem as formas do discurso ordinário ou descritivo a seu limite para os transportar para o inaudito do Reino. Para dar conta disso, Ricoeur refere-se ao estudo da linguagem teológica de I. Ramsey em termos de “modelos” e de “qualificadores”. Da mesma forma que um qualificador como *ex nihilo* suscita uma superação do modelo explicativo “criação”, assim as expressões-limite fazem romper o quadro habitual da linguagem nos modelos de descrição da realidade que são as parábolas, as proclamações escatológicas ou as fórmulas proverbiais” (RICOEUR, 2006, p. 40.).

possibilidade de interpretar as suas ações e mudanças, assim como seus anseios, interesses e possibilidades de conseguirem ou não a realização de suas programações, muitas vezes atreladas ao simbólico.

A dimensão simbólica no conto *Onde Estiveste de Noite* é proposta a cada mudança de personagens e as ações por elas executadas; suas relações com as demais pessoas do texto, suas ligações com os arquétipos sagrados revelam mais sobre elas mesmas: a profundidade e lisura ética e as intenções de suas concepções religiosas. Vê-se com clareza as construções mantidas com o objetivo de contrastar as atitudes e desmontar o discurso de alguns personagens.

Aspectos ligados à superioridade, inferioridade, pobreza, riqueza, honestidade, contravenção ou corrupção, desfilam de maneira singular em cada personagem, de modo a formatar panoramas ao leitor que, às vezes, diante de atitudes paradoxais ou não dos personagens, pode compreender, julgar, condenar ou passar por um processo de autorreconhecimento dos atos deles.

2.2 ARQUÉTIPOS DO INCONSCIENTE E SUAS CONEXÕES RELIGIOSAS

As religiões têm uma força verdadeiramente criativa no âmbito das sociedades e suas representações nas culturas atuam de modo incisivo, resguardando valores, ativando crenças através do simbólico, revelado nos arquétipos, os quais, repassados pelos ritos e narrações, atravessam gerações e mantêm-se na ânsia constante do religar humano pela mística da transcendência.

A cultura, complementa Paden (2001, p. 88), abastece-se de procedimentos experienciados em estruturas das mais diversas possíveis, como a arte visual, a música, a dança, e todas elas criam “seus próprios pontos de vista, seu próprio mundo”, no interior das sociedades. Produzem, portanto, lentes diferenciadas para enxergar suas vivências.

Nesse sentido, o autor insiste em que há uma espécie de simbiose entre o humano e a sociedade no qual está inserido. “Se somos criados pela sociedade, nós também a criamos” (PADEN, 2001, p. 88). A participação direta neste processo dá à criatura o poder de observação e, consciente do seu papel, a possibilidade de mudança constante. A sociedade é alçada em paradigma aberto, ao menos em tese.

A aceção de que os indivíduos formam uma sociedade abre o pressuposto para se identificar que as experiências forjam simbologias. Ao se pensar em religião, por exemplo, ela

é produzida, e também é produtora. “As projeções (crenças, deuses, ideias, ideais e visões morais) são também agentes com vidas próprias efetivas” (PADEN, 2001, p. 89). A partir desse intercâmbio de criar o simbólico e ao mesmo tempo permitir recriar-se perante esses atributos, o homem pode interpretar as sociedades pela lente da religião. Com este viés o autor justifica:

Com base puramente sociológica podemos dizer que dentro da nossa cultura existem necessidades para muitos tipos e níveis de auto-interpretação além da interpretação social. Esses níveis correspondem aos muitos tipos de questões levantadas e à variedade de sistemas simbólico dentro da sociedade. A linguagem da sociologia se torna então apenas um discurso, um ato lingüístico e um esquema entre muitos, cada um dos quais em correlação com diferentes níveis de visões, públicos, posicionamentos sociais e necessidades intelectuais. Afinal, as interpretações – de qualquer tipo – são elas mesmas atos culturais que pertencem a contextos culturais específicos. Nos laboratórios falam-se ciência; nas igrejas, fala-se religião (PADEN, 2001, p. 91).

Os esclarecimentos sugerem que, ao se observarem os deuses, a religião e os arquétipos, pelo veio psicológico e literário, não apenas sociológico, uma gama de informações e fenômenos vem à tona. Assim, as demais leituras sobre arquétipos focalizam domínios velados pelos estudos da sociologia. A exemplo, o argumento vale-se da psicologia junguiana para expandir o tema:

Para os junguianos os mitos de heróis simbolizam modos pelos quais tem lugar a formação do ego, por meio de luta, sofrimento, sacrifício. Geralmente se requer uma forma de mortificação – descer a algum tipo de inferno, ser engolido por um monstro ou se perder. Essas “mortes” simbolizam o desapego em relação ao ego passado do herói e a disponibilidade para o “renascimento” de um novo self (PADEN, 2001, p. 99).

Cada um desses estágios dolorosos que o herói supera está intimamente ligado às experiências religiosas e tipos de imagens mitológicas. No estágio superficial, declara Meletínski (1998, p. 85), as características do herói, permanecem por mais tempo na literatura de aventura. Na Idade Média, apresentava-se de forma subversiva à realidade, às vezes contrariava as instâncias de poder, outros, dotados de um romantismo sentimental, eram sensíveis e melancólicos, outros, ainda, resignados ou revoltosos contra as figuras demoníacas e até mesmo com Deus. O herói em conflito surge sondado e revelado por um narrador que examina a alma daquele e expõe ao leitor.

Registra ainda Meletínski (1998) que, a partir do século XIX, o modelo de herói e heroísmo proposto declina influenciado principalmente pela sociedade de então. “A impossibilidade da realização épica é comprovada de modo realista e racional” o “mal do século”, o escapismo e o “caráter furioso” dos personagens e o eu lírico criados por Lord Byron, que oscilam entre o heroísmo e a negação desses atos. A imagem do humano imbatível e perfeito começava a ser desalinhada.

Desmistifica-se a configuração e o retrato virtuoso dos personagens para conservar somente alguns traços arquetípicos dados por Dostoiévski, “na figura de Stavróguin em *Os Demônios* (no plano da interpretação do caráter) e na de Raskólnikov em *Crime e Castigo* (no plano da teoria)”, atesta Meletínski (1998, p. 86). Surge o herói em Dostoiévski, um ser extravagante, voluntarioso, uma mistura de santo e louco, mas uma criatura de nobreza moral.

O verdadeiro curso da deseroicização ocorre no século XX; os heróis são desprovidos de atos e aspectos excepcionais, cada vez menos tais características interessam ao público, pois este acaba por fazer uma precária associação aos modelos e arquétipos semi-heróicos, conectados às imagens mitológicas que desvaneceram e foram diluídas ou descartadas pela modernização. O decurso disso anteriormente sucedia-se, como expressa Meletínski:

Em Sófocles, o caráter heroico “furioso” de Ajax²¹ na tragédia do mesmo nome, desacredita-se a si mesmo, na medida em que Ajax se apresenta como um desvairado que luta contra uma grei de ovelhas. Além disso é revelada a fraqueza desse herói épico diante da deusa Atena como, de uma maneira geral, diante de qualquer força superpessoal. A reação do herói é o suicídio (MELETÍNSKI, 1998, p. 88).

A crise evidente, tanto no contexto mítico quanto épico dos arquétipos, manifesta-se na impotência heroica de personagens como Édipo, da tragédia *Édipo Rei*, que não chega ao limite de Ajax, ao atentar contra a própria vida, mas motivado pelo destino para se purificar e poder reatar os laços amistosos com os deuses, comete o desvario de cegar a si mesmo. As personas de Lispector (1997), na narrativa “Onde estivestes de noite”, são assoladas por uma existência tão humana, que o maior ato heroico é a sobrevivência, se possível, de forma lúcida.

²¹ Ajax foi o filho de Telemão, rei de Salamis, e meio-irmão de Teucro. Depois de Aquiles, era o herói grego mais poderoso na guerra de Tróia. Era gigante, com cabeça e ombros maiores que outros gregos; muito forte, porém era lento a falar. Ele juntamente com Nestor, Diomedes e Idomeneu eram reis e heróis gregos. Comandavam exércitos dos seus reinos, sempre sob a supervisão de Agamémnon (CORREIA, 2007).

Não há no conto em estudo a presença de deuses mitológicos ou trabalhos hercúleos para serem executados; o que não significa dizer que os personagens repousem na ociosidade ou sejam puro exemplo da comodidade; a luta se assevera no dia a dia, na intimidade de cada ser, na procura desenfreada pela segurança, seja emocional, espiritual ou física.

Contribui (QUINTAS, 2016, p. 30), que a narrativa de Clarice Lispector em sua tonalidade intimista carrega aspectos de circularidade secreta por vezes indecifrável; as personagens transitam em um jogo de invenção e reinvenção, envolto num convencimento simbólico, de modo a certificar-se na dialética ficção-realidade. O ser no imaginário é conduzido por arquétipos através da escrita e vai aos poucos apresentando seus mistérios.

Os arquétipos almejados pelo narrador do conto clariceano pertencem à realidade, à bravura do viver, encantam-se com a simbologia que resiste, e são mantidos à sombra das crenças de cada um. O herói religioso, pode residir no ser humano, no objeto sagrado, na cruz, na dor, no medo, ou na luz. Demais elementos serão apurados no desenvolver da pesquisa, na qual vigoram as representações arquetípicas da obra.

2.3 O SAGRADO ENQUANTO CATEGORIA DO ARQUÉTIPO

O ser humano na busca do transcendente, na tentativa de experimentar o poder que emana do divino, acaba por realizar tal façanha junto ao sagrado. Vivenciar a força transcendente significa manifestar isto na ação pessoal, dedicação de trabalho, causa, indivíduo ou a Deus, através de uma criatura ou objeto extraordinário. O sagrado, portanto, é a relação que o humano acredita e mantém com o termo “Deus”, que se apresenta nas mais diversas modalidades, permeadas pelo simbólico, e sem esta conexão nada pode de fato ser considerado sagrado.

A tarefa de decifrar as hierofanias, segundo Crotto (2001, p. 57), é para descobrir e compreender seus significados, ou seja, verificar de que maneira o sagrado é vivido. É necessário lembrar, acentua ele, que desde a literatura grega, “*hieros* (“sagrado”) não qualifica Deus, mas os objetos pertencentes à esfera do divino” (CROATTO, 2001 p. 57). A matéria consegue ascensão ao divino por meio de um processo de sacralização. O que não está agrupado ao divino permanece no campo do profano. Um monte pode ser configurado como sagrado, dada a relação que as pessoas mantêm com o lugar, como pode simplesmente representar uma grande elevação de terra. Colabora Rudolf Otto com pensamento similar,

Estes objectos só são divinizados se a categoria do numinoso lhes for aplicada. O que não tem lugar, se antes de mais, não se procurar influenciá-los por meio da magia, e se, além disso, se considerar que sua acção tem um carácter numinoso, isto é, mágico. Se os objetos naturais penetram no limiar da religião e se tornam divindades naturais, não é por se conceberem como animados, mas por se ter a impressão de que são numinosos (OTTO, 1900, p. 159).

A essência do sagrado não consiste na forma fantasiosa isolada ou conceitual racionalizada; é preciso que na conexão homem e Deus haja um elemento intuitivo, profético; um produto do próprio sentimento religioso, e não histeria em massa, alimentada pela imaginação coletiva. Percebe-se que quando o sagrado se revela surge um culto e um grupo ou comunidade disposta a cultuar.

Todos os elementos apresentados nesse item não são mais do que as emblemáticas figurações do sentimento religioso que serve de ponte primordial para permitir ligação fina e mais direta como o divino. Esta ideia aparece de forma autêntica nas diversidades dos cultos permeados pelo sagrado. Na consagração de ritos e ditos elaborados por povos de culturas distintas, mas se verificarmos, o elo que os conduz a Deus, é o mesmo. Pelo elemento mágico, o humano elabora inclusive criações literárias. Este viés é evidenciado por Otto:

A fábula pressupõe o instinto natural da imaginação, da conversação e suas produções. Mas um relato não adquire o carácter da fábula a não ser graças ao elemento “maravilhoso”, ao milagre e aos acontecimentos e efeitos miraculosos; por outras palavras: graças à trama do numinoso. Com maioria de razão, acontece a mesma coisa com o mito (OTTO, 1900, p. 160).

O arquétipo do sagrado presente nas narrativas literárias prescinde de situações ou experiências das personagens, que embora estas, pertençam ao âmbito da ficção, os elementos fantásticos ou maravilhosos apresentados no enredo são construídos sob relatos vivenciados por pessoas reais, mas ao serem transportados para a literatura tomam um aspecto simbólico por duas vias: o simbólico da crença da personagem e o simbólico estrutural do sagrado de onde o arquétipo fora extraído. É a apropriação e recriação feita pela ficção literária.

Um motivo de extrema importância reside na glorificação do mito e do epos no contexto bíblico; ele apresenta caracterização própria. Meletínski (1998) exemplifica ao trazer a figura de Abraão, que ao rejeitar cumprir a adoração aos deuses como ídolos, sofre punição e é atirado em uma fornalha. Por suportar tamanho sofrimento, recebe por mérito a benção religiosa de Melquisedec. “Cristo é crismado e nele penetra o Espírito Santo. Já em criança ele manifesta uma sabedoria e força milagrosa. Em sua ‘iniciação’ entra a tentação do demônio no deserto” (MELETÍNSKI, 1998, p.76). A personagem passa em determinado

momento por um processo de consagração para cumprir sua missão em lutas fervorosas que o coloca em patamar de ser elevado, porque fora eleito por Deus.

Nessas batalhas em defesa da crença, ou de outros povos, os heróis são assessorados por entidades espirituais, que invocados através de orações e preces, recebem auxílio para realizar em nome de Deus os milagres ou pragas: como exemplificação, pode-se citar o ocorrido no antigo Egito. Nota-se, portanto, esclarece Meletínski (1998) que, no mito heroico, a excitação irada e o ódio são encarnados somente nos ímpios, em contrapartida, nos elevados, há a aptidão determinada de resistência ao sofrimento e martírio, cuja maior inspiração é a figura de Jesus Cristo.

Desde o herói do romance trovadoresco até a contemporaneidade, o protagonista destinado à bravura, cumpre exaltação de sentimentos nobres, mesmo que enredado por guerras incitadas pela avareza ou vingança do antagonista. Ele mantém a postura moral diante de tramas desleais, brigas cruéis envolvidas com ações diabólicas ou duelos espirituais; segue firme, sabedor que uma fonte secreta o acompanha, ampara e, no final, ele sairá vencedor.

Mais séria e orientada, a escrita de Clarice Lispector, no conto analisado, já salienta a iniciação de um enredo um tanto diferente dos contos maravilhosos e fantásticos; o sagrado toma novo aspecto: não mais do miraculoso, inimaginável, como em obras fantásticas ou nas epopeias, mas arrebatador do ponto de vista da experiência de cada personagem a que a importância sacramental se liga. O arquétipo do sagrado surge em panorama inusitado.

O sagrado proposto por Lispector surge nas mais variadas nuances: eclode em representações ou até mesmo diálogos em que o narrador implicitamente aborda o leitor de maneira a tentar enlaçá-lo nos mistérios do misticismo, do espiritual, misturado a crueldade da vida real. A narrativa inquieta o leitor, desassossega-o, coloca-o em conflito para responder os enigmas com os quais se depara. Observemos a seguir:

“Aqui, Senhor entrego, encomendo a minha alma”, dissera Cristóvão Colombo ao morrer, vestido com o hábito franciscano. Ele não comia carne. Se santificava Cristóvão Colombo, o descobridor das ondas e que descobriu São Francisco de Assis. Hélas! ele morrerá. Onde está agora? Onde? Pelo amor de Deus, responde! (LISPECTOR, 1997, p. 66).

Há toda uma devoção irônica infundida pelo narrador. Sabe-se que Cristóvão Colombo de beatificado nada tinha em suas ações; na verdade, gastara a vida a promover expansão, exploração e colonização do continente americano em virtude dos europeus. O intuito do narrador é mesmo sacudir alguns conceitos tidos como consagradas ou

benevolentes de algumas figuras, quando na verdade eram sombreados de crueldade. E interroga abertamente: “pelo amor de Deus responde!”. Pode o leitor atender e resolver enigma? O sagrado pode.

Os cortes estilísticos fabricados por Clarice Lispector debate consigo e com o leitor numa tentativa de discutir as grandes esfinges: vida, morte, ética, desigualdade social, esperança, verdade. Percebe-se ascensão e retorno ao mesmo tema discutido. O narrador abala, desconfia, prega e retorna ao leitor para dividir com este as inquietações e entrega-lhe a responsabilidade da solução. Fátima Quintas esclarece o pensamento ao refletir o texto de Lispector:

Como se a sua escritura carecesse de anuência do leitor, da permissão para o pronunciar-se, do reconhecimento ou reprovação de quem o analisa. Um narrador que duvida e hesita; diz e desdiz; avança e recua. O diálogo interior, o constante tergiversar na concatenação do universo, a proximidade e o distanciamento que o narrador mantém com a própria criação, delata-o na confusa condição de *autor-escolha*. Uma dubiedade, que se por um lado encima-o em um Deus capaz de esculpir a criatura, humanizando-a, por outro lado o açoita aquando dela tenta se afastar em razão do abismo social que os separa (QUINTAS, 2016, p. 48).

A oscilação do narrador se deve principalmente pela necessidade de tentar encontrar respostas e preencher lacunas que ele não sabe como o fazer; o domínio do sagrado e também sobre o divino pertence ao plano da crença de cada um, e as implicações de enxergar, verificar censurar, cabe ao devoto; por este motivo o narrador muitas vezes no conto em estudo demanda a participação, avaliação e reflexão do leitor, mesmo que o faça através do arquétipo.

O arquétipo enquanto categoria do sagrado é utilizado pela literatura por meio da teologia narrativa, que delega propositalmente, na verdade, instiga, inquieta o leitor por meio de discursos, que o leva a repensar a figura do sagrado e a condição humana perante tais estruturas, independente de crenças ou representações. Libânio estimula severa reflexão:

Algumas narrativas superficiais, mentirosas, enganadoras, alienantes. Nisso a mídia capitalista se especializou. A teologia sente a vocação de contar as mais belas histórias de conforto e consolo, haurida na palavra de Deus. O “era uma vez” divino adquire pleno significado. A teologia acompanha o viajante moderno nessa peregrinação, contando-lhe histórias da proximidade de Deus ao homem e das possibilidades da proximidade do homem a Deus. E nela passa aspectos críticos da sociedade em oposição às mentiras propagadas (LIBÂNIO, 2012, p. 28).

As dores carecem de narração, e por isso provocam a memória das pessoas. A literatura e a teologia conhecem em profundidade os sofrimentos e opressões vividas pelo povo, desde a escravidão no Egito, na Babilônia, Grécia e Roma, até os contornos históricos, políticos e sociais que envolveram a morte do filho de Deus. Assim como a encenação promovida, ao longo dos tempos, sobre a vida de Jesus, a narrativa em primeiro plano, dedica-se ao vencido, e não aos opressores, foca no sofrimento e não no causador deste.

A escritura de Deus e dos homens, dos oprimidos enquanto classe, renegados aos menores escalões, subjugados por discursos, mostra-se, principalmente, pela palavra contada e mal interpretada em palestras e homilias premeditadas para manter a ordem. Que ordem? A ordenação da injusta medida, em que os poderosos continuam no comando a escravizar os pobres, considerando-os e mantendo-os na mais plena e silente obscuridade.

Acrescenta Libânio (2012, p.30) de modo incisivo que “em caminhada solitária, o ser humano depara com a Palavra de Deus que lhe vem ao encontro e lhe ilumina as duas noites fundamentais do útero de onde nasce e da noite escura da morte. Antes da sua existência, estava a comunhão da Trindade”. Subentende-se que a trajetória humana do início ao final é permeada pela comunhão do cuidado; há uma tríade que zela pela criação. Toda criação é o desdobramento do trabalho que fora elaborado para o bem-estar de todos. Basta observar a natureza; seus ciclos e funções colaborativas.

Os leitores, sejam eles das Escrituras ou de textos literários são desafiados a penetrar em narrativas que sobrepujam os simples fatos. Ninguém imagina que o relato de José, pai de Jesus, ao cumprir o recenseamento, intente apresentar inventário sobre a população de Jerusalém. Percebe-se que esse episódio, revela o nascimento de um ser divino, simbolizado inclusive pela presença dos “magos”, que conduzidos por uma estrela, viajam distância considerável para conhecer a criatura que mudaria a história da humanidade. Segue daí a motivação, conexão e adoração ao sagrado.

2.4 MOTIVOS E TEMAS ARQUETÍPICOS

Nas etapas mais tardias da literatura, encontram-se variadas representações simbólicas, de modo que em análises apuradas e na observação de algumas em determinadas obras, percebe-se que não passam de transformações originais de alguns elementos daqueles

arquétipos iniciais. Meletínski elencou os mais antigos motivos e temas²² arquetípicos para facilitar o reconhecimento destes nos textos, sejam em narrativas ligadas ao romance, contos de formatação fabular, maravilhosos ou fantásticos.

A distribuição elaborada em quatro partes pelo autor é composta por deuses, obtenção de objetos, o forjar de instrumentos e o surgimento de outros mundos. O aparecimento desses ocorre em momentos estratégicos, no decorrer do enredo, provocando uma dinâmica que dá ao leitor um seguimento logístico para acompanhar o desenrolar dos acontecimentos.

Salienta Meletínski (1998, p. 120) que o primeiro motivo presente nas obras é a criação pelos deuses dos mais diversos objetos, seja pela mágica, provocando o nascimento de seres, espíritos ou substâncias que logo são ofertados ao herói para que este os utilize como artilheiro em seu propósito vencedor. Tudo nas narrativas tem uma função para auxiliar o herói no desenrolar da trama.

A segunda ideia é montada através da invasão do herói (a determinado espaço, favorecendo a oportunidade para apropriar-se de determinado objeto), de modo a gerar conquista obtida por vezes por meio de disputas, esperteza ou roubos justificáveis, visto que tal já pertencia ao herói, fosse por herança de ancestralidade ou porque a causa enobrecedora o redime.

O terceiro motivo se dá pelo artífice criador de instrumentos de poder, que advém dos deuses, por parte dos heróis culturais, da terra, dos povos; o importante é ressaltar que são forjados em olarias ou por ferreiros ilustres, jamais por leigos. Há toda uma aura de atribuição ligada ao êxito de quem os forjou, assim como por parte daquele que manipulará o objeto.

O quarto motivo é a manifestação espontânea de outros mundos, de paradigma regido por dignidade e plena moralidade; outras vezes o germinar de vários objetos culturais ultra especiais, nos quais mundo e objetos são manipulados pelos próprios deuses que descem do Olimpo ou Panteon celeste, e figuram na terra em missão salvífica de um grupo, nação ou indivíduo.

As mais variadas narrativas dos mitos de criação são formatadas a partir desses motivos acima descritos. Atentando-se para as obras dos Mitos gregos, chegando-se às estonteantes elaborações da sétima arte na figura dos Vingadores da Marvel, perceber-se-á que todos aqueles elementos são peças fundamentais para toda a estrutura da trama.

²² Lembramos aqui as acepções dos termos: “tema”: do russo ТеМа (*tiema*), motivo (idéia) principal de uma obra ou de uma poética etc.; “motivo”: do russo МОТИВ (*motiv*), tema acessório. [...]. “tema” do russo ЦОЖЕТ (*siújet*), 1. ordem de fatos ou argumentos que constituem a referência de uma obra literária ou outra; 2. projeto embrionário de uma obra; 3. enredo, “trama” (MELETÍNSKI, 1998, p. 120).

Esclarece ainda Meletínski (1998, p.122) que a literatura compõe por meio das mitologias a criação do cosmo a partir de certos abismos. Terra, céu, oceanos, trevas entranham-se inicialmente num verdadeiro caos, culminando na “separação entre céu-pai e terra-mãe”, num processo movido por forças dos deuses mais jovens. Tal cosmogênese promove uma transformação do abismo em que céu, terra e oceanos adentram num eixo coeso e culmina na sinfonia harmônica do mundo. O autor pontua ainda que

Esses motivos têm ficado por demais ligados aos rituais, ou têm apresentado uma tendência de transmigração para uma espécie de “saber” da esfera teológica. O destino dos arquétipos está intimamente ligado ao alargamento da função do herói, com a gradativa estereotipização do enredo e das mudanças de ênfase do modelo de mundo para a ação do entrecho, ao que corresponde exemplarmente o movimento do mito ao conto maravilhoso (MELETÍNSKI, 1998, p.123).

Já foi observado que nos mitos escatológicos o assunto da criação surge amplamente, seja por um dilúvio, ameaça extraterrestre, monstros, meteoros, algum terrível desajuste ou vingança advinda dos céus. É preciso reconhecer a importância desses motivos no interior das narrativas, pois é a partir deles que a figura do herói monta seu plano de ação e suas funções ganham sentido.

O que Meletínski chama de “motivos”, na verdade são uma variação para a denominação dos arquétipos. Ele intitula de motivo alguns microenredos: o desencadear de ação, o agente desse ato e o paciente-reação, que unidos veiculam os significados independentes e profundos no interior da narrativa. Isso é o que Lispector eficientemente faz na vastidão de micronarrativas dentro do mesmo conto e que poderá ser visto no capítulo seguinte. Desse modo, Meletínski expõe:

Alguns motivos em virtude do princípio acima exposto da “ação-reação” (contra-ação), na maioria das vezes (particularmente no conto maravilhoso, com sua realização de enredo obrigatória), apresentam a tendência a surgir aos pares, sob o aspecto de dois movimentos diferentes. Além disso, dentro da totalidade de um enredo, existem habitualmente constelações de motivos com seus cruzamentos e reuniões. Deixaremos aqui de nos referir a motivos puramente morfológicos (etiológicos, cosmogônicos, antropogônicos, escatológicos, etc.), se eles não se desenvolvem num estágio superior, além da fronteira dos sistemas mitológicos, pois nosso objetivo não é a descrição mitológica enquanto tal, mas a resenha daqueles “tijolos” de enredo que constituíram o arsenal básico da narrativa tradicional (MELETÍNSKI, 1998, p.126).

Percebe-se que as construções dos enredos são montadas por motivos propostos no interior das narrativas nos quais vivem as personagens. Esse agrupamento na multiplicidade de motivos é formado a partir das mais diversas ordens: antropológica, escatológica,

etiológica, psicológica, sociológica, etc. Pode inclusive ser elaborado a partir de motivos mitológicos, o que importa saber é que ele (o agrupamento) é de algum modo, a sustentação das histórias.

Meletínski lamenta que a tentativa de imaginar e implantar os motivos arquetípicos como um sistema a ser seguido não foi de fato aceita, de modo que o contexto da hierarquização do surgimento dos motivos nas narrativas, por vezes, dá-se em ordem diferente daquela por proposta. Mas os motivos não são de um todo excluídos da literatura. Desse modo, o autor faz a seguinte observação:

Mais adiante ocorre um processo duplo: por um lado, os temas tradicionais que se transformam, em princípio em arquétipos, são conservados por muito tempo na literatura, manifestando periodicamente e de maneira nítida o seu caráter arquetípico; por outro lado, as transformações dos temas tradicionais ou a repartição dos temas tradicionais em fragmentos originais contribuem para obscurecer e disfarçar as profundas significações arquetípicas (MELETÍNSKI, 1998, p. 158).

Esse tipo de processo é notório nos romances novelísticos, e na contemporaneidade figuram nos mirabolantes roteiros cinematográficos e nas séries da Netflix. Basta um olhar atento para se perceber todos os elementos e motivos citados que participam ativamente da construção destas encenações literárias e artísticas: os filmes carregados de magia, os dragões, a noiva disputada e o herói a desbravar terras e a desfazer-se em artimanhas para alcançar o ideal da glória individual e coletiva.

As categorias de substituição de um possível herói por alguém que de fato conseguiria levar adiante a missão, a identificação do herói com seu opositor, apresenta nos segmentos que a disputa entre os opositores tem a mesma finalidade, que é apoderar-se de algo ou de alguém, só que por meios diferentes um do outro, há a obrigatoriedade de passar por uma “provação” e finalmente receber a consagração laureada de poder, riqueza e felicidade plena. Meletínski acrescenta:

A Novela por ser um gênero de enredo bastante elaborado, é ao mesmo tempo um gênero em que o nível mitológico profundo – em última análise, o arquetípico é extremamente fraco. Isso, no Ocidente, porque no Oriente, onde a novela conservou por mais tempo os traços do conto maravilhoso, ele permanece mais acentuado (MELETÍNSKI, 1998, p.165).

Os motivos expostos nas narrativas Ocidentais sejam elas, o desbravar de uma longínqua viagem, desaparecimento de determinado personagem, trapaças, estratégias das mais diversas para conseguir obter poderes ou adquirir objetos mágicos, surgem de modo

difuso junto ao elemento arquetípico, e sua solução ocorre sem maior aprofundamento ou explicações pormenorizadas. O acaso surge quase sempre para solucionar todos os empecilhos e em um passe, a magia conduz a vitória ao herói.

Alguns textos trazem a topografia mitológica expressa nas contraposições de céu/terra, mundo exterior/mundo subterrâneo, mundo aquático/mundo terrestre, cidade/floresta, cujas fronteiras vêm sempre mapeadas por um dos elementos (água, terra, céu); nas novelas essa simbologia perde a força. Mas é notório o uso dos mesmos arquétipos antagônicos a vigorarem em algumas obras até nossos dias, embora não mais com tanta autoridade.

Vale ressaltar que com o arquétipo enfraquecido, as aventuras se sobrepõem naturalmente, auxiliando o herói a vencer de modo sequencial as batalhas. O poder e a função do arquétipo nas narrativas revelam o processo de lapidação que o autor dedicou a sua escrita. Quanto mais frágil é o arquétipo, mais superficial é a simbologia dele. O arquétipo bem elaborado magnetiza o leitor a tentar decifrá-lo; é a esfinge a desafiar a cada microenredo.

3 A FONTE VIVA DE CLARICE LISPECTOR

Clarice Lispector, escritora ucraniana naturalizada brasileira, é considerada uma das mais importantes escritoras do século XX. Dedicou sua vida a narrar a insustentável intimidade do ser humano ambientado em cenas cotidianas, mas potencializadas em instantes de epifanias, pontuadas por dramas psicológicos, nos quais as personagens se enrodilham e se desnudam em enredos densos. Seus textos perscrutam as subjetividades da realidade interna.

Atesta Benjamin Moser (2011, p.63) que, registrada como Chaya Pinkhasnova, Clarice nasceu em uma família judaica russa que perdeu suas rendas com a Guerra Civil Russa e se viu obrigada a emigrar em decorrência da perseguição aos judeus à época, a qual resultou em diversos extermínios em massa. A família passou muita fome, medo e exploração até conseguir fugir para o Brasil; a mãe de Clarice foi, inclusive, estuprada por um grupo de soldados russos durante a Primeira Guerra Mundial. Além do abuso sexual, ela ainda contraiu sífilis durante o estupro.

A futura escritora chegou ao Brasil ainda pequena, em 1922, com seus pais e duas irmãs. Adulta, Clarice produziu um mito em torno do nome Lispector, o qual ela adotou, rejeitando o original russo de batismo. “Ao seccioná-lo em parte *-lis*, lírio, como em *flor-de-lis*, e *pector*, peito ou busto -, ela produziu numa combinação absurda, ‘peito-lírio’. Em seu leito de morte, num pequeno fragmento rabiscado, tingiu esse nome fantástico de ressonâncias poéticas” (MOSER, 2011, p. 67).

Na citação abaixo, pode-se ver o que Clarice expressava:

Sou um objeto querido por Deus. E isso me faz nascerem flores no peito. Ele me criou igual ao que escrevi agora: “sou um objeto querido por Deus” e ele gostou de me ter criado como eu gostei de ter criado a frase. E quanto mais espírito tiver o objeto humano mais Deus se satisfaz.

Lírios brancos encostados à nudez do peito. Lírios que eu ofereço e ao que está doendo em você. Pois nós somos seres e carentes. Mesmo porque certas coisas- se não forem dadas-fenecem. Por exemplo - junto ao calor de meu corpo as pétalas dos lírios crestariam. Chamo a brisa leve para a minha morte futura. Terei de morrer senão minhas pétalas se crestariam. É por isso que me dou à morte todos os dias. Morro e renasço.

Inclusive eu já morri a morte dos outros. Mas agora morro de embriaguez de vida. E bendigo o calor do corpo vivo que murcha lírios brancos. O querer, não mais movido pela esperança, aquieta-se e nada anseia. Meu futuro é a noite escura e eterna. Mas vibrando em elétrons, prótons, nêutrons, mésons, - e para mais não sei, porém é no perdão que eu me acho. (GOTLIB, 2009, p. 601).

Percebe-se que Clarice ao revelar-se nesses trechos escritos já com a saúde bastante comprometida, convalescendo da grave doença que lhe acometera, desnuda-se, e explode boa parte da sua intimidade que fazia questão de tão bem resguardar. A autora deixa se expor em suas carências, igual a todo humano. Parece antever o fim tão próximo, e tal qual fizera com tantas personas por ela criada, ensaia a retirada da cena, do enredo.

Borelli (1981, p. 61) apresenta um texto que corresponderia às últimas palavras de Clarice Lispector antes de morrer. A escritora judia, que tantas mortes havia retratado em sua obra, encontra-se a quase que a descrever-se e dialogar com o fim eminente de sua existência e ainda encontra forças para aproximar o ato criador do escritor ao mesmo trabalho de Deus. Ela conclui agradecendo a vida que tivera até os últimos vínculos de energia calorosa que sustentam seu corpo. Este universo complexo é Clarice; assim o é sua escrita.

A experiência de adentrar no mundo de Clarice Lispector é conectar-se a um momento único, porque a linguagem promovida pela autora é um tipo específico que transpassa qualquer padrão ou classificação. Portadora de imensa carga simbólica, sua escrita é tida pelos críticos como hermética, por vezes intensa e de difícil compreensão. Saciar a sede na obra de Clarice é um desafio, porque antes o leitor precisa atravessar os desertos interiores para alcançar o oásis.

Conforme Moser (2011), Clarice era filha dos judeus russos Pinkhas Lispector e Mania Lispector, os quais se casaram por determinação de seus pais, em 1889. Dessa união nasceram três filhas: Leah, Tania e Chaya, esta última nascida em meio aos preparativos da família para a fuga do país, em razão do antissemitismo resultante da Guerra Civil Russa de 1918 a 1920. À medida que a guerra crescia com constantes massacres aos judeus, mais os pais se preocupavam com o futuro deles e das crianças.

Em sua obra, Moser (2011) afirma que a derrubada do czar russo, em 1917, inicialmente parecia prenunciar o início do processo de liberdade. Desfeito o Estado policial repressivo, a lei e a ordem desapareceram do Império Russo. Em vez de o povo respirar os ares de paz, a democracia revolucionária mostrou-se tão comprometida com a defesa da pátria quanto qualquer ditadura.

Complementa Moser (2011, p. 46), que o governo lançou, em 1917, uma grande ofensiva com o desfalcado e abatido exército e isto culminou em total desastre, pois perdeu apoio quase absoluto da população, que tão pouco tempo antes o havia recebido com grandes esperanças de mudança. Tal impulso do ataque acabou por abrir espaço para Vladimir Lênin tomar o poder da capital russa, garantindo pôr fim à guerra, mas isso não ocorreu facilmente.

Sabe-se que os alemães invadiram o território russo e Lênin, temendo a proximidade das tropas inimigas à capital Petrogrado, assinou um tratado em 3 de março de 1918, cujos termos acabaram assegurando a independência da Finlândia, da Estônia, da Lituânia e da Polônia, todavia a Ucrânia o quadro não era esperançoso. Os ideais de autonomia e liberdade tão sonhados pelos ucranianos em anseios nacionalistas não foram defendidos.

Na sequência dos acontecimentos, uma onda de *pogroms* - uma série de ataques aos vilarejos, cidades e campos da Ucrânia - instalou-se. Uma verdadeira epidemia de crueldades que cobrira as terras de pavor e sangue; os grupos perseguiram e matavam os judeus, saqueavam suas finanças, promoviam humilhações das mais diversas possíveis, deixando a população em estado de alerta constante. Acrescenta Moser (2011):

O bando invade a cidade, espalha-se pelas ruas, grupos separados invadem as casas de judeus, matando sem distinção de idade e sexo todo mundo que encontravam pela frente, com a diferença de que as mulheres são bestialmente estupradas antes de serem assassinadas, e os homens são obrigados a ceder tudo o que está na casa antes de serem mortos. Tudo o que pode ser transportado é levado embora, o resto é destruído; as paredes, portas e janelas quebradas, à procura de dinheiro. Quando um grupo parte, vem outro, e depois um terceiro, até que absolutamente nada que se possa levar é deixado na casa. Todas as roupas e artigos de mesa e banho são tomados, não apenas dos que escapam da morte, mas também dos cadáveres. Uma nova administração é instalada no local e uma delegação dos judeus sobreviventes vai a ela, ou aos cristãos que supostamente são amigos dos judeus, e pede proteção. Como regra geral, as novas autoridades consentem em garantir a proteção com a condição de que um certo tributo seja pago pelos judeus. Com grande dificuldade, um tributo é pago, e vem então uma nova exigência das autoridades de contribuições em gêneros, e é obrigação dos judeus obter determinado número de botas e uma certa quantidade de carne para os soldados. Enquanto isso, pequenos grupos continuam aterrorizando os judeus, extorquindo dinheiro, matando e estuprando. Então a cidade é ocupada pelas tropas soviéticas, que frequentemente dão prosseguimento à pilha iniciada por seus predecessores. Mas logo os bandos retornam, já que o front flutua e o lugar muda continuamente de mãos. Assim, por exemplo, Boguslav foi tomada cinco vezes em uma semana. Cada mudança de governo ou administração traz novos *progoms* (MOSER, 2011, p. 51).

É nesse painel desolador de insegurança, ataques aos bens financeiros, extensão impiedosa de violência, crimes, fome, doenças e ameaça constante de estupro que a família Lispector, estimulada pela matriarca Mania, decide abandonar seu país para tentar sobrevivência em qualquer lugar que lhes permitisse ter um pouco de dignidade. Não havia qualquer garantia, mas nada poderia ser pior que o inferno a que seu povo estava submetido.

Entre viagens permeadas de medo, relata Moser (2011), exploração, violência, fome e obrigação de pagar subornos, a família Lispector chegou ao Brasil. A mãe de Clarice

vislumbrava ter um destino um pouco mais ameno tal qual seus primos-irmãos, filhos do tio materno Leivi Rabin, que emigraram para a Argentina e depois decidiram pelo Brasil; uns se instalaram em Maceió, outros em Recife por ser uma cidade mais próspera que a capital alagoana.

É notória a presença generalizada dos estupros durante a guerra, um verdadeiro empenho em realizar uma “limpeza étnica”; todas as ações destinavam-se a humilhar, massacrar, desorientar, enlouquecer, matar e aniquilar a presença dos judeus na terra. Na Ucrânia, não foi diferente. Clarice nasceu durante a primeira e a segunda tentativa de fuga, e pode dizer que a sorte das suas irmãs foi imensa em não terem sido violadas.

A família se instalou em Maceió, afirma Moser (2011, p.79), onde foi recebida pela irmã de Mania, Zicela, que há um tempo já residia nessa cidade com o marido, já bem-sucedido nos negócios, tendo inclusive dois filhos nascidos no Brasil. O pai da futura escritora adotou o nome de Pedro e tentou ganhar a vida como mascate para sustentar a família.

Depois disso, resolveram se mudar para Recife por ser um lugar mais promissor econômica e culturalmente, pois Pinkhas Lispector sempre prezou que as filhas recebessem boa educação, mesmo vivendo humildemente e atravessando grandes dificuldades financeiras. Foi nessa cidade que floresceu a grande escritora, a filha mais jovem, mas infelizmente os pais dela não puderam alcançar o seu brilhantismo.

A jovem Clarice, em 1932, ingressou no Ginásio de Pernambuco. De acordo com Moser (2011, p. 141), um dos biógrafos da autora, afirma que ela apresentava excelentes rendimentos; era uma leitora voraz: vislumbrava-se com Machado de Assis, Dostoievski, Hermann Hesse e não demorou para desabrochar nela o talento para a escrita. Em 1933, aos treze anos de idade, decidiu que queria ser escritora. Moser relata um evento engraçado sobre esta escola rotulado de “caça ao celibato”:

No Ginásio Pernambucano, um certo padre Cabral começou a denunciar as moças judias por “seduzir rapazes cristãos”, e não demorou muito para que fossem excluídas, já que a escola resolveu se concentrar exclusivamente na educação de rapazes. Há interpretação divergente sobre se isso foi uma reação direta à pregação do padre Cabral. Mas os judeus sentiram que era contra eles; porque a escola estava localizada em seu bairro, e porque era aberta aos estudantes que conseguissem passar nos rigorosos exames de admissão, sendo, portanto, atraente a uma comunidade pobre que dava muita importância à instrução. As moças foram obrigadas a sair da escola apenas um ano depois que os Lispector deixaram o Recife (MOSER, 2011, p. 160).

A questão judia sempre foi tema nas obras de Clarice Lispector. Um evento como o descrito acima que pareceria comum aos olhos dos outros, não o era para os que sofreram as agruras dos preconceitos, também não passavam imunes às críticas da autora. Ela que adotou o Brasil como sua pátria, que lutou muito por isso, jamais deixou de pontuar em seus textos as questões de suas origens; mas o fez de um modo singular, por um grito em palavras: “Sou Jesus! Sou judeu!”, gritava em silêncio o judeu pobre.” (LISPECTOR, 1997, p. 57).

O judeu, personagem do conto *Onde estivestes de noite*, habita a narrativa, que durante um longo espaço de tempo fala de trevas, da escuridão humana, do desamparo que a raça inteira sofre; principalmente os menos favorecidos socialmente. Há uma procura por um fecho de iluminação na vida dessas pessoas, mas esse clarão é obscurecido por interesses políticos econômicos e midiáticos. Clarice tornou claro este pensamento:

Um arauto mudo de clarineta aguda anunciava a notícia. Que notícia? A da bestialidade? Talvez, no entanto fosse o seguinte: a partir do arauto cada um deles começou a se “sentir”, a sentir a si próprio. E não havia repressão; livres! Os anais da astronomia nunca registraram nada como este espetacular cometa-recentemente descoberto- sua calda vaporosa se arrastará por milhões de quilômetros no espaço. Sem falar no tempo (LISPECTOR, 1997, p. 57).

A presença do arauto no texto se autentica justamente pelo fato de ele promulgar a esperança de um novo tempo. Os demais personagens, quiçá etnias, começam a “se sentir”, o que traz para eles a possibilidade de realmente provarem o que é ser livre. No espaço, o repercutir das luzes trazidas pelo cometa descoberto, pela associação da voz narrativa com a figura de Jesus, revelando a boa nova, a qual nenhuma repressão poderia deter.

Comenta Gotlib (2016, p. 596), que Lispector tinha enorme afeto pela cidade do Recife, que numa das últimas viagens que fez antes de morrer foi rever a querida cidade, onde visitou parentes, a universidade, sentou na praça Maciel Pinheiro na Boa Vista e contemplou a casa em que no passado havia morado e comentou: “o sobrado só mudou de cor”. Em outro momento, em uma entrevista perguntaram-na se o Recife continuava existindo nela, e logo respondeu; “Está todo em mim”. A autora não podia ter sido mais explícita.

Durante a fase final da pesquisa, no ano de 2018, em visita a estátua da escritora que fica na praça Maciel Pinheiro, percebe-se seu estado de abandono e descaso. A autora que fazia questão de se definir como pernambucana, parece não receber o mesmo tratamento e consideração que dedicava ao Recife. Espera-se que os responsáveis pela cultura na cidade,

atentem para a importância e preservação da memória de Lispector. Anseia-se que surjam projetos, pois cuidar exprime atos de valorização e bondade.

Havia na autora o desejo de que a bondade reinasse na casa do homem. Em uma das cartas enviadas a Maury, seu noivo, ela comenta “o que *you* *individually* faria, de especial se não houvesse a ruindade do mundo? A ausência dela seria o ideal para todos os homens, em conjunto: Para um só, não bastaria. Garanto-lhe que sempre haveria a arte de evasão e as preces e as fugas para Bach” (LISPECTOR, 2002, p. 23). As inquietações da escritora se põem em efervescência logo a seguir.

Segundo Gotlib (2009, p. 256), no dia 25 de maio de 1940, na edição nº 227 da revista *Pan*, foi lançada a publicação do primeiro conto de Clarice: *Triunfo*. O autor ainda acrescenta que, no jornalismo carioca, ela escreveu de tudo, exceto notas sociais e editoriais de notas policiais. Em 1942, ela registrou-se como repórter do jornal *A noite*, enquanto dava andamento à escrita de sua primeira obra *Perto do Coração Selvagem* (1943); nos anos seguintes foi aclamada por Antonio Cândido, Sérgio Milliet e Álvaro Lins.

Em 1944, conforme Gotlib (2009), ela recebeu o prêmio Graça Aranha por *Perto do coração selvagem*, depois casou-se com Maury Gurgel Valente, então diplomata brasileiro e acabou residindo durante algum tempo em outros países, entre eles a Suíça e os Estados Unidos. Em 1946, publicou *O lustre*, em 1949, *A cidade sitiada*; em 1952, lançou sua primeira coletânea de contos, a convite de Ruben Braga, e assinou com Tereza Quadros a página *Entre Mulheres* para o tabloide oposicionista chamado *Comício*.

Daí o vulcão Clarice Lispector não mais parou de jorrar literatura. Pontua Gotlib (2009), que em 1959, já separada de Maury, retorna ao Brasil, começa a assinar uma coluna destinada ao público feminino sob o pseudônimo de Helen Palmer, no *Correio de Manhã*. Entre 1960 e 1969 lançou as obras *Laços de família*, *Maçã no escuro*, *A paixão segundo G.H.*, a reunião de contos *A legião estrangeira*, *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* e o infantil *O Mistério do coelho pensante*.

Colabora Gotlib (2009), que diante de um Brasil em que os direitos eram reduzidos e desrespeitados, no ano de 1968, Clarice participou de uma passeata no Rio de Janeiro contra a Ditadura Militar e iniciou na revista *Manchete* uma seção de entrevistas. Nesse mesmo ano ela publicou o segundo livro infantil *A mulher que matou os peixes*. Já na década de 70 publicou *Água viva*, *Onde estivestes de noite*, o terceiro livro infantil *Avida íntima de Laura* e, por fim, *A hora da estrela*, em outubro de 1977; dois meses depois autora morreu vítima de câncer de útero.

Não se pode afirmar que Clarice fora uma escritora de fato engajada politicamente; Moser (2011, p. 555) menciona que ela foi inclusive bastante criticada pelo célebre cartunista Henfil por não declarar abertamente oposição ao regime opressor que se instalara no Brasil; pontualmente durante o governo de Emílio Garrastazu Médici. Moser (2011) rememora ainda que a censura atingiu ápices de tirania desproposita de 1972 a 1974, período em que em Clarice trabalhava no *Jornal do Brasil*.

Destaca Moser (2011, p.555) que Henfil a desenhou no que ele chamava de “Cemitério dos mortos-vivos”, lugar fictício que ele enterrava as personalidades brasileiras que não apresentavam de alguma forma direta qualquer resistência ao regime militar. Desse modo, o cartunista a retrata no ato de lavar as mãos numa redoma, rodeada por um jardim, pessoas e flores, a parte bela da vida. Ele faz clara alusão à figura de Pôncio Pilatos que lavou as mãos enquanto Jesus era conduzido para a morte na cruz.

Em janeiro de 1974, pontua Moser (2011), seria a vez de Clarice Lispector ser atingida pelos desmandos da ditadura. O *Jornal do Brasil* que até então era “pró-judaico”, e embora de maneira sutil o periódico apresentasse oposição ao governo, acabou por demitir aos poucos, os judeus que trabalhavam na instituição, inclusive a escritora. Claramente o Jornal temia represália por fomentar um paradigma pouco colaborativo com o regime. Clarice começou, então, a ter sérios problemas financeiros.

Em outro momento, complementa Moser (2011), que apesar das dificuldades advindas da demissão, ela afirmara categoricamente sentir orgulho por ter sido despedida do emprego. Ela procurava manter distância dos conflitos, mas, naquele momento, ela finalmente poderia realizar um desejo e “pertencer” ao grupo que fazia oposição à ditadura. Pertencer a uma etnia judia era motivo de honra, como ela declarara no conto em estudo: “O judeu pobre: livrai-me do orgulho de ser judeu!” (LISPECTOR, 1997, p.68). É a aparência dela na própria escrita.

É neste mesmo ano que a obra *Onde estivestes de noite* é lançada. A autora, passando dos 50 anos de idade, apresentava um quadro de depressão e envelhecimento. Tema que ela privilegia. Atesta Moser (2011), que ela trata também nesse livro da figura divina, mas não o faz com a mesma disposição insubmissa como em *Uma aprendizagem* ou *Perto do coração selvagem*, mas elabora de feitio tênue, comedido. A vida parece ter lhe obrigado a reduzir o tom, a buscar respostas em si mesma. Seu gesto exhibe modéstia e vigoroso apelo emocional.

Ao biografar Clarice, Moser (2011, p.581) relata que ela ao dedicar a coletânea de contos *Onde estivestes de noite* a um casal de amigos, escreveu que a obra era sem valor e admitia que do conjunto, só valia a pena *A procura de uma dignidade*, *Seco estudo de cavalos*

e *Partida de trem*; mas afirma o biografista que Clarice deveria ter aprovado e incluso na lista o conto *Onde estivestes de noite*, pois a própria escritora se faz presente na narrativa: “Minha vida é um verdadeiro romance! Gritava a escritora falida”. Ela é um avatar na obra. Em palavras, ela continua a viver.

A fonte Lispector que jorrou palavras, morreu em 09 de dezembro de 1977; acometida por câncer no útero. Afirma Gotlib (2009, p. 599), que não fora revelado a Clarice o diagnóstico dos exames dela. *E se sabia ou desconfiava, nunca se manifestou a respeito. Recebeu informação de que se tratava de peritonite. E manteve o silêncio.* A exímia escritora cala, deixando em suas criações reflexões severas sobre a alma humana, a voz que inquiria e perscrutava o intimismo do ser em suas complexidades calou e deixou a Terra, mas continuava cada vez mais a esguichar e fluir seus textos. Insufla Quintas:

O seu jeito de verbalizar – tornar o verbo - é único e foge a qualquer tentativa de inúteis catalogações. Os cortes estilísticos deslizam com clareza e hermetismo. Um jogo de peças nem sempre encaixáveis no tabuleiro de xadrez. O silêncio de sua escrita repousa no cansaço da vida e não da morte. Um silêncio que Clarice invoca para sedimentar os arranjos poético-filosóficos. Silêncio que nem sempre é abstrato, pois resulta de um equilíbrio não somente de forma como também de estrutura ou antiestrutura. Silêncio que escolta os meandros do drama. Clarice Dizendo. Falando. Gritando. Sim, gritando (QUINTAS, 2016, p. 128).

A voz de Lispector soa como protesto, sem a menor necessidade de seguir estilos ou se enquadrar em maneiras ideológicas; o discurso dela percorre as profundezas da semicalmaria da alma humana, em busca de um lirismo que venha a salvar as personagens e quiçá o leitor, se este assim se enxergar ou se enredar nas tramas propostas pela autora. Clarice Lispector propõe um infundável confronto do ser humano consigo mesmo. Por vezes silente, em outras aos berros, para acordar inclusive o desumano que habita em nós.

A comprovação disso é que não param de surgir publicações sobre o legado de Clarice. A natureza da intimidade do humano que ela tanto procurou é o que garante a preservação de sua obra. É impossível estar diante de uma narrativa dela sem sentir-se desafiado, incomodado, inquirido ou desnudo nas incertezas, carências ou mesmo aflorado em suas forças de poder que brotam da alma humana. Ler é também buscar se encontrar.

Clarice sempre desafiou o público, a mídia e a crítica. A crítica que a considerava difícil de ser lida; a mídia que, por vezes, perseguiu seus textos pela voz dos críticos, mas ao vê-la ovacionada, rodeava-a com interesse de modo a promover e alimentar a própria notícia. Ela conhecia bem esse meio. Frequentemente fugia dos repórteres e entrevistas, buscava o

isolamento, o silêncio, a paz, /mas foi para seus leitores que viveu a maior parte; produziu o que havia de melhor em si e presenteou-os.

Colabora Quintas, (2016, p. 45), ao discorrer sobre o ato da escrita de Clarice que, *Escrever é como quebrar rochas, já dizia Clarice Lispector, e quando começo a garimpar palavras para construir um pensamento, ou mesmo para desconstruí-lo, percebo-as mais duras que as rochas*. Compreende-se então, que as palavras para Clarice eram algo precioso, envolto em mistérios, por vezes até impossíveis de serem desvendados, mas uma matéria nobre, pedras sublimes.

Adentrar no mundo clariceano é encorajar-se em um labirinto de águas de um rio caudaloso. Em dezembro de 2017, no portal *Folha de Pernambuco*, Nádia Batella Gotlib, docente da USP e renomada biógrafa, autora de *Clarice - uma vida que se conta* e *Clarice: Fotobiografia*, comentava que a obra de Clarice havia sido traduzida para em média 30 países, em línguas como o japonês, finlandês, hebraico, tcheco, coreano, russo, entre outras. Clarice consegue transplantar em seus textos a perscrutação analítica da experiência humana;

A capacidade de traduzir os meandros da experiência da intimidade das personagens, com detalhes que deixam os psicanalistas realmente surpresos. Seria intuição? Seria perspicácia na observação? Seria um projeto consciente, minuciosamente programado? Talvez nem mesmo Clarice pudesse explicar essa pujança de criatividade (GOTLIB, 2017).

Deixando-se contaminar pela sensibilidade, Clarice, em seu poder criativo, propõe-se a ilustrar e transfigurar a vida, recriando-a com um espírito atento às minúcias da intimidade e realidade carregada de forte carga significativa. De onde brota tamanha percepção e sutileza da alma humana? Nem ela mesma sabia explicar, o que é fato é que a linguagem literária produzida por ela foge a paradigmas, instiga a experienciar a beleza, a desenvolver níveis de consciência aparentemente obscurecidos e tentar compreender individualidades sociais e universais.

3.1 ÁGUAS BÍBLICAS NA ESCRITURA DO CONTO *ONDE ESTIVESTES DE NOITE*

A narrativa do conto *Onde estivestes de noite*, que serve de objeto de pesquisa a esse trabalho é margeada por referências bíblicas, sejam elas de modo implícito ou abertamente declamadas pelo narrador ao descobrir a intimidade da vida das personagens. Da anunciação das trevas até encontrar a luz, parece ser esse o destino do humano figurado na composição da

história, que promove movimentos variados de modo a descrever a experiência de cada uma delas junto ao sagrado. É a arte problematizando a vida através do espelho literário.

A arte escrita durante muitos séculos cumpriu à risca esquemas, estilos e conteúdos propostos pela igreja. A partir da renascença iniciou-se o processo de alforria de tais determinações e forjou-se talhes e configurações sem submissão aos imperativos ministeriais eclesiásticos. Seguindo esse espírito crítico e libertador, a literatura procurou desvincular-se das regras prescritas, mas conseguiu sempre que fosse do seu interesse tematizar a transcendência.

O enredo parte do conceito de que durante a noite coisas misteriosas acontecem, porque há a possibilidade de se estar um pouco mais livre do aprisionamento que a sociedade impõe com demasiada carga de trabalho, agenda, responsabilidades e compromissos a seguir. Todos os personagens estão em seus lares a dormir na verdade, repassando quem de fato cada um deles é, o narrador os anuncia e os desmascara ao mesmo tempo.

No sono e sonho, as personagens do conto sentiam-se “salvos do Grande Tédio”, (LISPECTOR, 1997, p. 57). De acordo com Jung (1981, p. 65), “O sonho costuma exprimir-se na própria linguagem do sonhador”. O narrador de Clarice visita as crostas do interior das personas e esboça a linguagem diferenciada de cada um deles. Durante a noite surge no conto o que o narrador intitula “Ela-ele” e em outras vezes “Ele-ela”, é o que Jung chamou de *anima*, que representa o masculino, e *animus*, que retrata o feminino. Lispector apresenta-os:

A noite era uma possibilidade excepcional. Em plena noite de verão um galo soltou seu grito fora de hora e uma só vez para alertar o início da subida da montanha. A multidão embaixo aguardava em silêncio.

Ele-ela já estava presente no alto da montanha e ela estava personalizada no ele e ele estava personalizado no ela.

(...)

Os pântanos se exalavam. Uma estrela de enorme densidade guiava-os. Eles eram o avesso do Bem. Subiam a montanha misturando homens, mulheres, duendes e anões – como deuses extintos. O sino de ouro dobrava pelos suicidas. Fora da estrela graúda, nenhuma estrela. E não havia mar. O que havia no alto da montanha era escuridão. Soprava um vento noroeste. Ele-ela era um farol? A adoração dos malditos ia se processar (LISPECTOR, 1997, p. 55).

A lógica da noite é a lógica do sonho onde tudo é possível, no qual os valores morais podem desaparecer. Nesse espaço reside a chance de ser o que à luz do dia não se tem coragem. Ele-ela é uma proposta a implicitamente falar sobre os desejos e intenções secretas das personagens e também refletir sobre a morte; essa indesejada e inevitável visita, mas

havia pelo menos uma única estrela grande que os conduzia e não era a estrela apresentada no Apocalipse de João 8, 8-12. A estrela do conto era de uma grandiosidade absoluta.

A construção do conto *Onde Estivestes de Noite* é impelida pela mágica do mistério, da escuridão, do véu do anoitecer; esclarece Gotlib (2016, p. 531), que ocorre “uma espécie de ritual: o apelo de subir a montanha e o que acontece depois disso. Também nesse conto, o tema continua sendo o de se sentir a si próprio e livre”. O convite constante que é feito às personas durante o desenrolar da narrativa é na verdade a oportunidade que lhes é dada a experimentar a liberdade. Prossegue a biógrafa de Lispector:

Mas a miscelânea funciona como recurso narrativo. A própria personagem, que praticamente rege a cerimônia, é um ser andrógino, que é tudo – Ele-Ela - e que também aparece como Viúva, Solitária, Mal-Aventurado, Aquela-Aquela- sem nome, Amante. E o ritual conta com diferenciados seres estranhos (GOTLIB, p. 531).

Os recursos que Lispector utiliza no conto são, na verdade, para promover uma mistura de gêneros do discurso e de viventes; de modo que isso venha favorecer aos interdiscursos no interior do texto, e que culmine em voltas, alardes e até transtornos apresentados nos jornais, rádios, romances e vivenciados por todas as personagens em suas formas de vivência e processos de experimentar o estar em liberdade durante a sombra da noite; até que surge a estrela, o o raiar do dia.

Ao final da narrativa, o narrador esclarece a presença da estrela de grande porte. Por enquanto, vejamos as nuances do “Ele-ela”, do ser andrógino que através das personagens revelados em seus delírios, num êxtase que beira a loucura, buscam resvalar ou mergulhar nas questões sexuais, morais, transcendentais e até ideais. São instantes de procura, de perdição, mas não no sentido de pecado. Há um intento, uma ambição de experimentar o proibido, mas há também pretensão de alcançar algo maior. O narrador, ao referir-se à moça Maria Luísa, diz que:

Enquanto isso - delicada, delicada - o Ele-ela usava um timbre. A cor do timbre. Porque eu quero viver em abundância e trairia o meu melhor amigo em troca de mais vida do que se pode ter. Essa procura, essa ambição. Eu desprezava os preceitos dos sábios que aconselham a moderação e a pobreza de alma – a simplificação de alma, segundo minha própria experiência, era a santa inocência. Mas eu lutava contra a tentação (LISPECTOR, 1997, p. 58-59).

A jovem Maria Luísa, cujo nome suscita luz, desabafa a avidez de viver em “abundância” e diz que seria capaz de qualquer coisa para isso; mais vida, de preferência sem o sofrimento necessário que é exigido para se viver; embora tenha conhecimento dos ensinamentos dados “Eu vim para que tenham vida e a tenham em abundância” (Jó 10, 10-17). Mas para ter direito às farturas da vida, faz-se necessário cumprir o *ethos* pregado na doutrina pelos sábios: humildade e bondade, mas o prazer que o humano almeja é agora, no presente.

Observa-se o conflito da personagem, que coincide com a agitação humana em seguir as normas e preceitos das religiões. Sabe-se que uma religião não se limita a uma aplicação doutrinária, elaboração de rituais e suas práticas; há todo um conjunto de atividades que envolvem o contato do indivíduo com as expressões do divino e do sagrado. Assim diz Ries:

Uma religião enuncia uma concepção do mundo, divindade, do ser humano; concepção expressa num corpo doutrinal e moral e que repercute no campo das vivências. Numa religião tudo está interligado; estabelece-se uma coesão entre doutrina e vida. O comportamento do homem religioso reflete o modo com que a doutrina se encarna na vida (RIES, 2017, p. 13).

A grande dificuldade do humano é esse processo de adequação exigido pelas doutrinas e religiões. A adequação exigida é de humildade e paciência quando, na verdade, o ser humano está envolto em problemas sociais urgentes, alguns dos quais decidem seu status de estar vivo ou morto. Por vezes, torna-se difícil assumir o *ethos* de determinadas religiões porque eles se chocam com as condições e situações de vida de alguns membros que beiram a extrema pobreza. Clarice apodera-se dos preceitos bíblicos para compor seus enredos:

Na obra de Clarice Lispector avulta, ainda, a presença de referência ou citação bíblica. A primeira tentativa é a de atribuir essa forte presença a uma possível educação judaica da romancista. Mas, além da presença judaica, verifica-se também a cristã, além de crenças populares, o que sugere o seu empenho de integração no quadro particular das experiências religiosas brasileiras, marcado pelo sincretismo. Todavia, é certo que a *Bíblia* lhe serviu de base, e meu propósito, aqui, é verificar como, no que concerne à lei, a recorrência a essa fonte tem um peso na obra da autora (WALDMAN, 2011).

A intenção da autora em apropriar-se dos escritos bíblicos revela não somente o interesse por ensinamentos judaicos, mas sobretudo apresentar a mescla de crenças existentes entre os povos, e propor que os preceitos éticos residem em todas elas e através de suas personagens ela problematiza a questão do sagrado, da crueldade e da fragilidade humana

diante dos patamares institucionalizados de poder social e religioso. E o tema declina no discurso das personagens figurando suas dores e condição social.

A população em estado de miséria no mundo é grande; as condições de mortalidade, pobreza e indignação social são extremas; os pobres são uma parte da população que sobrevive à margem de tudo. O processo de exclusão é latente. A população em estado de petição de miséria clama nos países de terceiro mundo e o único antídoto gratuito para suas dores ainda é a religião, presente no encontro com o sagrado. O narrador de Clarice discursa pelos pobres:

Eu me chamo povo, pensavam. O que é que eu faço para ser herói? Porque nos templos só entram heróis. E no silêncio de repente o seu grito uivado que não se sabia se de amor ou dor mortal, o herói cheirando mirra, incenso e benjoim.

Ele-ela cobria sua nudez com um manto lindo, mas como uma mortalha, mortalha púrpura, agora vermelho-catedral. Em noites sem lua Ela-ele virava coruja. Comerás teu irmão disse ela no pensamento dos outros, e na hora selvagem haverá um eclipse do sol. (LISPECTOR, 1997, p. 59).

O trecho acima anunciado pelo narrador do conto *Onde estivestes de noite* apresenta clara intertextualidade, respectivamente, com os textos presentes nos Evangelhos de Lc 23, 44-56 e de Jo 19, 38-40:

A morte de Jesus - Era mais ou menos a hora sexta, e houve trevas sobre a terra inteira até à hora nona, tendo desaparecido o sol. O véu do Santuário rasgou-se ao meio, e Jesus deu um forte grito: “Pai, em tuas mãos entrego meu espírito”. Dizendo isso expirou (JERUSALÉM, 2015, p. 1832)

O sepultamento – Depois, José de Arimateia, que era discípulo de Jesus, mas secretamente, por medo dos judeus, pediu a Pilatos que lhe permitisse retirar o corpo de Jesus. Pilatos o permitiu. Vieram, então, e retiraram seu corpo. Nicodemos, aquele que anteriormente procurara Jesus à noite, também veio, trazendo cerca de cem libras de uma mistura de mirra e aloés. Eles tomaram então o corpo de Jesus e o envolveram em faixas de linho com aromas, como os judeus costumam sepultar (JERUSALÉM, 2015, p. 1892).

A densidade da escrita de Clarice Lispector ao referir-se à morte de Jesus é feita quando ela dá voz ao povo, o qual, diante das atrocidades vivenciadas por sua condição social, roga para receber melhor tratamento. Embora por meio dos relatos bíblicos saiba-se do sofrimento e torturas a que Jesus foi submetido, o povo oprimido que assistiu à crucificação, pôde ao final, testemunhar, após a escuridão, a subida heroica do Nazareno ao céu; onde seria recebido pelo Pai.

Concernente ao tema, Theissen e Merz (2015, p. 478) apontam que para o povo era incriminado das mais diversas formas, a figura de Jesus surgiu como “o justo sofredor”, que caminhou para o calvário de forma soberana e consciente; previamente, o Mestre sabia que este seria seu destino, mas cumpriu todos os sofrimentos e deixou o modelo de obediência e humildade para o cristão seguir. As personagens de Lispector parecem cansadas de suportar a dor; o povo exige um lugar melhor; vê a possibilidade de ascender à condição de cidadão e não mais de subalternidade. Ressaltam os autores:

Em Lc, o sofrimento de Jesus corresponde a uma necessidade” na história de salvação. O que está escrito sobre Jesus deve ser cumprido nele (22,37: apenas em Lc). E só mais tarde que essa necessidade divina do sofrimento fica clara para os discípulos. Primeiramente para os discípulos de Emaús e depois, depois para todos os discípulos (...)

Em Jó, a soberania de Jesus é elevada ao grau máximo: ele tem o poder de entregar sua vida e tomá-la de novo (!), ninguém pode tirar dele contra sua vontade. (...) A crucificação é interpretada como hora da glorificação e exaltação, como estação intermediária no caminho de volta para o Pai, a qual dá aos crentes acesso para a vida eterna (THEISSEN; MERZ, 2015, p.479).

As personagens prestam requerimento e urgência desse estado de glória apresentado por Jesus. O povo não tolera mais a condição de inferioridade a que sempre foi submetido. “Queriam elogiar a vida e não queriam sentir a dor que é necessária para se viver, para se amar” (LISPECTOR, 1997, p. 59). Seu grito de dor é um grito de liberdade que será conquistado mesmo à custa de morte, como fora o fim de Jesus, porque a sensação de ter vida urge. A reivindicação é a polifonia das vozes humanas, é a ambição do marginalizado.

O discorrer do enredo do conto *Onde Estivestes de Noite* é disciplinadamente pontuado por vocábulos que desembocam ou determinam um complexo de sinonímia e antonímia ligados à palavra luz. A busca pelo contato com o sagrado, com a iluminação, percorre o sonho das personagens, embora o narrador faça questão de constantemente salientar as trevas, a escuridão, a noite que rodeia a vida e os sonhos de cada um deles. Eles perseguem esse desejo de elevação e êxtase. Assim, o narrador expõe:

Mas era para ter supersensações que ali se subia. E era sensação tão secreta e tão profunda que o júbilo faiscava ano ar. Eles queriam a força superior que reina no mundo através dos séculos. Tinham medo? Tinham. Nada substituía a riqueza do silencioso pavor. Ter medo era a amaldiçoada glória da escuridão silente como a Lua.

Aos poucos se habituavam ao escuro, antes escondida, toda redonda e pálida, tinha lhes abrandado a subida. Eram trevas quando um por um subira a

“montanha” como chamavam o planalto um pouco mais elevado (LISPECTOR, 1997, p. 60).

A energia vigorosa que as personagens perseguem é o poder superior da transcendência; algo que assustava, provocava receio em alguns, mas estes ao mesmo tempo são atraídos por ela de uma forma quase impossível de resistir. As personas procuram a elevação através de seu intimismo durante a noite. A máscara noturna de cada um cai e eles podem finalmente ser eles mesmos, com suas crenças, defeitos, taras ou bloqueios psicológicos e sexuais. O narrador aponta, ainda, outro indício de intertextualidade:

O judeu pobre gritava mudo e ninguém o ouviu, o mundo inteiro não o ouvia. Ele disse assim: tenho sede, suor e lágrimas! e para saciar a minha sede bebo meu suor e minhas próprias lágrimas salgadas. Eu não como porco! Sigo a Torah! Mas dai-me alívio, Jeová, que se parece demais comigo! (LISPECTOR, 1997, p. 65).

O judeu do conto *Onde estivestes de noite* deixou marcas de sua identidade intertextualizada com a personagem mais importante do segundo Evangelho. Em Jó, 19, 28-30 Jesus nos instantes finais da crucificação anunciou: “Tenho sede!”. Em vez de água lhe é dado vinagre. “Quando Jesus tomou o vinagre, disse! Está consumado²³!” E, inclinando a cabeça, entregou o espírito”. Jesus deixou o mundo ainda com sede de que o painel ético e moral fosse modificado.

A sede do judeu da narrativa de Lispector é similar ao saciar da sede que Jesus buscava na antiga Jerusalém. A luta por meio do discurso e ensinamento da ética cristã promulgava a instalação de uma conduta de justiça que pudesse mudar o paradigma de uma sociedade cujos patamares de exploração aos mais pobres atingia níveis absurdos; hoje não é diferente.

O judeu descrito no enredo de *Onde Estivestes de Noite*, que vivia em um estado de carência e penúria, é exposto pelo narrador como um representante da classe menos favorecida, ao mesmo tempo que imprime para a leviandade ou profundidade das vivências das personas. O ofício do ativismo operante do narrador onisciente no conto acaba por revelar as minúcias das relações, hábitos e modos de cada um; uns em petição de miséria, outros a ostentar riquezas:

²³ A obra do Pai, como foi anunciada pela Escritura: a salvação do mundo pelo sacrifício de Cristo, Jó não relata o grito de desamparo de Mt 27 ,46 e Mc 15 ,34; ele quis guardar somente a serena majestade dessa morte (cf. Lc 23 ,46; Jo 12, 27+).

O poderoso queria no seu breakfast comer caviar dinamarquês às colheradas, estalando com os dentes agudos as bolinhas. Ele era do Rotary Club e da Maçonaria e do Dinners Club. Tinha o requinte de não comer caviar russo: era um modo de derrotar a poderosa Rússia.

O judeu pobre acorda e bebe água da bica sofregamente. Era a única água que tinha nos fundos da pensão baratíssima onde morava: uma vez veio uma barata nadando no feijão ralo. As prostitutas que lá moravam nem reclamavam (LISPECTOR, 1997, p. 67).

O judeu, tal qual Jesus, não se incomodava por estar na companhia de pessoas de má vida; “os fariseus e seus escribas murmuravam e diziam aos discípulos dele: “Por que comeis e bebeis com os publicanos e com os pecadores?” Jesus, porém, tomando a palavra disse-lhes: “Os sãos não têm necessidade de médico e sim os doentes; não vim chamar os justos, mas sim os pecadores, ao arrependimento”” (Lc 5, 29-32). A nobreza da aproximação do judeu às mulheres exploradas sexualmente, assim como o modo humilde como ele vivia prenunciavam mudanças, mas é preciso estar atento a ver e ouvir.

A expressão de Jesus “os pecadores” relaciona não apenas os publicanos e pecadores, mas também os próprios fariseus e escribas, que embora tivessem elevada estima por si mesmo, não percebiam suas próprias faltas; era também para eles que o Mestre ali estava, mas eles não o escutavam de fato. O sagrado presente na palavra de Jesus tinha receptividade maior entre os pobres e humildes de coração. O narrador do conto traz outras ligações com o sagrado.

Ainda sob o amparo do narrador observam-se reflexões e outras passagens concernentes à experiência das personagens junto ao sagrado. Ele o faz através de encaixes no texto, de modo a trazer as vivências nos enredos: “Padre Jacinto estava na moda porque ninguém como ele erguia tão limpidamente a taça e bebia com sagrada unção e pureza, salvando a todos, o sangue de Jesus, que era o Bem. Com delicadeza, as mãos pálidas num gesto de oferenda” (LISPECTOR, 1997, p.70).

O enlevamento demonstrado pelo clérigo ao levantar a taça com o sangue de Jesus, ação que comovia os fiéis e os conduzia a um sentimento de salvação, era a conexão que os unia ao sagrado; o que eles sequer desconfiavam, pontua o narrador em outro trecho “Padre Jacinto ergueu com as duas mãos a taça de cristal que contém o sangue escarlate de Cristo. Eta, vinho bom!” (LISPECTOR, 1997, p. 71). A fascinação do sacerdote, naquele momento, não era o sagrado; era a degustação do vinho.

Explica Ries (2017, p. 12) que há confrontações entre o sagrado e o profano, assim como acontece na postura do homem religioso e do homem não religioso. “A experiência do sagrado é a experiência vivida pelo transcendente e pelo inefável”. Avalia-se então que,

embora o sagrado seja posto no centro das religiões, ele sobrevive enquanto valor incomparável a qualquer outra experiência, dogma ou ritual que possam formar as estruturas dos cultos ou doutrinas.

E feito um ritual persistente durante todo o enredo, os termos alusivos à palavra luz despertam finalmente seus sentidos no texto. Em oposição às trevas retratadas na noite em que os personagens sonham, a luminosidade da escrita de Clarice Lispector golpeia o leitor com seus micros enredos intercalados e entrelaçados. Surgem nos trechos abaixo a tradução da luz:

O anjo pintado por Fra Angélico, século XV, voejava pelos ares: era a clarineta anunciadora da manhã. Os postes de luz elétrica não tinham ainda sido apagados e lustravam-se empalidecidos. Postes. A velocidade come os postes quando se está correndo de carro. (LISPECTOR, 1997, p. 70).

A obra, por sua vez, encaminhando-se para a conclusão do enredo, dispõe:

No céu o mais leve arco-íris: era o anúncio. A manhã como uma ovelha branca. Pomba branca era a profecia. Manjedoura. Segredo. Amanhã preestabelecida. Ave-Maria, gratia plena, dominus tecum. *Benedicta tu in mulieribus et benedictum fructus ventri Jesus. Sancta Maria Mater Dei ora pro nobis pectoribus. Nunc et ora nostrae morte* Amém (LISPECTOR, 1997, p. 71).

A narrativa de Lispector exala transposição dos textos bíblicos em diversos momentos; “e no momento em que Jesus, também batizado, achava-se em oração, o céu se abriu e o Espírito Santo desceu sobre ele em forma corporal, como pomba. E do céu veio uma voz: “*Tu és meu filho, eu hoje te gerei*” (Lc 3:21). Os excertos promulgam a figura de Jesus acompanhado do Espírito Santo, iluminação da força de Deus.

A projeção da luz prometida e manifesta no conto *Onde estivestes de noite*, assim como nas narrativas bíblicas, a exemplo do trecho “Eu sou a luz do mundo. Quem me segue não andarás nas trevas, mas terá a luz da vida” (Jó 8:12), oferece ao leitor a oportunidade de diante dos sonhos obscuros, fugir da realidade durante a noite para poder sem máscaras apresentar-se com sua inferioridade humana. Ao raiar do dia, uma iluminura supõe o surgir da esperança. O narrador de Lispector pontua os profetas e a garantia de novos horizontes é reforçada também nos livros proféticos:

Põe-te em pé, resplandece, porque tua luz é chegada, a glória de Iahweh raia sobre ti. Com efeito, as trevas cobrem a terra, a escuridão envolve as nações, mas sobre ti levanta-se Iahweh e sua glória aparece sobre ti. As nações caminharão na tua luz, e os reis, no clarão do teu sol nascente. Ergue os

olhos em torno e vê: todos eles se reúnem e vêm a ti. Teus filhos vêm de longe, tuas filhas são carregadas sobre as ancas. Então verás e ficarás radiante; o teu coração estremece e se dilatará, porque as riquezas do mar afluirão a ti, a ti virão os tesouros das nações (Is 60,1-5).

A perspectiva de um panorama luminoso é creditada pela fé e confiança em Deus, que varrerá da terra toda espécie de trevas que sombreiam as nações. No conto, o advento do nascimento de Jesus e a majestosa presença de Maria são abordados de maneira grandiloquente para certificar a importância do evento. Pagola (2012, p. 38) diz que a “Boa notícia” da chegada de Jesus é para todos, especialmente aos que vivem na opressão e na tristeza. É o sinal que a injustiça que tudo envolve não prevalecerá para sempre.

O narrador prioriza não somente a figura de Jesus com seu nascimento; na verdade privilegia a figura de Maria, a mulher magnífica que teve a missão de gerar e trazer “a luz do mundo” para a terra. Com a afirmação desta grandiosa mulher a história da salvação se cumpre. Elucida esta compreensão Lina Boff ao discutir de que maneira o apóstolo Lucas interpreta a mulher de fé.

Enfatiza Boff (2016, p. 62) que “A dimensão feminina de Deus se explica a nível da estrutura ontológica de uma mulher que não interrompe o curso histórico daquelas mulheres que a precederam, mas antes, leva à plenitude a raiz da dimensão divina”. Maria é o arquétipo feminino de Deus; abriga a semente do Filho de Deus e, em sua dedicação e amor absoluto, também postula e nutre um ministério cuja principal função é iniciar um processo novo de libertação do povo pobre e excluído.

Na disposição da figura de Maria inicia-se um novo tempo; não somente da mulher que deu à luz, mas da matriarca que se prontificou, “entre as mulheres”, a lutar para realizar um processo de evangelização manifesto na plenitude do cuidar, característico do feminino, mas sobretudo atuante em disseminar a Palavra de Deus, plantando um modo de viver em plenitude, não simplesmente no sentido místico, mas obedecendo as primícias da criação de Deus em justiça, igualdade e liberdade.

3.2 O ESPELHO DA FILOSOFIA E DO SAGRADO

Um dos modos pelos quais a civilização ocidental sempre buscou conhecimento foi através da filosofia ou das escrituras. Encontram-se no interior de alguns desses escritos a acessibilidade ao divino; grandiosos enigmas que foram rastreados minuciosamente para serem desvendados e, principalmente, criteriosas e prudentes reflexões das questões gerais e

fundamentais acerca da natureza como um todo. A filosofia reflete a imagem do alcance do ser humano em termos de prudência e erudição.

Na busca pela sabedoria, a filosofia não se faz indiferente à sapiência e aos dadivosos raciocínios presentes nas Escrituras e tão amplamente divulgados pelas religiões. As Escrituras também abrigam respostas sólidas e dignas, no que se refere ao sentido da vida. Refletir sobre a criação divina, sobre as relações com o sagrado são questionamentos antigos elaborados nas narrativas bíblicas; sejam dramatizados no Primeiro Testamento ou materializados pela linguagem amorosa e mais acessível do Segundo Testamento. Assim, Grondin (2012a) faz a seguinte colocação:

É na religião que se articulou, e de maneira infinitamente diversa, uma experiência da vida que reconhece nela um percurso que tem sentido, porque esta vida se inscreve num conjunto que comporta uma direção, um fim e uma origem. Esta direção e esta origem podem ser determinadas por potências naturais ou sobrenaturais, por uma história que se pode hoje qualificar de mítica, mas cada vez a vida se reconhece comandada por algo superior que habitualmente é o objeto de uma veneração, de um culto e de um reconhecimento, sejam quais forem. Aí está uma resposta à questão do sentido da existência, que sempre apaixonou, mas às vezes também atormentou a filosofia, de Platão até Bergson, Heidegger e Lévinas (GRONDIN, 2012, p. 7).

As relações que o ser humano estabelece com o sagrado em busca de transcendência são de fato de vertentes diversificadas; cultos, rituais, devoções míticas ligadas ao religioso fascinam de tal modo que a procura é magnetizada por um encanto e esforço em descobrir sentido para a sua existência cujo empenho se dá por uma vida inteira. Investigar o início da criação e arguir sobre seu destino final é a constante circular do ser humano através das eras.

No conto *Onde estivestes de noite*, a jornalista, personagem da obra, durante um diálogo, revela o desejo de escrever um livro sobre “Magia Negra” e inquirir a amiga “O ser humano sempre tentou se comunicar com o sobrenatural desde o antigo Egito com o segredo das pirâmides, passando pela Grécia com seus deuses, passando por Shakespeare no Hamlet. Pois eu também vou entrar nessa. E, por Deus, vou ganhar essa parada!” (LISPECTOR, 1997, p. 68). Na verdade, a pretensa escritora se aproveita do interesse das pessoas pelo mistério para atingir suas ambições.

Seguindo a temática deste item, afirma Paden (2001, p. 172) que tanto as religiões, os filósofos da religião, quanto os xamãs, vasculham as escrituras para assimilar os propósitos divinos e pormenorizar as mensagens contidas, que não são perceptíveis ao olho comum. A única diferença é que os xamãs o fazem em estado de transe, em experiência de transe com o

sagrado. Tudo pode ser significativo para interpretar o sagrado, até as inspirações mentais servem de apoio. Contudo, Paden adverte sobre os cuidados ao se tentar interpretar um texto sagrado:

Como a escritura é a exaurível “palavra de Deus”, sua interpretação será inexaurível. Não pode haver um fim para o aprofundamento em seus significados. Os comentadores encontram significado em cada sílaba. Um dos grandes estudiosos da Torá afirmou que seu trabalho não era senão uma gota no oceano do conhecimento. (...) Quanto mais o intérprete entende, mais a Torá revela (PADEN, 2001, p.176).

O ato de se predispor a interpretar as Escrituras põe o pesquisador em posição desafiadora; a cada palavra ou nuance simbólica desvendada surgem outras que conduzem a um ou mais mistérios presentes nos textos que os precedem ou ainda àqueles que os sucedem. Novos sentidos são encontrados, adequados e atualizados às sociedades em suas culturas. Mudam-se os povos, as atividades, as crenças e rituais e a palavra divina não se esgota.

Diante das escrituras sagradas, o homem se depara com a história da criação e com a própria história; e no ato de ler, interpretar e vivenciar o sagrado, não na posição de inquiridor, mas como indivíduo carente da conexão com este ser supremo, tateia por vezes para compreender os litígios da vida e, quiçá, encontrar alento para suas aflições. A existência do sagrado se faz necessário para que o humano não se sinta tão desamparado e apartado da força criadora. Rememora a filósofa Hannah Arendt que,

Os homens são partes inseparáveis dessa criação, e todas as suas capacidades naturais, inclusive seu intelecto, seguem naturalmente as leis estabelecidas pelo Fiat divino. Ainda assim, o homem, em contraposição a todas as outras partes da Criação, não foi planejado livremente, foi criado à imagem do próprio Deus – como se Deus não precisasse somente de anjos em algum mundo sobrenatural, mas precisasse também de algumas criaturas à Sua semelhança em meio a natureza do mundo para lhe fazer companhia (ARENDR, 2014, p. 400).

A palavra “Fiat”²⁴ proveniente do latim significa faça-se. A atuação de Deus na criação do mundo e principalmente ao arquitetar o ser humano à sua imagem e similaridade, coloca-o na condição de poder usufruir o direito de proximidade com o divino. O humano serve à criação no sentido de fazê-la progredir, intelectualmente, moralmente e socialmente,

²⁴ Faça-se a luz. Palavras pelas quais, segundo o Gênesis, 1, 3, Deus criou a luz. (ONLINE, Dicionário Latim, 2019)

ao passo que segue as leis estabelecidas e cumpre ainda perpetuar a figura de Deus na terra através de ritos e ditos.

O narrador de Lispector pontua “De repente e bem de leve – fiat lux. Houve uma debandada assustadiça como de pardais. Tudo tão rápido que mais parecia terem se esvanecido” (LISPECTOR, 1997, p. 66). É a mesma expressão proferida por Deus “haja luz” (Gn 1,3-28), e após ter criado o firmamento, os mares, a terras, o luzeiro, os seres vivos de todas as espécies; no sétimo dia Ele determinou que a mulher e o homem fossem feitos e os empodera como herdeiros de tudo que foi criado. É a gênese da conexão com o sagrado.

A dinâmica do criador e criatura é infinita; uma das grandes ambições humanas é ser tocado por Deus, e como ainda não encontrou outra forma de alcançar, realiza-o através da transcendência com o sagrado. Os rituais xamânicos, do candomblé, das práticas evangélicas, católicas, budistas ou espíritas exprimem a linguagem do divino transladada pelo sagrado cuja principal função é garantir a criatura experienciar Deus.

Manifesto nas mais diversas religiões, Deus exhibe suas múltiplas faces, dando àquele a decisão de harmonizar-se em sintonia com Ele em dimensões potencializadas pelo sagrado que franqueia e intermedia o diálogo da criatura com o criador, cujas crenças, simbologias e místicas, nenhuma filosofia é capaz de impedir. Segue o homem, segue o sagrado, segue assim a existência de Deus e dos Deuses.

3.3 SIMBOLOGIAS NAS PROFUNDEZAS OCEÂNICAS DO TEXTO CLARICEANO

O mundo dos símbolos é o universo. Metaforicamente o símbolo é lugar celebrado por sua existência, mas de acesso encantador e intrigante ao mesmo tempo. Desde os antigos estudiosos das doutrinas esotéricas e gnósticas que hinduístas criam máscaras, interpretam sonhos, cultuaram imagens e artefatos para dissipar seus medos, fomentar sonhos e principalmente tentar decifrar os enigmas existentes nos símbolos.

Na verdade, o interesse pelo simbólico não se restringe aos religiosos; filósofos, cientistas, antropólogos, arqueólogos, linguistas, psicanalistas, teólogos e tantos outros. Todos buscam ajustar suas lentes com precaução para preservar, rebaixar ou demolir fantasias ou ainda apresentar o inédito que não fora percebido pelos que os precederam no assunto. O símbolo magnetiza as culturas entre indivíduos intelectualizados ou leigos

Na escrita de *Onde estiveste de noite*, o simbólico serve de tessitura para sustentar o enredo ou microenredos que pontuam o lado místico, sociológico e psicológico das

personagens. O universo misterioso do símbolo que os envolve é descrito pelo narrador onisciente como estratégia de revelar os anseios mais profundos de cada um, além de instigar o leitor a indagar a si mesmo quais simbologias lhe interessam e, por meio dos quais, sombras são dissimuladas no dia a dia.

Ao adentrar este universo sem estar devidamente aparelhado, corre-se o risco de desfigurar tudo. A paisagem, a sensação, os significados e acepções detectados nas minúcias das palavras, gestos alardeados ou silentes; nas condições de tempo e espaço narrativo. Empenhar-se de maneira séria em abrir pistas para a pesquisa é o que tem de pungente, poder-se-ia dizer até excitante, nos trechos que se seguirão.

Vale ressaltar que o que concerne à exploração do simbólico no estudo em questão é somente a ponta do iceberg. Para o nosso propósito, emergem pequenas parcelas relativas à história das religiões, antropologia e psicologia. Já foram apresentadas, no segundo capítulo, as representações dos arquétipos baseadas em Jung. Serão frisados outros pontos também relevantes para compreensão de algumas imagens no conto em análise. Pede-se licença a Clarice Lispector para descortinar os implícitos. Sublinha o narrador a subida, a escuridão e as trevas:

A noite era uma possibilidade excepcional. Em plena noite fechada de um verão escaldante um galo soltou seu grito fora de hora e uma só vez para alertar o início da subida pela montanha (LISPECTOR, 1997, p.54).

Ele-ela já estava presente no alto da montanha, e ela estava personalizada no ele e o ele estava personalizado no ela. A mistura andrógena criava um ser tão terrivelmente belo, tão horrorosamente estupefaciente que os participantes não poderiam olhá-lo de uma só vez: assim como uma pessoa vai pouco a pouco se habilitando ao escuro e aos poucos enxergando (LISPECTOR, 1997, p.55).

As trevas eram de um som baixo e escuro como a nota mais escura de um violoncelo. Chegaram. O Mal-Aventurado, o Ele-ela, diante da adoração de reis e vassalos, refulgia como uma iluminada águia gigantesca (LISPECTOR, 1997, p.56).

Ele-ela contou-lhe dentro dos seus cérebros o que acontecia a uma pessoa quando esta não atendia ao chamado da noite: acontecia que na cegueira da luz do dia a pessoa vivia na carne aberta e nos olhos ofuscados pelo pecado da luz – a pessoa vivia sem anestesia o terror de se estar vivo (LISPECTOR, 1997, p.61).

Comunicar a presença das trevas é atestar ausência de luz ou manifestar o fato de que ela ainda não chegou, ou não se expressou. No primeiro excerto, “a noite” refere-se ao ritmo da transição do tempo entre o escurecer e o raiar dos dias, para esclarecer que todos os personagens estavam em seus lares dormindo e sonhando, e que exatamente nos instantes do

sono dava-se a oportunidade ao ser humano de soltar um pouco as rédeas que o aprisionavam no sentido psicológico, ético e ideológico, em outros instantes, o intuito servia para acentuar que eles estavam bloqueados pelas estruturas sociais.

Os dois outros trechos expressam a profundez da subconsciência humana e do alto risco de não se adentrar de vez em quando na introspecção de nossos mais profundos desejos. Ricos ou pobres, “reis e vassalos”, necessitam ter a coragem de se aventurarem no interior de suas consciências. Só é dado o prêmio de apreciar o brilho luminoso da liberdade àqueles que se dispõem a conhecer a si próprios, de assumir o que se quer ou quem você é; fora da bruta realidade do dia a dia. Marc Girard explana sobre a metáfora da escuridão:

No plano psicológico, as trevas lembram a matriz do inconsciente. Aqui prepondera a valência negativa. Com efeito, nos sonhos, a escuridão pode simbolizar um estado depressivo e de ansiedade. Trata-se então de regressão ao estágio pré-consciente do indeterminado, do não organizado, do não-controlado, das forças interiores não sublinhadas (GIRARD 2005, p. 241). No plano antropológico, as trevas podem estar em antítese simbólica com a chama ascendente e com a luz. Ela conota a ausência de conhecimento superior, de vida espiritual, a ausência de felicidade, de salvação ou a ausência de imortalidade. Pode aludir ao mundo dos mortos. Em alguns casos, a valência é mais positiva. Na iniciação dos xamãs, a entrada nas trevas simboliza a morte ritual, seguida do renascimento místico (GIRARD, 2005, p. 241).

Percebe-se que a base que substancia os processos de escuridão é o impedimento da visão clara, é a tentativa de reconstituir a luz ou simplesmente a explanação do tempo que antevê a luz. O caos preliminar existente em todo ser humano surge durante o sono, porque há toda uma flexibilização do consciente, perde-se o controle e então o não realizado em estado de vigília emerge. Até a iluminação espiritual e mística precede momentos obscuros e trevosos.

Em oposição às trevas, é incisivo no conto *Onde estivestes de noite* o pontuar de vozes que durante toda a trama apresenta indícios da presença de anjos e da luz, mesmo quando trata da sombra que acompanha o humano durante toda sua existência. Em menor ou maior grau a luminosidade se insinua nos sonhos das personagens.

Lispector no conto, utiliza estes artifícios alusivos ao fulgor da claridade para, à medida que o narrador vai espalhando na textura do enredo algumas pistas, de certa forma suscita no leitor o interesse pelo contraste sombra e luz: *De repente e bem de leve fiat lux*”, *“De manhã agnus dei”*, *“O judeu pobre: livrai-me do orgulho de ser judeu!*, *Uma religião se*

fazia necessária”: *uma religião que não tivesse medo do amanhã* (Lispector, 1997, p.66-69); desta forma organiza a paisagem da grande mudança o sair das trevas para a luz.

Preestabelecidas as indagações a respeito da figura de Jesus, a predição anunciada se cumpre “eu sou um profeta! Eu vejo o além! Se gritava um rapaz” (LISPECTOR, 1997, p. 62). Ademais, a expressão “agnus dei” advém da cena em que João Batista se aproxima de Jesus e diz: “Eis o cordeiro de Deus que tira o pecado²⁵ do mundo” (Jó 1:29), as cenas são dispostas de modo intertextual com a chegada do prometido filho de Deus ao mundo, que em sacrifício salvaria e libertaria o povo de Israel.

Theissen e Merz (2015, p. 234) notificam que há nas figuras de João Batista e Jesus uma alteração no que tange a enunciação de cada um. A concepção judaica de Deus reside em ambos: O Deus austero e misericordioso. João evidencia o aspecto do rigor e da justiça; Jesus, do amor e da compaixão. A ameaça do juízo com a oferenda da salvação pelo batismo surge com a garantia da salvação moldada por uma nova consciência. A confiança de Jesus na pregação da Boa Nova e na sua ação com os milagres.

Parece existir na narrativa de Lispector (1997) uma lógica causal interna que encaminha os acontecimentos para comprovar que toda escuridão carrega um ponto luminoso que acompanha toda a sombra, mesmo que seja de modo discreto, mas que em dado instante irrompe e nada mais poderá ser feito, porque o ciclo da luz tem seu tempo de instalação:

No céu o mais leve arco-íris: era o anúncio. A manhã como uma ovelha branca. Pomba branca era a profecia. Manjedoura. Segredo. A manhã preestabelecida. Ave-Maria, gratia plena, dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus et benedictum fructus ventri tui Jesus. Sancta Maria Mater Dei ora pro nobis peccatoribus. Nunca et ora nostrae morte Amem...

E uma flor nasceu. Uma flor leve, rósea, com perfume de Deus. Ele-ela há muito sumira no ar. A manhã estava límpida como coisa recém-lavada

AMÉM

Os fiéis distraídos fizeram o sinal da Cruz.

AMÉM

DEUS

²⁵ O “pecado” (no singular) por excelência, é recusar reconhecer Cristo como o enviado de Deus (15 ,22.24;16,9;8,21), que veio revelar-nos a “verdade” (8,32+); é ser “cego” a ponto de não saber qual é a vontade de Deus a respeito do homem (9 ,39-41; Mt 15 ,14; 23 ,16-26; Rm 2 ,17-24), rejeitando o novo Moisés (9 ,28-34).

FIM (LISPECTOR, 1997, p.71 - 72).

A forte carga simbólica presente neste ponto do conto *Onde Estivestes de Noite*, cujo parágrafo inicia com o surgimento do “arco-íris”, que segundo Girard (2005, p. 727), é o prenúncio do encerramento de um período sombrio; é o ressurgimento físico, psíquico ou espiritual de uma figura ou personalidade. Pontua ainda o autor que o arco-íris é um tipo de ponte semiesférica, que faz a conexão entre o mundo superior com o inferior. A narrativa inicia a escalada para concretizar uma relação.

O arquétipo do céu, presente no conto de Clarice é antigo nas narrativas; interpreta Meletínski (1998, p. 121), que “À medida que se forma o panteon celeste, os deuses começaram a figurar como enviados à terra com uma missão definida, sendo uma delas a de herói cultural”. Por vezes ele surge como o antagonista do herói ou até mesmo da fonte divina criadora. Percebe-se que a função do céu, ou de mundos variados diferentes de onde figura o herói, pode ser um elo de salvação ou simplesmente atestar uma grande ameaça para ele ou demais personas do texto.

Prossegue Meletínski (1998) instruindo que “esta cosmogênese é a transformação do caos”. O estabelecimento da harmonia necessária ao mundo se dá com a presença das formas como o mar, a terra e o “ordenamento da vida humana, da atividade senhorial e religiosa, do direito comum e das regras do comportamento”. Tal estratégia é notória em várias narrativas, onde de repente todo o desequilíbrio é contornado sob o prisma do sagrado ou do celestial. Mas Gotlib ao analisar o conto *Onde Estivestes de Noite* pontua:

Ao final lê-se ao contrário: sabe-se que a salvação não é divina; e que depende da ação dos homens aqui na Terra. A falta de amor é uma nova dissimulação do jogo narrativo, que manifesta, em negativo, um sistema putrefato, que gera as carências sociais. Neste sentido, só o amor ao outro poderia provocar reação tão perversamente indignada... (GOTLIB, 2016, p. 541).

O movimento das personagens no conto chega em alguns momentos a ser agressivo, vergonhoso ou mesmo imoral, mas fica explícito que o intuito é escancarar a crueldade e egoísmo característico do humano, que vive envolvido com o sagrado das mais diversas maneiras em suas crenças particulares, tentando acentuar seus males, mas fechado em seu individualismo, são incapazes de perceber o segredo revelado pelo surgir da luz que nasce. E o narrador traz a luz para encerrar o ciclo das trevas noturnas:

A relação do clarear do dia é marcada pelo nascimento de Jesus, e também reflete clara intertextualidade em “Bendita és tu entre as mulheres e bendito o fruto de teu ventre!”. (Lc 1,41-43). O narrador de Clarice Lispector reverencia a figura de Maria através do texto bíblico atestando para que não sobrassem qualquer dúvida sobre a quem de fato ele se referia naquele instante. É o ponto alto da narrativa, está prestes a acontecer o desfecho.

A exaltação da soberana imagem de Maria carrega outra grande característica da escrita de Clarice Lispector, que fazia questão de colocar a figura feminina em lugar de prestígio, embora não tivesse de fato qualquer envolvimento com movimentos do feminismo, nem se possa afirmar que sua produção possa ser qualificada como feminista, mas o delineamento de vários textos dela reserva pontos a apresentar o interesse de que a mulher consiga garantir sua liberdade, seu espaço e principalmente ser respeitada como ser importante no mundo.

Podemos esboçar através de Girard (2005, p. 571), abreviada síntese de alguns símbolos que cercam o mistério de Maria. O evangelista Lucas encara e apresenta Maria como “a arca da aliança do mundo novo”. A arca compreende o apóstolo como uma matriz de carne e sangue que acolhe e resguarda o Filho de Deus em seu ventre.

Orienta ainda Girard (2005) que Lucas parece ter elaborado analogias simbólicas entre Maria gestante e a Jerusalém do Antigo Testamento. Ela grávida representa uma muralha, defesa que protege; ela também sugere ser o primórdio genitor de sua população. A orientação matricial sustenta a ilustração da criatura que dá vida e acesso ao reino do céu. A mãe do salvador e do humano, mãe universal.

Finaliza Girard (2005 p. 572) afirmando que Maria retoma a figura de Eva, “mãe de todo vivente” descrita em (Gn 3:20); Maria, mulher por celsitude, é designada para ser a mãe de todos, isto fica explícito quando Jesus no calvário diz: “Mulher, eis teu filho! Depois diz ao discípulo: “Eis tua mãe!” (Jó 19, 25-27). Jesus parece entregar a Maria o ministério da terra.

O apóstolo representa o povo, e a este, Jesus também faz questão de torná-lo ciente da importância da figura feminina. A mulher que aceitou trazer o salvador ao mundo e agora, após a missão dele, ela fica para amparar os humanos de maneira disciplinar como só as mães sabem fazer e com o encargo de disseminar de forma poderosa a palavra de Deus entre todos os seus filhos; o encargo de ensiná-los a amar.

Enquanto mãe histórica, Maria representa um dos pilares para a construção de um mundo novo e o início da edificação dos ensinamentos deixados por Jesus; enquanto imagem de mulher retrata não simplesmente o mistério da natureza em ser mãe, mas carrega a

bandeira imponente de além de gerar a vida, ser o templo que oferece refúgio, que abriga o fogo brando, que pelos arredores, vai tomando tudo, reinar na terra, depois em magnitude também ascende ao céu.

3.4 ARQUÉTIPOS DE PODER E SUBORDINAÇÃO NO CORPO FEMININO NOS DISCURSOS DA NARRATIVA “ONDE ESTIVESTES DE NOITE”

O espólio de tradições legadas à mulher desde o processo de colonização aponta para um modelo social construído em justificativas patriarcais, que marca a diferença sexual delas de modo a relegar seu gênero a um posto suplantado por dominação e opressão. Os poderes institucionalizados da Igreja e do Estado, comandados pelo poder masculino, atuantes a definir as zonas fronteiriças, que delimitavam atuação das forças de comando nas sociedades, normatizavam o feminino em áreas, que estas não ousassem ultrapassar o papel que lhe foi designado. Assim, o espaço que lhe fora destinado reduzia-se em parte a sua casa, pois até o corpo da mulher pertencia à privatização masculina.

Priore, (2009, p.15) aponta que o reflexo desses comandos eram perceptíveis em práticas médicas, que reforçavam o lugar da mulher a cuidar exclusivamente da família e cumprir o papel de mãe, aliado à fiscalização religiosa moralista que exigia dedicação incondicional à igreja e a imitação do exemplo de perfeição e pureza da figura da Grande Mãe, “Nossa senhora”, Maria, mãe de Jesus. Pontua Priore (2009, p.15) que

Já os relatos e textos de teólogos, moralistas, confessores e médicos, afastados do que fosse acidental ou singular nas vidas femininas, investiam em engordar uma mentalidade coletiva que exprimisse uma profunda misoginia e um enorme desejo em normatizar a mulher. Ela significa uma ameaça... Estava sob suspeita todo o tempo. Nas entrelinhas de questões como ‘o pecado’ ou ‘a doença’, escritas por moralistas e doutores, que se lia era: *cherchez la femme*...! Semelhantes discursos preocupados com a definição das fronteiras, então muito maleáveis entre o público e o privado, postulavam, sobretudo, o papel de cada um dos gêneros nesses espaços. Foi curioso perceber que o enorme interesse emprestado à domesticação da mulher revelava também o consenso masculino sobre o poder civilizador da maternidade. (PRIORE, 2009, p.15)

As práticas moralistas, econômicas, políticas e ideológicas elaboraram o paradigma social da maternidade, e exatamente nesse ambiente, as mulheres organizaram-se a duras penas para se libertarem da proibição e domesticação para obter conhecimento e autonomia sobre seus corpos e almas.

A literatura de Clarice Lispector, no conto *Onde estiveste de noite*, apresenta vozes de personas femininas que vão desde experiência atormentadas de sentir o próprio corpo, até aquelas que conscientes de seu poder, resistem às tentativas de subordinação. A seguir o narrador apresenta as dificuldades da moça:

[...] a moça era ruiva e como se não bastasse era vermelha por dentro, e além disso daltônica. Tanto que no seu pequeno apartamento havia uma cruz verde sobre fundo vermelho: ela confundia as duas cores. Como é que começara o seu terror? Ouvindo um disco ou o silêncio reinante ou passos no andar de cima – e ei-la aterrorizada. Com medo do espelho que a refletia. Defronte tinha um armário e a impressão era que as roupas se mexiam dentro dele (LISPECTOR, 1997, p. 63).

O rubro que existe no interior da jovem revela o pulsar da vida o desejo da sexualidade em querer atuar por força de sua natureza, ao mesmo tempo que a existência do poder regulador religioso é expresso pela figura da “cruz verde”, que reforça o sentimento de aprisionamento e conflito vivenciado pela moça. Butler, (2017), p. 98), afirma que “a prisão só existe dentro do campo das relações de poder - mais especificamente, apenas na medida em que está saturada dessas relações e que essa saturação é formativa de seu próprio ser”.

Compreende-se, portanto, que a corporalidade do prisioneiro e da prisão são de natureza dinâmica, não se fixa no estático. Ocorre um processo de resistência que culmina na subordinação e sublimação do corpo, que adiante provoca até certo ponto a destruição do corpo de modo a favorecer a formação do sujeito. Esclarece Butler (2017:

Eu diria que, para o sujeito, esse resíduo corporal sobrevive no modo de já ter sido destruído, quiçá sempre destruído, em uma espécie de perda construtiva. O corpo não é um lugar onde acontece uma construção; é uma destruição em cuja ocasião o sujeito é formado. A formação desse sujeito é, ao mesmo tempo, o enquadramento, a subordinação e a regulação do corpo, e o modo como essa destruição é preservada (no sentido de sustentada e embalsamada) na normalização. (BUTLER, 2017, p. 99).

O corpo separado do seu poder de discurso e atuação acaba por ser aniquilado. A regulação do corpo no processo de subordinação promove de certa forma outros processos: de purgação e depuração. Se boa parte for preservada na normalização, o corpo apesar das perdas, preserva a capacidade de resistir ou subverter.

Deve-se admitir, portanto que a sociedade promove o que *Foucault*, (2017, p. 115), nomeia de dispositivo de aliança – sistema de matrimônio, organização e promoção de parentesco familiar e conseqüentemente transmissão de sobrenomes e herança de bens. O

dispositivo de aliança da sociedade moderna propõe o dispositivo de sexualidade, articulação direta com a economia, devido a função que desempenha na transmissão e circulação de riqueza. O novo dispositivo de sexualidade engendra, trocas contínuas dos domínios e da diversidade de controle.

Essa fixação de dispositivos regulamentadores leva a observar criticamente algumas regras para manutenção de poder, que *Foucault* define “Prescrições da Prudência”: a regra de variação contínua busca um esquema de modificação nas quais “distribuição de poder” e “apropriação de saber” são matizes transformadoras e representam apenas um corte no processo organizador das sociedades. Nesse esquema, entretanto, é preciso observar que alguns são mantidos à margem do poder, entre elas, as mulheres, as crianças, os idosos ou postos sob força estática ou estacionária no que se refere a ter acesso ao conhecimento.

Declara *Foucault* (2017, p.109): “é justamente no discurso como uma série de segmentos descontínuos cuja função tática não é uniforme, nem estável”. Ou seja, os discursos são estratégias táticas que circulam, buscando o domínio, mesmo quando mudam de forma. Tais estratégias aparecem no discurso implícito ou explícito da linguagem.

A noção acima é esclarecida nos pensamentos de *Butler* (2017b, p. 162), quando este concorda que “o corpo só ganha significado no discurso no contexto das relações de poder”. E adianta que a sexualidade é historicamente organizada na tríade poder, discurso, corpo e afetividade. Ela amplia a compreensão Foucaultiana, alegando que ele concebe a sexualidade produtora de “sexo” como noção artificial que distende e disfarça as relações de poder responsáveis por sua concepção.

Pensar em sexualidade é ativar o invólucro desse propósito, que é o corpo e trazer este à superfície pressupõe-no construto histórico cultural e de tudo que o cerca, inclusive a linguagem, que reflete o que existe, elabora e reelabora o existente, avultando o poder de nomear, classificar e definir normalidades e anormalidades. O narrador de *Clarice Lispector* apresenta a seguir o conflito da personagem:

Procurava avidamente no jornal as páginas policiais, notícias do que estava acontecendo. Sempre aconteciam coisas apavorantes para pessoas, como ela, que viviam só e eram assaltadas de noite. Tinha na parede o quadro que era de um homem que a fixava bem nos olhos, vigiando-a. Essa figura ela imaginava que a seguia por todos os cantos da casa. Tinha medo pânico de ratos. Preferia morrer a entrar em contato com eles. No entanto ouvia guinchos deles. Chegava a sentir-lhes as mordidas nos pés. Acordava sempre sobressaltada, suando frio. Ela era um bicho acuado. Normalmente dialogava consigo mesma. Dava prós e contras e sempre quem perdia era ela. Sua vida

era uma constante subtração de si mesmo. Tudo isso porque não atendeu ao chamado da sirene (LISPECTOR, 1997, p. 63).

A personagem de *Onde estivestes de noite* apresenta distúrbios no que concerne à sexualidade, além de uma insegurança profunda. O simples fato de morar sozinha a coloca em pensamentos horripilantes de que poderia ser violado o seu corpo, seu espaço, sua casa. Mesmo estando sozinha, ela tinha a sensação de ser espreitada por uma figura masculina que ela sugere temer. A regulamentação e subordinação sofridas pela personagem em algum momento, possivelmente na infância deixaram marcas de um processo destrutivo do qual ela não consegue se libertar.

Foucault (1992, p. 77) problematiza o campo ao ponto de tematizar serem estes objetos de controle das sociedades, cujas operações transmigram desde ideologias até alcançar seus corpos. O rendimento que neles se operam é resultado de intervenções discursivas. Gestam-se comportamentos morais cuja imagem exterioriza o que se pretende, ao ponto de o ser. A ação da personagem em resistir a convocação da sirene é consequência do bloqueio por ela sofrido.

Na compreensão dos arquétipos trabalhados por Meletínski (1998, p. 55), ele chama atenção que estas são imagens, personagens ou papéis a serem desempenhados; estes apresentam acontecimentos de objetos culturais ou naturais, isto é na construção do mundo humano, contrapondo-se ao mundo elaborado, criando antíteses para reduzir o caos, buscando a consagração do herói que se faz por lutas ou autodefesas coletivas; o que não ocorre com a personagem de Clarice Lispector. Ela se nega ao ritual, foge inclusão à mundo do poder. Anula-se no medo. Esclarece Meletínski nos seus escritos:

Como pronto-imagem ritual desta primeira provação estão os ritos de iniciação universalmente difundidos, isto é, a iniciação – por ocasião da obtenção da maturidade sexual – em membros válidos da tribo (caçadores-guerreiros), a consagração dos feiticeiros-xamãs, o início da atuação dos novos defensores da tribo (MELETÍNSKI, 1998, p. 56).

A conservação dos sistemas de valores promulgados pelas sociedades capitalistas em nada privilegiou a mulher no processo de industrialização, embora tenha lhe oferecido um lugar no mercado de trabalho, o fez por interesse na produtividade. Saffioti (2013, p. 109) sustenta que à proporção que o pensamento cristão ia caindo em descrédito, as instituições humanas ofuscavam e diluíam seu caráter sagrado e passaram a ser vistas como as

responsáveis pela miséria das classes excluídas. Desta forma, a condição da mulher, inclusa neste grupo, passa a ser encarada, não mais como um estado natural, imutável.

Os determinantes da vida social acabam por encarar a mulher como um corpo que serve de objeto ao *status quo*, amparado por um regime de opressão, subjugação e alienação do corpo e da alma. Ela deixa de ser mero instrumento de propriedade para se instalar no de produção que é mais uma parte que sustenta o poder. A inclusão dela no processo de industrialização não significava promoção de direitos.

A habilidade para mediar poder e forças encontra-se representada na cor vermelha presente na narrativa de Lispector (1997, p. 63- 64): “a moça ruiva” estava quase pronta para verter sangue, exibir sua capacidade de conduzir o fluxo purificador, que proporciona renovação e revigoração, ela trazia a simbologia do sangue dentro de si. Dava-se o tempo da sementeira, caça, gestação, era o movimento de pulsar da existência humana, rumo a expansão, espasmo e pulsação daquilo que é vivo.

As xamãs, sacerdotisas indígenas, através da ingestão de ervas antecipam a chegada da menstruação antes de se envolverem em algum trabalho poderoso. Elas sangram para fluir o poder de fêmea. No conto “Onde Estivestes de Noite”, a moça era daltônica, confundia as cores; não identificou o verde da cruz, era o momento do poder da natureza feminina dela atuar com toda potência e por intermédio da força de sua essência destruir o poder manifesto na cruz. Koss, (2004, p. 14) explica a seguir a inovação das forças existentes no ato de sangrar:

Qualquer que seja o modo como experimentamos nosso sangrar, quando o sangue flui abre-se um canal energético de comunicação com o mundo profundo. É um caminho que as mulheres percorrem regularmente, tornando-as mais sintonizadas com os eventos inconscientes, desde que não estejam contaminadas pelo medo que vem associado com este caminho, medo oriundo não do fluir em si, mas das consequências que este fluir pode trazer e trouxe, ao longo do processo de patriarcalização, com o submetimento da percepção intuitiva a um puramente racional, um poder que prioriza a luz acima da escuridão, que prioriza o claro acima do escuro, que prioriza o linear acima do cíclico. (KOSS, 2004, p. 14).

Os esforços em busca de igualdade através do feminismo não se pautam no paradigma que fora ensinado por séculos. O modelo de superioridade pregada pelas sociedades dominantes favorece somente os bem-nascidos ou pertencentes ao gênero masculino; a pretensão é a justa medida no aporte ético, vivenciado nas posturas e ações políticas, culturais, sociais, de gênero ou quaisquer opções de vida. Trata-se de discutir direitos, deveres e, acima

de tudo, buscar o ideal de justiça para uma convivência digna. Não dá mais para aceitar isso apenas como um sonho que nunca se realiza.

Finalmente os presságios oníricos de *Onde estivestes de noite* chegam ao limite com raiar do dia. O narrador intenta um diálogo com o leitor “Epílogo: Tudo o que escrevi é verdade e existe. Existe uma mente universal que me guiou. Onde estivestes de noite? Ninguém sabe. Não tentes responder – pelo amor de Deus. Não quero saber da resposta. Adeus. A-Deus” (LISPECTOR, 1997, p.71-72). A voz narrativa elabora uma pergunta, mais suspende a resposta.

O narrador interrompe a resposta para assinalar que na intimidade ninguém revela onde cada um esteve, o que fez ou quais desejos secretos foram capazes de praticar. A ele não interessa saber; na verdade, suplica para não ouvir a resposta. A seguir, de modo direto se despede e implicitamente sugere que se alguém pretende dar uma resposta, que o faça a Deus, não a outro humano, porque imperfeitos e quiçá cometendo pequenos delitos ou crimes piores, nenhum teria condição de compreender o outro sem julgar.

Como ninguém na narrativa ousa responder à pergunta que permeia o texto ao final do enredo, Gotlib (2016, p. 532), relata que ninguém menos que Carlos Drummond de Andrade leu o conto em estudo, e deixou um bilhete a Lispector, datado de 5 de maio de 1974, registrando suas impressões sobre o que acabara de encarar através da leitura, ao mesmo tempo que tenciona responder a pergunta do narrador da obra dela:

-Onde estivestes de noite
que de manhã regressais
com o ultramundo nas veias,
entre flores abissais?

-Estivemos no mais longe
Que a letra pode alcançar:
Lendo o livro de Clarice,
Mistério e chave do ar (ANDRADE, 2007, p. 211)

O eu lírico de Drummond revela, que as personas de Clarice estiveram do outro lado do mundo, muito além das fronteiras do explicável, e quando o leitor se alegra ao imaginar que ele desvendaria a charada, ele meio cúmplice de Lispector, dá continuidade ao jogo narrativo dela expandindo-o no lirismo do que ele escreve sobre o conto. *Onde Estivestes de Noite*, defende Drummond, é para persistir no mais absoluto e profundo mistério; aquele que conseguir a chave e pegar o sentido no ar, saberá descobrir a resposta.

O conto intitulado *Onde estivestes de noite* focaliza uma declaração. O narrador onisciente sabe onde cada um esteve, mas guarda o segredo e justifica através da fala de Goethe, escritor alemão: “Não há crimes que não tenhamos cometido em pensamento” (LISPECTOR, 1997, p.57). Ao desfecho da narrativa ele faz uma inversão e transforma o título da obra em uma inquirição: “Onde estivestes de noite?”.

Não por acaso o texto retoma incansavelmente uma das personagens que é um judeu, não por acaso a citação é de um grande escritor alemão, não por acaso o excesso de referência bíblicas, a temática da opressão, abandono e a necessidade de um raiar de um novo dia, de um novo tempo. A mística pontuada pelo sagrado por Clarice Lispector, arremessa o leitor a também emergir das trevas.

Pontua (WALDMAN, 2011), que embora Lispector não ofereça nenhum sinal concreto de sua produção estar bastante ligada ao Judaísmo, há grandes indícios da temática nos textos; “Curiosamente seus textos trazem a marca dessa mesma operação, deixando-se mover por deslocamentos”. Há busca reiterada da figura de Deus, dom misterioso, do impossível, do mágico. Esclarece ainda mais a figura do judaísmo em Lispector:

Ora, é a leitura e a interpretação que constroem a ponte de aproximação com um Deus que é letra e nome impronunciável (YHWH). Entretanto, essa aproximação nunca é definitiva porque ela esbarra na possibilidade de decifrar a divindade de modo absoluto, o que obriga o homem a recomençar continuamente sua leitura e respectiva interpretação. (WALDMAN, 2011).

O divino proposto na obra de Lispector retoma trechos bíblicos até de modo por vezes subversivos no intuito de pronunciar melhor o texto que intertextualiza e promover uma exegese diferenciada, que permita ao humano uma aproximação com a linguagem de um Deus, que aos olhos do narrador o divino precisa ser imaginado, buscado muitas vezes, porque em alguns momentos ele se faz ausente.

Relatando ainda a problemática judia Moser (2011, p. 24) traduz: “Fun vonen is a yid? É uma pergunta educada que um falante de ídiche pergunta sobre a origem do outro”. Chega a ser obsessivo em Clarice Lispector tentar responder tal questão. Ousamos responder que o judeu vem da mesma fonte criadora que criou qualquer etnia e se não voltamos as consciências a origem do humano, corre-se o risco de não mais ter tempo de buscar um lugar ou responder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da análise do conto *Onde estivestes de noite*, de Clarice Lispector, procurou-se demonstrar o entrecruzar de fragmentos de textos bíblicos em sua narrativa, destacando as nuances do sagrado de modo simbólico através das personas instituídas em alguns polos da sociedade: devocionários religiosos, leigos e ateus, numa perspectiva na qual os mecanismos de fé, cultura, misticismo e introspecção se misturam para formar o todo complexo que movimenta a vida do humano envolto nos conflitos sociais, filosóficos, psicológicos e religiosos.

Foram apresentadas as instâncias e a centralidade do elemento religioso sagrado e intimista na literatura de Lispector. Tal tenacidade aporta-se em outros instantes da composição produtiva da escritora. A autora segue uma longa tradição de inspiração bíblica para a produção de literatura tal como Thomas Mann, Goethe e Brecht. O primeiro, legou ao mundo *A Montanha Mágica*, o segundo presenteia o humano com a obra *Fausto*, incomparável título da literatura alemã e o terceiro produziu *A Santa Joana dos Matadouros* e *Baal*.

O panorama histórico e analítico proposto na pesquisa, apoiado nos ensaios e estudos literários de Auerbach, demonstrou que, desde os primórdios, uma gama de escritores incorporou as Sagradas Escrituras a seus textos; não o fez diferente Clarice Lispector, embora a maestria de sua escrita, tenha posto o sagrado em relevo sob várias nuances: às vezes de modo pavoroso, fervoroso, desconfiado, ou até descrente ou revoltado. Mas a escritora o faz com talento ímpar.

Para além do campo da literatura, a pesquisa nutre-se das discussões e diálogos entre linguagem e religião; as tradições hermenêuticas desta e das ponderações a respeito do sagrado e do símbolo que pontuam as manifestações e colaboram diretamente para que a comunicação se efetue pelas diversas modalidades da linguagem presentes nos textos. Como a linguagem das Escrituras deu voz ao sagrado? De que forma o profano se entreviu nas representações sagradas para o povo ter vez? Literatura sagrada ou textos literários culminam em reflexão.

Esses questionamentos revelam o poder da arte como um todo, pois quando há impedimentos e tentativa de coerção, a palavra adentra aos espaços por meios sinuosos, e quando se percebe não dá mais tempo, ela já surtiu seu efeito, já gerou seus frutos, derrubou

sementes e nova safra já se arquiteta. Assim se fez desde os primórdios da escrita, passando pela prensa móvel de Gutemberg, Renascença, até a contemporaneidade.

A valiosa contribuição de Auerbach para compreensão do percurso da escrita desde o ofício dos copistas e editores até culminar nas escolas literárias, minimizaram erros, ou descuido por parte do estudo; uma vez elaborado o texto minucioso do brilhante filólogo e crítico literário alemão, ministrou-se vasta exposição analítica pontuada em seus estudos, que culminaram em responder os questionamentos e descobertas dos nós textuais e históricos que foram enevoados por preconceitos e carência de investigação.

Incontestemente afirmar que o exercício da filologia e verificação do percurso textual da literatura não se constrói ou construiu sem o auxílio de outros desdobramentos e ramos da ciência. A história, a religião, a sociologia e demais células pensantes contribuem para esmiuçar as nuances do transcendente nos textos. O tema da transcendência não aparece por acaso. O processo se fez de modo perspicaz em uma sociedade movente.

A partir do poeta lírico de Bolonha Guido Guinicelli, a expressão de transcendência começou finalmente a alcançar visibilidade, ele patenteou um espírito novo para a poesia ao eleger para temáticas na sua produção o amor místico e filosófico. A elite da sociedade feudal que se deleitava com cantigas por vezes frívolas, agora um pouco mais amadurecida, pôde apreciar a elite espiritual em seus textos que alcançavam a figura feminina; colocando-a num patamar de veneração platônica, espécie de encarnação religiosa, mesclada por uma tênue sensualidade.

Envolvido pela metodologia de Guinicelli, registrava-se o gênio Dante Alighieri, que disciplinado e reconhecido pelo vigor da sua escrita, foi além dos temas do novo estilo, contemplando toda sabedoria do seu tempo; os conflitos, sentimentos e paixões que o humano experimenta na Terra, expandindo a temática do amor místico ao escrever “Vita Nuova” e depois “Divina Commedia”, também chamado de Poema Sagrado. É a experiência da introspecção da dor para alcançar a união com o divino; isso é proposto por variados arquétipos.

Um pouco antes desse período, durante a Idade Média, foram produzidos textos que retratavam os aspectos religiosos para fins didáticos. A exemplo, narrativas poéticas da vida do santo São Tomás, lendas, contos piedosos a respeito dos milagres da Virgem Maria e sua tarefa na Terra a auxiliar os aflitos e pobres. Auerbach afirma que “Certas partes da Bíblia foram traduzidas em prosa, por exemplo o *Saltério e o Cântico dos Cânticos*; outros textos

foram redigidos em verso”. Variada redação de inspiração cristã também se encontra inserida nessa época.

As manifestações teatrais e de escrita da Bíblia germinaram na Europa durante os séculos X a XVI. Os dramas litúrgicos como Laudes, Mistérios e Milagres, inicialmente encenados em latim, tão ao gosto dos nobres, admitiam exclusivamente que os membros do clero figurassem os papéis principais e aos fiéis cabia a participação somente em segundo plano. Mais tarde, de fato atuando nas peças, misturaram a língua falada pelo povo com o latim e ajudaram a democratizar o que atualmente se conhece como teatro popular.

As representações do ciclo de escrita religiosa são notórias no século X e exibiam as narrativas do pecado original, os ensinamentos dos profetas, o nascimento de Jesus, assim como sua Paixão. Tais práticas satisfizeram o imaginário dos povos europeus e se perpetuaram até a atualidade. As cenas do Evangelho eram narradas com um realismo vivo impressionante.

No século XV, houve um verdadeiro desabrochar de escritos para o teatro profano popular subdividido em gêneros bem diferentes: moralidade, sotia (sotie) e farsa. A moralidade trazia em sua conjuntura a personificação das qualidades morais; os tipos textuais dramatizavam a fala dos loucos, e nessa licença dramática, proferiam verdades profundas, por vezes pouco gentis ou desagradáveis às autoridades, fossem elas ligadas ao clero, à política ou à justiça. Prosa e poesia eram abundantes e tiveram bastante prestígio na Idade Média.

É importante ressaltar a valorosa contribuição do religioso São Francisco de Assis para a divulgação e o desenvolvimento da poesia no século XIII. Sua devoção mística, sua escrita popular de linguagem simples, mas polida e virtuosa, desencadeou um movimento a um só tempo lírico e realista, na arte e na literatura. É dele a autoria do “Cântico das Criaturas”, o qual é aclamado como um dos grandes textos da língua italiana. A temática do sagrado, o divino, o místico, são abundantes na poesia do sábio Francisco.

Na narrativa, o tempo é movediço. Na verdade, é utilizado pelo narrador para relatar uma noite em que todas as personagens estão sonhando. Elas seguem na escuridão em uma espécie de procissão, cultuando um ser andrógino que o narrador nomeia de “Ele-ela ou Ela-ele”; os veneradores são chamados de “os malditos”; enquanto eles dormem, seguem em estado de fascinação por este ser, que depois, descobre-se, representa a idolatria de cada um a seus vícios, valores, crimes, ambições, virtudes e engodos da vida independente da idade dos viventes.

Ao longo do ritual surreal onírico, o sagrado e o profano se misturam em uma variedade de microenredos que se sobrepõem para desbravar o intimismo; nada parece estranho, porque durante o sonhar tudo é possível. Além disso, não se pode esquecer que ficção tem licença para gerar e naturalizar o que por vezes causa estranhamento.

A literatura enquanto ficção promove a difusão de modelos comportamentais que fogem a qualquer padrão, mas por verossimilhança são expostos e, nesse ínterim, possibilitam aos leitores em suas codificações discursivas se reconhecerem e forjarem seus lugares de pertencimento dentro e fora das narrativas.

Realizar suas fantasias, conhecer e revelar a si mesmos de modo profundo por meio do contato com o sagrado, permite às personagens demonstrarem as intervenções dos instintos e o envolvimento ou experiência com os elementos religiosos. A essência profunda do humano é revelada durante o sonho, mas encarar-se como de fato é, devanear, soltar-se, também o capacita a enfrentar o real um tanto entorpecido. É similar a anestesia causada pelo contato com o sagrado.

A polifonia do texto bíblico presente em *Onde estivestes de noite* atravessa a dimensão de duas revelações: a que emana das Escrituras e a que advém do leitor ou praticante dos preceitos presentes na Bíblia. Desdobrar um faz necessário preconizar o outro. A relação dialógica conduz a uma decifração dos signos, símbolos e arquétipos através dos quais o homem exprime sua relação com o divino.

As reflexões de Meletínki sobre o arquétipo do sagrado que reside nas narrativas literárias prescinde de situações ou experiências das personagens, que embora estas pertençam ao âmbito da ficção, os elementos fantásticos ou maravilhosos apresentados no enredo são construídos sob relatos experienciados por pessoas reais, mas ao serem transpostos para a literatura, adquirem um aspecto simbólico por duas vias: o simbólico da crença da personagem e o simbólico estrutural do sagrado de onde o arquétipo fora extraído. É a apropriação e recriação feita pela ficção literária.

A narrativa clariceana *Onde estivestes de noite* proporciona rica oportunidade de avultamentos do sagrado que em dados instantes são focalizados e, em outros, obscurecidos para elaborar questionamentos existenciais e psicológicos das personagens. Suas dores, ambições, tormentos e reflexões passam por lentes, instigações e apontamentos de uma tentativa de aproximação com o divino.

Esta experiência com Deus intermediada pelo sagrado é posta em cheque pelas vivências das personagens da narrativa *Onde estivestes de noite*. Ao acordarem, o dia clareia,

elas tomam outros ares. No final da obra, o sagrado é posto pelo narrador na substancial figura do nascimento de Jesus e na enérgica presença de Maria de Nazaré; força matricial que roga pelo ser humano pobre, o tido como maldito pelas sociedades, tal qual seu filho que fora considerado maldito e teve morte de cruz por lutar contra a opressão.

Embora conectado ao sagrado, o narrador dá indícios de que as personagens se sentem abandonadas por Deus. O judeu pobre no enredo ainda vive sedento e é obrigado a saciar a sede em águas turvas, contaminadas por baratas, pelo convívio com a corrupção e exploração. Sobrevive nos guetos rodeado pelos excluídos, os quais, no conto, nem nome possuem, representam o todo: a prostituta, “a escritora falida, a mulher velha e desgredada, o masturbador, o anão”, que somente nos sonhos podem sustentar suas carências, mesmo as mais perversas.

A presença e uso determinante dos arquétipos bíblicos no conto em estudo certificam que a literatura bebe constantemente na fonte imorredoura da palavra sagrada; sacia-se por instantes e renasce em olhos d’água que brotam aos milhares nas mais diversas línguas e culturas. É, na verdade, a integração das linguagens literárias. Nas análises apuradas, percebe-se que muitas delas são transformações originais de elementos que exalam sua preexistência bem anterior ao processo de transmutação.

Eclode na obra *Onde estivestes de noite*, de Clarice Lispector, esses deslocamentos: o divino, o sagrado de modo direto, outras, indireto povoam o texto, mas culminam em uma produção que magnetiza os leitores, dando claro testemunho de que a simbólica tessitura do transcendente e do sagrado na literatura enriquece a escrita e fomenta a busca pela luz que reside na sombra humana. *Onde estivestes de noite* não é uma pergunta; cada ser conhece a dor vacilante de buscar iluminura.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. 1. ed. Tradução de Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018. 30p.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank. **Guia literário da Bíblia**. Unesp, 1997. 25p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**: conforme as disposições do autor. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. 211p.

ARENDT, Hannah. **A vida do espírito**: o pensar o querer, o julgar. 4. ed. Tradução de Cesar Augusto R. de Almeida, Antônio Abranches e Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. 400p.

ARMSTRONG, Karen. **Uma história de Deus**: quatro milênios de busca do judaísmo e islamismo. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 9p.

AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**: filologia e crítica. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades Ed. 34, 2007.

_____. **Introdução aos estudos literários**. 2. ed. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. 197p.

BÍBLIA, Português. **Bíblia de Jerusalém**. 10. ed. São Paulo: Paulus, 2015.

BOFF, Lina. **Como tudo começou com Maria de Nazaré**. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2016. 62p.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector** – Esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BUTLER, Judith P. **A vida psíquica do poder**: teorias da sujeição. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a. p. 98-99.

_____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017b. p. 98-162.

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus**: mitologia oriental. Tradução de Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 2008. p. 15-16.

CORREIA, Sara. **Os Deuses e Heróis na Odisseia**. 2007. Disponível em: <<https://deusesheroisnaodisseia.blogs.sapo.pt/1568.html>>. Acesso em 26 nov. 2018.

CROATTO, José Severino. **As linguagens da experiência religiosa**. 3. ed. São Paulo: Paulinas 2001. p. 60-61.

MELETÍNSKI, Eleazar. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1987.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2, o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2017.

_____. **Microfísica do poder**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

GIRARD, Marc. **Os símbolos na Bíblia: ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal**. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2005. p. 241-727.

GRONDIN, Jean. **Que saber sobre Filosofia da Religião**. Tradução de Lúcia M. E. Orth. Aparecida: Idéias & amp; Letras, 2012a. 7p.

GOTLIB, Nádya Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p. 256-601.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Tradução Maria Luíza Apy, Dora Mariana R. F. da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 18-23.

_____. **O desenvolvimento da personalidade**. Tradução de Frei Valdemar do Amaral. Petrópolis: Vozes, 1981. 65p.

KOSS, Monika von, **Rubra força: fluxos do poder feminino**. São Paulo: Escrituras Editora, 2004. 14p.

LIBÂNIO, João B. **Linguagens sobre Jesus: Linguagens narrativa e exegética moderna**. v. 2. São Paulo: Paulus, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **Onde estivestes de noite**. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997. p. 54-72.

_____. **Correspondências**. Organização de Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 23-287.

MARGUERAT, Daniel; Bourquin, Yvan. **Para ler as narrativas bíblicas: iniciação à análise narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

MELETÍNSKI, Eleazar. **Os arquétipos literários**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998. p. 24-165.

_____. **A poética do mito**. ed. 1. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1987. p. 69-71.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 63-555.

PADEN, William E. **Interpretando o sagrado**: modos de conceber a religião. Tradução de Ricardo Gouveia. São Paulo: Paulinas, 2001. p. 88-176.

PAGOLA, José Antonio. **O caminho aberto por Jesus**. Tradução de Gentil Avelino Titton. Petrópolis: Vozes, 2012. 38p.

PRIORE, Mary Del, **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia. São Paulo: Editora UNESP, 2009. 15p.

QUINTAS, Fátima. **Nervo exposto em torno de Clarice Lispector**. 2. ed. Recife: Bagaço, 2016. p. 30-128.

RICOEUR, Paul. **A hermenêutica bíblica**. São Paulo: Loyola, 2006. p. 40-41.

RIES, Julien. **O sagrado na história religiosa da humanidade**. Tradução de Klaus Bruscke. Petrópolis: Vozes, 2017. p. 12-23.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **A mulher na sociedade de classes**: mito e realidade. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. 109p.

SCHOLEM, Gershom. **Le grandi correnti della mística ebraica** (Tradução de G. Russo, Turim, Einaudi, 1993), 353 [ed. bras.: As grandes correntes da mística judaica, Tradução de Dora Ruhman, Fany Kon, Jaime Guinsburg, Jeanete Mecihes, Renato Mezan. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 350].

THEISSEN, Gerd; MERZ, Annette. **O Jesus histórico**: um manual. 3. ed. Tradução de Milton Camargo Mota e Paulo Nogueira. São Paulo: Edições Loyola, 2015. p. 234-479.

WALDMAN, Bertha. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 5, n. 8, mar. 2011.

Obras de apoio

ALTER, Robert. **A Arte da Narrativa Bíblica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AMARAL, Emília. **Para amar Clarice**: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra. 1. ed. Barueri: Faro Editorial, 2017.

ANDRADE, Aíla Luiza Pinheiro de. **Eis que faço novas todas as coisas**: teologia apocalíptica. 1. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1946.

BAKHTIN, Mikhail M. **Os gêneros do discurso**. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Martins Fontes. 1997.

BASTO, Márcia Meira. **Clarice, clarear**: o leitor de si-mesmo em Clarice Lispector. Recife: Bagaço, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade:** entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BINGEMER, Maria Clara Lucchetti; YUNES, Eliana (Orgs.). **Profetas e profecias:** numa visão interdisciplinar e contemporânea. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CABRAL, Jimmy Sudário; BINGEMER, Maria Clara (Orgs.). **Finitude e mistério:** mística e literatura moderna. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada.** 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
ECO, Humberto. **Apocalípticos e integrados.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos.** 1. ed. Em Português, Lisboa: Arcádia, 1952.

FIORINZA, Elisabeth S. **As origens cristãs a partir da mulher:** uma nova hermenêutica. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Edições Paulinas, 1992.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler:** em três artigos que se completam. 49. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** São Paulo: Atlas, 2002.

GRONDIN, Jean. **Hermenêutica.** Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2012b.

JUNG, Carl Gustave (Org.). **O homem e seus símbolos.** Tradução de Maria Lúcia Pinho. 3. ed. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

KRISTEVA, Julia. **No princípio era o amor:** psicanálise e fé. Tradução de Leda Tenorio de Motta. Campinas: Verus, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **Clarice na cabeceira:** jornalismo. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário.** São Paulo: Contexto, 2012.

_____. **Doze conceitos em análise do discurso.** Tradução de Adail Sobral et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MANCUSO, Vito. **Eu e Deus:** um guia para os perplexos. Tradução de Jaime A. Clasen. São Paulo: Paulinas, 2014.

MONTI, Ludwing. **As palavras duras de Jesus.** Tradução de Orlando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

NOGUEIRA, Paulo Augusto de Souza (org.). **Religião e linguagem:** abordagens teóricas interdisciplinares. ed. 1. São Paulo: Paulos, 2015.

NOTARO, Tatiana. **Nádia Battella Gotlib fala sobre Clarice Lispector**. 2017. Disponível em
<<https://www.folhape.com.br/diversao/diversao/literatura/2017/12/09/NWS,51542,71,585,DIVERSAO,2330-ENTREVISTA-NADIA-BATTELLA-GOTLIB-FALA-SOBRE-CLARICE-LISPECTOR.aspx>> Acesso em 24 jan. 2019.

ONLINE, Dicionário Latim. **Dicionário de Latim**. Disponível em:
<<https://www.dicionariodelatim.com.br/busca.php?search=fiat>> Acesso em 31 jan. 2019.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e leitura**. 7. ed. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2006.

RICOEUR, Paul. **Pensando a criação**. RICOEUR, P.; LA COCQUE, A. **Pensando bíblicamente**. Bauru: EDUSC, 2001.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. **Hermenêutica: Arte e técnica da interpretação**. 7. ed. Tradução e apresentação de Celso Reni Braida. Petrópolis: Vozes, 2009.

SILVA, Severino Celestino da. **Analisando as Traduções Bíblicas: refletindo a essência da mensagem bíblica**. 11. ed. João Pessoa: Ideia, 2014.

TADA, Elton Vinicius Sadao. **A coragem de Clarice: experiência e religião**. São Paulo: Edições Loyola, 2017.

USARSKI, Frank (Org.). **O espectro disciplinar da Ciência da Religião**. São Paulo: Paulinas, 2007.

VIGOSTSKI, L. S. **A formação social da mente**. 4. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

YUNES, Eliana (Org.). **Pensar a leitura: complexidade**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.