

MARCIA REGINA CÂNDIDO OTTO ADAM

CLARICE LISPECTOR E FRANZ KAFKA: TRILHAS E VISLUMBRES

FLORIANÓPOLIS-SC, ABRIL DE 2005

MARCIA REGINA CÂNDIDO OTTO ADAM

CLARICE LISPECTOR E FRANZ KAFKA: TRILHAS E VISLUMBRES

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação Mestrado em Literatura Brasileira, como requisito à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Orientador Prof^o. Dr^o Marco Antônio de Mello Castelli

FLORIANÓPOLIS-SC, ABRIL DE 2005

DEDICATÓRIA

Ao meu irmão Marcos que foi embora deixando muitas saudades, mas também o exemplo de força, coragem e persistência.

A minha família, minha mãe, minha filha, meu marido e meus irmãos que acreditaram e incentivaram até o último momento desta caminhada.

Aos amigos, aqueles que foram e os que permaneceram, pela força e companheirismo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos idealizadores do Projeto Magister que me oportunizaram o contato e a paixão por Clarice Lispector e Franz Kafka.

O Projeto Magister funcionou em caráter especial, sendo oferecido nos períodos de férias, recesso escolar e nos finais de semana. Foi através desta oportunidade, bem como do contato direto com os professores da Universidade Federal de Santa Catarina que descobri o interesse pela literatura.

Ao Professor Doutor Marco Antônio de Mello Castelli pela amizade que começou lá nos tempos do Magister; pelas cobranças para que eu ampliasse o meu universo cultural e que passasse mais tempo na capital; pelas chamadas de atenção que me fizeram crescer e não desistir e principalmente pela orientação, uma oportunidade imperdível.

A todos os professores do Curso de Pós-Graduação-Mestrado pelas contribuições literárias.

A secretária Elba Maria Ribeiro por compreender as dificuldades de quem mora longe da universidade.

RESUMO

Este trabalho tem como foco central o argumento de que as personagens de Clarice Lispector entram repentina, estranha e surpreendentemente num estado de revelação de seu ser, ganhando assim, existência de humanos. Na busca dessa existência, Clarice revela um lado kafkiano, termo que se refere a um mundo de opressão e angústia. Clarice e Kafka, através do poder narrativo projetam suas inquietações, externam seus anseios e compõem sua visão de mundo, sempre em busca do mistério, da essência, por meio das indagações sobre a vida e a morte em si mesmos. Porém, numa fração de segundo, seus personagens deparam-se com uma revelação fulminante capaz de os arrancar do marasmo, do contato frio com o miserável cotidiano. O caminho percorrido nesse trabalho passa inicialmente pelo momento inaugural de Clarice Lispector e pela forma como foi recebida pela crítica nacional e estrangeira, bem como pelo fato de a escritora também ter se dedicado à pintura como forma de reproduzir a realidade no desenho. Em seguida, percorro a trilha das singularidades entre Kafka e Clarice: o primeiro cresceu sob as influências de três culturas: a judaica, a tcheca e a alemã. Clarice era ucraniana-judia e escrevia em português, deste modo toda a sua obra ergue-se num espaço entre sua origem judaica e sua condição de brasileira. Ainda seguindo a trilha das singularidades entre os dois escritores, aparece a função da animalidade como meio de contraste com a existência humana. Na última parte apresento alguns contos de Clarice e Kafka para comprovar que através da linguagem acontece o mergulho, a viagem apenas de ida para Kafka, porém de ida e volta para Clarice.

Palavras-chave: Clarice Lispector, Franz Kafka, existência, essência, animalidade e revelação.

ABSTRACT

This paper points out the fact that the character of Clarice gets into a stage of revelation of her own being, taking over a human existence on a searching for this existence. Clarice got the “kafkiana” inheritance that is regarding to a world of oppression and anguish. Clarice and Kafka throughout this narrative power project their own inquietudes, exposing their longings and forming their vision of the world, always searching for the mystery and essence, through questions about their lives and death. Although in a fraction of a second their characters face a terrible revelation capable to shake them up from their cold and tiresome everyday life. The path chosen for this paper started at the initiation of Clarice Lispector and the way she was welcomed by national and international reviewers, as well as the fact the writer also dedicated herself to the painting as one way to transfer the reality to the paintings. Then I show the singularities between Kafka and Clarice. The first grew up under influences of three different cultures: Jewish, Czech and German. Clarice was a descendent from Ukrainian and Jewish and she used to write in Portuguese this way her work was based between her Jewish beliefs and her condition of being Brazilian. Nevertheless based on the singularities between those two writers, it points out the animality as a form to contrast with the human existence. On the last part some of Clarice’s and Kafka’s tales are analyzed to prove that throughout the language we’ve noticed a dive one way trip to Kafka and a round trip to Clarice.

Keywords: Clarice Lispector, Franz Kafka, existence, essence and revelation.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
1ª PARTE: A EXPERIÊNCIA DA TRANSGRESSÃO	17
1.1 Triunfo: momento inaugural	17
1.2 Aventura surrealista	20
1.3 Clarice Lispector e a crítica nacional	22
1.4 Clarice Lispector e a crítica estrangeira.....	28
1.5 Clarice retrata Clarice	30
2ª PARTE: NA TRILHA DAS SINGULARIDADES.....	35
2.1 Deuses das Sombras.....	35
2.2 O reverso da existência humana	44
2.3 A máscara e a essência.....	52
3ª PARTE: MERGULHO INTERIOR OU A DESCOBERTA DE SI MESMO.....	59
3.1 Presentificação da consciência.....	59
3.2 De Heidegger e Sartre a Lispector	62
3.3 Percepção nauseante do fantástico.....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS.....	88

Clarice Lispector - Geral.....	88
Clarice Lispector - Literatura Infantil	89
Franz Kafka - Geral	89
Geral.....	90

*Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido.
Eu não: quero é uma verdade inventada.
Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios.*

Clarice Lispector

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação é um exercício de pesquisa na obra de Clarice Lispector, que elege como tema central o argumento de que suas personagens entram repentina, estranha e surpreendentemente num estado de revelação de seu ser, ganhando a partir de então, existência de humanos. Essa existência não é a supremacia da identidade, mas a representação obsessiva de uma busca.

Na busca dessa existência, Clarice revela um lado kafkiano¹, criando obras nas quais, o mistério, o enigma, o descortinar da existência, através da trilha da contemplação, combinada com a da ação, faz despontar um inédito horizonte.

Dessa forma, essa pesquisa pretende também identificar na obra de Clarice Lispector as principais características que a aproximam de Franz Kafka, buscando na vida e na escritura, evidências e ressonâncias que interligam os dois escritores, uma vez que, seus textos partem de inquietações que os afligem em sua contemporaneidade.

Através do poder narrativo, Clarice Lispector e Franz Kafka projetam suas inquietações, externam seus anseios e compõem sua visão de mundo, sempre em busca do mistério, da essência, por meio de indagações sobre a vida e a morte em si mesmo. De súbito, numa fração de segundo, seus personagens deparam-se com uma revelação fulminante capaz de os arrancar da inércia, do contato frio com o miserável cotidiano. Uma revelação que, se pode lançá-los às estrelas, também

¹ O termo kafkiano é corrente na linguagem jornalística. “Universo Kafkiano” – mundo de opressão e angústia, em que a personagem central, único foco de lucidez, anda em círculos, sem poder entender as diretrizes que emanam um horizonte impenetrável, e eu fixam seu âmbito de ação e seu destino.

pode confiná-los à morte.

Com seus textos ficcionais de tendência introspectiva, os dois escritores travam uma luta interior que converge não para o interesse do que está no desenvolvimento do enredo, mas, sim, no estudo da repercussão que os fatos têm sobre a consciência das personagens. O esforço constante para penetrar nas profundezas da consciência humana determina a força da narrativa de Clarice Lispector e Franz Kafka.

Em Kafka, mesmo virando inseto², é quando o personagem se percebe, enquanto tal, como um processo simbólico de sua totalidade humana. Ele é ser, é um ente pleno de sua própria natureza: inseto (barata ou besouro?) e pensamento (ser-ente).

Clarice Lispector, no entanto, vai além de indagações individualistas porque parte em busca de resposta, respostas essas que nem sempre são encontradas na realidade imediata, levando-a a escapar para o ontológico, ou seja, para uma imersão nas camadas profundas do ser, revolvendo a própria essência do ser e estar no mundo. Por meio de uma investigação metafísica, Clarice tenta decifrar o enigma da existência, associando ao enigma de Deus e aos enigmáticos propósitos da Criação, do Destino e da Morte, geralmente retirada de elementos epifânicos, levando-se em conta que a epifania é a visão do sublime, ou seja, o momento em que a realidade banal é percebida de forma encantatória e mágica, valorizando-se aspectos antes despercebidos do cotidiano e das coisas.

As narrativas de Clarice são em si mesmas o sujeito, porque em princípio elas remetem à integralidade do ser. Portanto, existe nas suas narrativas uma força

² KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2002.

existencial, ou seja, uma tomada de consciência que pode ser lida através de Heidegger e Sartre.

Segundo Heidegger³, os seres humanos são colocados num mundo que eles não fizeram, mas que é constituído de coisas potencialmente úteis, incluindo objetos naturais e culturais. Como estes objetos chegaram a humanidade vindos do passado e são usados no presente para atingir objetivos futuros, Heidegger defendeu uma relação fundamental entre o modo de ser dos objetos, a humanidade e a estrutura do tempo. O indivíduo, entretanto, está sempre em risco de ser submerso num mundo de objetos, rotina diária e no comportamento trivial das pessoas. Daí, a sensação de medo e angústia que traz o indivíduo a uma confrontação com a morte e com a inutilidade da vida, pois apenas com essa confrontação é que se pode alcançar a autêntica sensação de liberdade e existência.

Sartre, filósofo existencialista, afirma que a existência precede a essência: “significa que o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e só depois se define”.⁴ O homem é, não apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja, como ele se concebe depois da existência, como ele se deseja após este impulso para a existência; o homem não é mais que o que ele faz. Sua preocupação é de que o homem, diante de suas inúmeras escolhas assuma a responsabilidade de uma opção.

Para Sartre⁵, o existencialismo é uma doutrina que torna a vida humana possível, por outro lado declara que toda a verdade e toda a ação implicam um meio e uma subjetividade humana. O ato de assumir o ser, caracteriza a realidade

3 In: STEIN, Emildo. *Seis estudos sobre Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 1988.

4 SARTRE, J.P. *O Existencialismo é um Humanismo*. Apud: **Os Pensadores**. Vol. XLV, Abril Cultural. p. 09 a 28.

5 *Ibidem*. p. 17

humana; existir é assumir o ser, portanto a realidade humana é sempre um eu que compreende a si próprio fazendo-se humano por tal característica.

O princípio de Sartre é a não existência de Deus, o homem não tem ao que se apegar. “Se suprimi o Deus Pai, é bem necessário que alguém invente os valores”⁶, diz Sartre. Somos livres, sós e sem desculpas. Uma vez não tendo essência, a liberdade deve-se fazer, deve-se criar. A consciência se lança no futuro se distanciando do passado. Assim, nada justifica a existência, o tédio dos dias e das noites, caminhos obscuros e desérticos, o cotidiano. Mas isso não o livra, enquanto humano, da liberdade e da responsabilidade, que são da essência do homem, uma liberdade sem conteúdo que se torna amargura, náusea.

Assim, é possível afirmar que o ponto de partida do existencialismo sartreano é a subjetividade. Na subjetividade existencial, porém, o homem não atinge apenas a si mesmo, mas também aos outros, como condição de sua existência.

Conclui-se que o existencialismo é uma moral da ação, porque considera que a única coisa que define o homem é o seu ato. Ato livre por excelência, mesmo que o homem esteja sempre situado num determinado tempo e lugar.

Desse modo, percebe-se realmente que o pensamento filosófico sempre manteve uma estreita proximidade com a produção artística em geral e com a literária em particular.

Benedito Nunes, ao analisar a obra filosófica de Heidegger⁷, consolida o fato de que as reflexões filosóficas existencialistas atravessam a criação literária dos autores do século XX. Nunes, que confessa “sofrer de um excesso de paixão pela

6 *Idem*

7 Nunes, Benedito. *Passagem para o poético (filosofia e literatura em Heidegger)*. São Paulo: Ática, 1988.

obra de Clarice Lispector”⁸ detém-se no estudo da escritura de Clarice que ele qualifica como “autodilacerante”. Para ele, toda a obra da escritora forma “uma totalidade significativa de uma concepção do mundo”, impregnada pelo “problema do ser e do dizer”.

Em *A escritura de Clarice Lispector*,⁹ Olga de Sá define Clarice não como um filósofo, um pensador, mas como uma escritora, fundamentalmente comprometida com o ser sob linguagem; ou melhor, com a linguagem, espessura do ser. A literatura volta-se sobre si mesma, de modo que a ação narrada é a própria situação problemática das personagens em busca de si mesmas.

Clarice nos apresenta uma narrativa indagadora e reflexiva, uma narrativa que pensa e apresenta uma vontade imensa de conhecer. Mais uma vez recorro a Benedito Nunes¹⁰ para afirmar que a temática recorrente em Clarice é marcadamente existencial. Seus registros estão ligados a certos tópicos da filosofia da existência, e mais particularmente ao existencialismo sartreano, embora se trate apenas de uma afinidade, não de um caminho.

Auto-conhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o eu e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, humanidade e animalidade, tais são os pontos de referência do horizonte de pensamento que se descortina na ficção de Clarice Lispector, como a dianóia intrínseca de uma obra na qual é relevante a presença de um intuito cognoscitivo, espécie de Eros filosófico que a anima.¹¹

Para Clarice Lispector as palavras adquirem sentidos através do próprio ato de escrever, ocasionando assim, a assimilação do sujeito e da linguagem. Desse modo, a escritora vislumbra alcançar numa rede simbólica, um ideal de consciência

⁸ _____ . *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989. Declaração na orelha do livro.

⁹ Sá, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979, p. 19.

¹⁰ NUNES, 1989. p.100.

¹¹ *Idem*.

e de representação.¹²

Na primeira parte deste trabalho, *A experiência da transgressão*, apresento o processo histórico em que se formou Clarice Lispector e sua incursão no mundo da literatura e da pintura, bem como a forma como sempre esteve à margem das modas literárias, embora tenha embarcado involuntariamente numa aventura surrealista, sendo desse modo muito assediada pela crítica literária, tanto nacional, quanto estrangeira.

As primeiras críticas surgem com seu livro de estréia *Perto do coração Selvagem* e envolvem três críticos: Antônio Cândido, Sérgio Millet e Álvaro Lins.

Porém, a consolidação do interesse dos críticos pela obra de Clarice só acontecerá a partir da primeira metade da década de 60.

Na segunda parte, *Clarice-Kafka: Na trilha das singularidades*, apresento as ressonâncias entre a vida e a narrativa de Clarice Lispector e Franz Kafka. Não pude me furtar a dialogar com Kafka, porque sua obra, tal como a de Clarice, nos mostra o homem em situações pontilhadas de absurdos que desnudam a estrutura da existência humana e seus valores.

Clarice e Kafka são judeus e deslocados de suas terras de origem. Estrangeiros, conheceram muitas línguas, mas não pertenceram a nenhuma. Inauguraram uma nova literatura, pois suas principais obras foram criadas sob as condições intranquílias que a época, Primeira e Segunda Grande Guerra, lhes transmitia. A vida de Clarice e Kafka é cheia de eventos inexplicáveis, de acontecimentos descontínuos e obscuros. Ambos estão sempre retornando, na esperança de reencontrarem o que foram.

¹² KON, Noemi Moritz. *Clarice Lispector: "Certas presenças permitem a transfiguração"*. Trecho da conferência proferida no Encontro "**Um olhar sobre Clarice**", promovido pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo em abril de 1998. Entrevista publicada na Revista *Percurso*, n. 21.

Em suas obras, os dois autores pontuam a função da animalidade como meio de contraste com a existência humana, nos arremessam à consciência da precariedade do mundo. Clarice e Kafka explicitam pela linguagem a consciência de si, a consciência do mundo e sua intervenção no mundo.

Através da linguagem, ambos experimentam as máscaras que nos tornam presas fáceis do olhar do outro e que nos emprestam formas. Observando atentamente vida e obra de Clarice é possível perceber que a escritora se coloca como uma personalidade que aceita as máscaras e se disfarça, tal qual seus personagens, sempre à procura de um disfarce. Kafka questiona o ser humano restrito ao que produz e ao que aparece no espelho. A metamorfose é apenas um pretexto para arrancar a máscara e mostrar a face vil que o ser humano teria adquirido através de um processo de inversão de valores e significados da pessoa humana.

A terceira parte, *Mergulho interior ou a descoberta de si mesmo* trata especificamente do tema deste trabalho destacando em alguns contos de Clarice Lispector a forma como a autora trabalha seus questionamentos sobre o ser-nomundo, os múltiplos direcionamentos da lógica, a morte, a linguagem, a função da animalidade e o tempo. Sem perder de vista as singularidades com Kafka, nesta parte do trabalho assinalo como Clarice forja pela escritura uma fusão de sentimentos em que as personagens se encontram possuídas por uma força que as traspassa, dirigindo-as para além do inteligível, a uma espécie de desmaio, de sonho, de anestesia da racionalidade; a razão aí se desdobra em outras formas: sensoriais. Mas, este estado de graça, ou crise, como o chamou Clarice, não se conforma nas regras de decodificação em que se ampara nosso pensamento, que

tem como coordenadas, o tempo e o espaço e que supõe que o mundo se apresenta como coisa natural a nós destinada.

A experiência a que nos condena Clarice e Kafka em sua força de literatura é a de um desnudamento de nosso olhar anterior, uma surpresa frente ao desconhecimento que mantínhamos, um assombro frente à negação de nossas próprias forças geradoras, um susto por não termos percebido antes o quanto deixávamos de ver. Na superfície suas narrativas são compreensíveis; a luta pela interpretação começa quando se trata de explicar o seu sentido.

Para sondar o humano, Clarice Lispector e Franz Kafka desenvolvem uma escritura que problematiza as relações entre linguagem e realidade, permitindo, assim, que vislumbremos as experiências reveladoras de um ser pré-reflexivo, que somos nós, sempre alguém e além dos fatos e das idéias.

Durante todo o trabalho Clarice Lispector será citada como Clarice e Franz Kafka, apenas como Kafka.

1ª PARTE

A EXPERIÊNCIA DA TRANSGRESSÃO

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios.

Clarice Lispector

1.1 Triunfo: momento inaugural

Triunfo é o primeiro conto de Clarice Lispector e foi publicado no mês de maio de 1940, na Revista *Pan*, que era dirigida por Américo Facó,

De acordo com Sérgio Lima¹³, a ligação entre Américo Facó e Clarice Lispector não é ocasional. Facó sempre esteve muito atento às aventuras singulares, além de estabelecer um contato muito íntimo com a aventura surrealista e seus ecos no Brasil. Ainda segundo Sérgio Lima, Facó foi o editor ideal, pois estava atento à promessa que traziam os primeiros textos de Clarice Lispector, então se iniciando nos contos e nas narrativas que iam em direção contrária ao realismo corrente, utilizando-se do excessivo, destoando das linhas mais usuais.

No final do mesmo ano, Clarice publica o conto *Eu e Jimmy* e também uma entrevista com Tasso da Silveira. No ano seguinte, a revista *Vamos Ler!*

¹³ LIMA, Sérgio. *Clarice Lispector, Cirlot, Kristeva e Duras: a voz do coração selvagem*. Revista de Cultura. n. 9. Fortaleza, São Paulo, fev.2001.

publicará “Trecho” (09/10/41), e a reportagem “Uma visita à casa dos expostos” (08/07/41). Estas informações estão registradas no artigo de Sérgio Lima já citado anteriormente.

Em agosto de 1941, Clarice que estava se formando na Faculdade de Direito, publica um de seus artigos iniciais: “Observações sobre o fundamento do direito de punir”. Nesse artigo, ela tenta provar que “Não há direito de punir. Há apenas poder de punir”. Como observa sua biógrafa Nádya Battella Gotlib:

Contrariando a expectativa da exposição a partir de premissas jurídicas técnicas, os argumentos transformam-se numa crítica. E a autora envereda por questões em torno do ‘permitido’ e do ‘proibido’, que serão nucleares nas suas futuras histórias.”¹⁴

A questão da culpa e da punição, ou ainda, o permitido e o proibido, temas recorrentes nos textos de Clarice e Kafka serão abordados nas duas primeiras partes deste trabalho.

Natural da Tchetchelnik, então Ucrânia, Clarice Lispector (1920-1977) chegou ao Brasil, Maceió, em 1921. Três anos depois sua família mudou-se para o Recife, onde ficaram até 1932. Clarice perdeu a mãe em 1930, a família transfere-se para o Rio de Janeiro em 1933 e em 1940 perde também o pai.

A vinda e a permanência no Rio de Janeiro propiciaram uma aproximação de Clarice Lispector com um meio literário e artístico bastante ativo, naquele dramático final dos anos 30. Ela passa a exercer atividades na imprensa, ligada à Agência Nacional (1941) e, em seguida, colabora no Diário da Noite (1942). Clarice começa a dispor, assim, de um certo trânsito no circuito jornalístico e literário da capital da República, no qual imprime os passos do seu momento inaugural, como escritora.

¹⁴ GOTLIB, Nádya Battella. *Apud* LIMA, Sérgio. *Clarice Lispector, Cirlot, Kristeva e Duras: a voz do coração selvagem*. Revista de Cultura. n. 9. Fortaleza, São Paulo, fev.2001.

Nessa época, Clarice escreve os contos *O delírio*, *História interrompida* e *A fuga* (1940), *Gertrudes pede um conselho*, *Dois bêbados* e *Obsessão* (1941).

No início dos anos 40, começa a preparar seu primeiro romance *Perto do Coração Selvagem*, publicado em 1943. Sérgio Lima, no artigo da Revista de Cultura, destaca que este primeiro trabalho de Clarice, de natureza tão complexa, identifica-se com o ponto mais alto da segunda fase do modernismo, de 1930 a 1945, iniciando um novo caminho da literatura: a prosa da década de 40 e 50 seria marcada pela exploração do lado psicológico das personagens e o urbanismo revelaria a relação conflituosa entre o homem e a modernidade.

Nesse livro, mais do que filosofia existencial existe uma escrita comprometida com o ser e com a linguagem, é um momento privilegiado de inspiração ininterrupta. Com um texto rico, abrangente e conflitivo, instiga os leitores a exercitar a reflexão e a apurar a sensibilidade. Olga Borelli dirá que: “nele, a pessoa e a escritora Clarice se confundem numa personalidade evanescente cujos elementos vão tomando forma na medida em que nos deixamos penetrar por sua atmosfera mágica.”¹⁵

Em *Perto do coração selvagem*, começa a longa trajetória introspectiva rumo ao texto confessional que é impossível não ser percebida ao longo da narrativa, com um enfoque privilegiado do “eu”, personagem central da maioria dos textos de Clarice.

As outras narrativas iniciais de Clarice Lispector terão edição em livro póstumo, acrescidas das duas últimas narrativa, ambas de 1977: *Um dia a menos* e *A bela e a Fera*.

A última narrativa retoma emblematicamente certos pontos capitais de

¹⁵ Olga Borelli. Citação da orelha do livro *Perto do Coração Selvagem*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

todo seu percurso. Por exemplo: “era muito sensível a palavras”, “eu sou uma chama acesa”, a questão da visão do relance, do vertiginoso: de repente a “ferida grande em carne viva”, “A beleza pode ser uma grande ameaça” etc., pontos que se cruzam com o início de Clarice, na narrativa de 40, intitulada *O delírio*.

1.2 Aventura surrealista

As tendências contemporâneas do início de Clarice Lispector prestigiavam o romance social, porém a escritora manterá sua obra à margem das modas literárias, embora não deixe de manter pontos de contato com a narrativa surrealista sem que venha a se filiar ou militar no movimento.

Secret¹⁶, com propriedade, ressalta que nas duas primeiras décadas do século, os estudos psicanalíticos de Freud e as incertezas políticas criaram um clima favorável para o desenvolvimento de uma arte que criticava a cultura européia e a frágil condição humana diante de um mundo cada vez mais complexo. Surgem movimentos estéticos que interferem de maneira fantasiosa na realidade.

O surrealismo não é bem uma escola literária. É melhor defini-lo como uma tentativa subversiva de re-encantamento do mundo. Sua matriz é romântica, entendendo-se o romantismo como um protesto de dentro do capitalismo contra ele mesmo. Costuma-se datar seu começo em 1924 e seu final em 1969, embora alguns autores afirmem que a aventura surrealista ainda não foi encerrada, uma vez que

¹⁶ SECREST, Meryle. *Dali, o bufão surrealista*. Rio de Janeiro: Globo, 1989. p. 30.

continuamos vivendo em um mundo transformado numa gaiola de aço, numa estrutura alienante que nos coisifica e nos encarcera. Deste modo, o surrealismo continuaria sendo necessário para romper as grades da gaiola.

O surrealismo foi por excelência a corrente artística moderna da representação do irracional e do subconsciente. Suas origens devem ser buscadas no dadaísmo e na pintura metafísica de Giorgio De Chirico¹⁷. De acordo com Secret¹⁸, Dada é uma palavra francesa que significa na linguagem infantil “cavalo de pau”. Esse nome escolhido não fazia sentido, assim como a arte que perdera todo o sentido diante da irracionalidade da guerra. Desse modo, o surrealismo surge todas às vezes que a imaginação se manifesta livremente, sem o freio do espírito crítico o que vale é o impulso psíquico. Os surrealistas deixam o mundo real para penetrarem no irreal, pois a emoção mais profunda do ser tem todas as possibilidades de se expressar apenas com a aproximação do fantástico, no ponto onde a razão humana perde o controle.

A publicação do Manifesto do Surrealismo, assinado por André Breton em outubro de 1924, marcou historicamente o nascimento do movimento. Nele se propunha a restauração dos sentimentos humanos e do instinto como ponte de partida para uma nova linguagem artística. Para isso era preciso que o homem tivesse uma visão totalmente introspectiva de si mesmo e encontrasse esse ponto do espírito no qual a realidade interna e externa são percebidas totalmente isentas de contradições. O manifesto propunha a restauração dos sentimentos humanos e do instinto como ponto de partida para uma nova linguagem artística.

17 SECREST, 1989. *Op. Cit.* p.33. As obras de Giorgio di Chirico são fotografias que fazem surgir à iconografia de um mundo fantástico e imaginário. O fenômeno mais abundante em suas obras é a irrealidade. Umaz luzes deslumbrantes que projetam largas sombras, planos e amplitudes infinitas, superfícies lisas.

18 *Ibidem.* p. 32.

A livre associação e a análise dos sonhos, ambos métodos da psicanálise freudiana, transformou-se nos procedimentos básicos do surrealismo, embora aplicados a seu modo. Por meio do automatismo, ou seja, qualquer forma de expressão em que a mente não exercesse nenhum tipo de controle, os surrealistas tentavam plasmar, seja por meio de formas abstratas ou figurativas simbólicas, as imagens da realidade mais profunda do ser humano: o subconsciente.

1.3 Clarice Lispector e a crítica nacional

As primeiras críticas sobre as narrativas de Clarice decorreram do seu primeiro romance de estréia, *Perto do coração selvagem* (1943)¹⁹. Três críticos em especial detiveram-se na leitura do romance: Antônio Cândido, Sérgio Millet e Álvaro Lins. Os seus ensaios, lidos hoje, documentam e denunciam uma espécie de desnorteamento de pressupostos críticos que enfatizam um certo grau de dificuldade na forma como a crítica recebia os textos da escritora.

O estudo de Antônio Cândido²⁰ ressaltava que havia "[...] um novo ritmo de ficção e a tentativa impressionante de levar nossa língua canhestra a um pensamento cheio de mistério". Cândido detectava no estilo e expressão de Clarice Lispector "a capacidade de fazer da língua um instrumento de pesquisa e descoberta", em contraste com o conformismo estilístico de nossos escritores de língua portuguesa. Clarice Lispector ao redescobrir o cotidiano, parecera sentir que

¹⁹ LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

²⁰ CÂNDIDO, Antônio. *No raiar de Clarice Lispector*. In: **Vários escritos**. São Paulo: duas Cidades, 1970, p. p.127-130.

“certa densidade afetiva e intelectual” teria sua expressão impossibilitada se não fossem quebrados os “quadros da rotina” e criadas “imagens novas, novos torneios, associações, diferentes das comuns e mais fundamente sentidas”. Para Antônio Cândido, *Perto do coração selvagem* surgia, portanto, como “obra de exceção” e “nobre realização”, “performance da melhor qualidade”.

Sérgio Millet²¹ aponta no romance de estréia qualidades que posteriormente serão reconhecidas e reforçadas na opinião de críticos das mais variadas filiações. Millet expressa a “alegria da descoberta” da jovem escritora cujo romance de estréia o “enche de satisfação”, denunciando dessa forma, um certo enfado frente ao exercício da crítica.

Millet afirma que ao ler isoladamente um único trecho do romance já é possível perceber o “estilo nu” de Clarice que é marcado por traços de “sobriedade” e “riqueza psicológica”. A protagonista do romance, Joana, desperta no crítico um “interesse que não decai”, graças ao seu evidente poder de invenção e expressão, “heroína de olhos fixos nos menores, nos mais tênues movimentos da vida”.

Focando especialmente uma personagem, Clarice escreveu *Perto do coração selvagem* utilizando a “técnica simultânea de capítulos ajuntados desordenadamente”, apropriando-se de uma “linguagem fácil, poética”, inédita e ousada, marcada pela “adjetivação segura e aguda” e pela “originalidade e fortaleza do pensamento e estilo”, numa “harmonia preciosa e precisa entre a expressão e o fundo”. Para Millet, esse livro chegava como nossa “mais séria tentativa de romance introspectivo”. Por essa razão, a crítica de Millet chama atenção pela linguagem adjetivosa que não apresenta nenhuma propriedade analítica.

21 Millet, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Martins/EDUSP, 1981, v. 2. p.p. 27-32

Álvaro Lins²², por sua vez, beirando o preconceito, inaugura uma corrente crítica de Clarice Lispector que se fortaleceu com o tempo e ganha adeptos até hoje: a que filia a obra da escritora como exemplo de ficção “feminina”. De acordo com o crítico, em *Perto do coração selvagem* prevalece à personalidade singular e narcísica de uma escritora “estranha, solitária e inadaptada”, fazendo com que a obra constitua-se como “a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico”, dentro do espírito e da técnica de James Joyce e Virginia Woolf.

A comparação com esses dois escritores inaugura um novo viés analítico da obra de Clarice que irá incomodá-la durante toda a sua trajetória como escritora que é o da crítica das influências. Lins enfatiza que, embora realmente “novo e original”, o primeiro livro de Clarice Lispector falharia pela “incompletude e irrealização” de sua estrutura como obra de ficção; como romance o livro parecia “inacabado”, fruto de uma “experiência incompleta”.

Mais tarde, outros críticos reabrem a discussão, entre eles Roberto Schwartz²³, que aponta a mesma “falta de nexos entre os episódios”, mas que vê essa falta de nexos como um “princípio positivo de composição”, criando assim, o conceito de “romance estrelado” para definir uma obra na qual os “momentos brilham lado a lado sem articulação cerrada”.

Mas é principalmente a partir da primeira metade da década de 60, já publicados livros de contos e outros dois romances (*O lustre*²⁴ e *A cidade sitiada*²⁵), que se consolidará o interesse dos críticos pela obra de Clarice Lispector. *A maçã no*

22 LINS, Álvaro. *A experiência incompleta*: Clarisse (sic) Lispector. In: **Os mortos de sobrecasaca. Ensaios e estudos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p.p.190-192.

23 SCHWARZ, Roberto. *Perto do coração selvagem*. In: **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981, p. 55.

24 LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editora, 1963.

25 _____ . *A cidade sitiada*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

(1961)²⁶ e *A Paixão segundo G.H.* (1964)²⁷ selarão definitivamente um relacionamento entre produção artística e crítica.

Benedito Nunes²⁸ também filiará a obra de Clarice ao “realismo psicológico chocante” de Joyce e à “atmosfera e sondagem introspectiva” de Virgínia Woolf, apontando na narrativa clariceana processos comuns aos dois autores estrangeiros, como por exemplo, a estrutura romanesca ordenada a partir de uma “rede de pequenos incidentes separados”, a utilização estilística do monólogo interior, a prática da digressão narrativa, a quebra da ordem causal exterior e a consciência individual como centro de apreensão da realidade (forma monocêntrica).

Nunes separa definitivamente a ficção de Clarice dos romances psicológicos que visam à análise de caracteres e à fixação de tipos, reconhecendo-lhe uma coloração metafísica que a aproxima do existencialismo sartreano, aproximação esta muito contestada pela própria Clarice.

Nunes²⁹ enfatiza ainda que a escritora pretende alcançar a “identificação entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência da coisa, indizível e silenciosa”, expressando a dramaticidade do contato do homem com sua linguagem e assumindo o reflexo desse drama na criação artística.

A adaptação ou apropriação literária do conceito bíblico de “epifania”. Identificado como o momento de revelação, manifestação de Deus no mundo, é a chave da interpretação que Olga de Sá³⁰ realizou da obra de Clarice, no final da década de 70. O termo epifania quer ressaltar o esplendor do mistério de encarnação, que traz em seu bojo todo o desdobramento do gesto de Deus ao

26 LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. 8 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

27 _____. *A paixão segundo G.H.* 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986

28 NUNES, Benedito. *Clarice Lispector*. São Paulo: 1973, p.p.78-79.

29 *Idem*, p. 99.

30 SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

assumir a nossa natureza humana, para impregná-la de dimensão divina. A epifania destaca a glória divina, que se manifesta no Filho de Deus, que se tornou Filho do Homem pela encarnação no seio de Maria e por seu nascimento humano. Na literatura, epifania é a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos súbita iluminação na consciência dos figurantes. Ao dar-se a epifania, a consciência do indivíduo se abre para outra realidade.

Nos contos e romances de Clarice, a epifania aparece não apenas como motivo, mas como técnica, procedimento construído em linguagem; posto em relevo e atingindo o limite entre o dizível e o indizível, tais acontecimentos prosaicos tornam-se momentos insustentáveis de tensão, conferindo ao texto ricos contornos metafísicos de uma realidade complexa, porém, perceptível aos sentidos.

Após traçar o primeiro levantamento sistemático e cronológico sobre a obra da ficcionista produzida nas décadas de 40 a 60, Olga de Sá utiliza-se do conceito exegético para explicar a transfiguração que os acontecimentos cotidianos sofrem nos textos de Clarice e sua transmutação em meios para uma “efetiva descoberta do real”.³¹

Mais recentemente, em *Clarice: a travessia do oposto*,³² Olga de Sá dedicou-se a estudar os procedimentos paródicos, concretizados nas “epifanias irônicas ou negativas”, as quais denunciariam o desgaste do signo como legítimo portador de significação. Epifania e paródia constituiriam, assim, dois pólos centrais para a compreensão de um estilo singular em que o belo e o feio, o alto e o baixo têm igual lugar de destaque.

31 SÁ, Olga. *Ibidem*. p. 29.

32 _____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

Os críticos e estudiosos de grandes personalidades artísticas e intelectuais costumam buscar na biografia do autor elementos que possibilitem a compreensão de sua obra. Olga Borelli, amiga e secretária de Clarice, buscou na biografia da escritora detalhes que pudessem compor o livro *Esboço para um possível retrato*³³, nessa tarefa contou com fragmentos de cartas e memórias da convivência com Clarice.

Também Berta Waldman, ao escrever *Clarice Lispector. A paixão segundo C.L.*³⁴ utilizou dados biográficos de Clarice, além de ceder espaço para os depoimentos da ficcionista.

Recentemente, dois novos esboços de retrato surgiram: um deles, o de Ana Miranda, *Clarice*³⁵ que traça um perfil dos anos em que a escritora viveu no Rio de Janeiro, é um livro que se perde em esteticismos estéreis e na construção de episódios ficcionais soltos, cuja escritura opaca quer deixar entrever Clarice passeando pelas ruas da cidade maravilhosa, quando na verdade oferece apenas o percurso errante de uma mulher qualquer, dispersiva e romântica.

Nádia Battella Gotlib, conta em *Clarice: uma vida que se conta*³⁶, a vida da escritora a partir do acúmulo de detalhes biográficos, documentos, depoimentos e referências, dispostos cronologicamente, a fim de dar conta das linhas da obra pelos traços da vida. O evidente empenho da exaustiva pesquisa é insuficiente para permitir afirmações categóricas sobre a vida da escritora; a parte analítica da obra ressoa-se das inúmeras interrogações que, embora intencionalmente sugestivas,

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

34 WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector. A paixão segundo C.L.* São Paulo: Brasiliense, 1995.

35 MIRANDA, Ana. *Clarice*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

36 GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

enfraquecem o alcance mais conclusivo de um apurado olhar crítico. Ao final da leitura, ao lado da certeza inquestionável sobre o valor e a necessidade do trabalho, resta, entretanto, uma dúvida: como, afinal, a vida ajuda a ler a obra?

1.4 Clarice Lispector e a crítica estrangeira

É importante lembrar que Clarice, com livros traduzidos em várias línguas, despertou também o interesse da crítica estrangeira, destacando-se os nomes de Claire Varin, Hélène Cixous, Earl Fitz e Julia Kristeva. Esta última não se preocupa com a questão da nacionalidade e segue a trilha da melancolia e da depressão, da exuberância do mais que humano que atingiu significativamente todo o âmbito romântico da escritura lispectoriana.

Para Jeana dos Santos, “é desta dialética do melancólico vivenciada pelas personagens clariceanas que surgirá a tentativa de recuperar o que se perdeu. Como? Através da escritura”.³⁷

Sobre a criação literária, Kristeva nos diz,

[...] a criação literária é esta aventura do corpo e dos signos, que dá testemunhas do afeto: da tristeza, como marca da separação e como início da dimensão do simbólico; da alegria, como marca do triunfo que me instala no universo do artifício e do símbolo que tento fazer corresponder ao máximo às minhas experiências da realidade. Mas esse testemunho, a criação literária o produz num material bem diferente do humor. Ela transpõe o feto nos ritmos, nos signos, nas formas. O “semiótico” e o “simbólico” tornam-se as marcas incomunicáveis de uma realidade afetiva presente, sensível ao leitor (gosto desse livro porque ele comunica a tristeza, a angústia ou a alegria) e, contudo dominada, afastada, vencida.³⁸

37 SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*, Florianópolis: UFSC, 200, p. 57.

38 KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p.p.28-29.

Em 1987, com o título *Sol Negro: depressão e melancolia*³⁹, Kristeva publica uma série de ensaios reunidos num só livro no qual traça alguns paralelos entre a escrita de Clarice e a de Dostoievski, autor de *Crime e Castigo*⁴⁰, entre eles a questão da culpa, tema decisivo em Dostoievski, mas não em Clarice, embora a escritora trabalhe com algumas concepções de justiça em seus escritos ficcionais. Considerando-se que os limites entre a ficção e a realidade são tênues e que Clarice inventou a si própria como personagem, é fácil identificar em suas obras que ela sente-se culpada com frequência, que questiona a sua função de escritora quando tem de escolher entre o bem e o mal, nesses momentos o ato de escrever transforma-se ou em maldição ou em divinizador do ser humano.

Clarice apresenta em suas crônicas, contos e romances reflexões sobre o mal, a culpa, o crime e o castigo, temas que aproximam sua escritura não apenas de Dostoievski como também de Franz Kafka.

Kafka em seus romances e contos apresenta frequentemente a figura de Deus, bem como o problema da culpa, mostrando a existência de uma forma cada vez mais desesperada e destituída de sentido, comandada por estranhos desígnios. Em *O Processo*⁴¹, Josef K. é acusado de algo nem sabe o que é; nem ao menos consegue criar uma interpretação para os acontecimentos processuais que o envolvem, perdido em um labirinto de leis e procedimentos enigmáticos, sua posição é mais de alguém que aceita a interpretação do outro e se conforma. Gregor Samsa, caixeiro-viajante de *A Metamorfose*⁴², para a conveniência da família, vira um animal, imprestável para o convívio com os outros homens. Por sua vez, Georg

39 KRISTEVA, Júlia. *Op. cit.* 1989.

40 DOSTOIEVSKI, Fiodor M. *Crime e castigo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

41 KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução Torrieri Guimarães. São Paulo: Tema, 1964.

42 _____, *A Metamorfose*. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM Ed., 2002.

Bendemann, de *O Veredicto*⁴³, jovem bem-sucedido profissionalmente, prestes a se casar, é condenado ao suicídio pelo pai, implacável guardião da memória da mãe, do amigo que mora na Rússia e dele mesmo.

Clarice, no livro infantil *A mulher que matou os peixes*⁴⁴ expõe-se em primeira pessoa para confessar a culpa pelo assassinato de dois peixes e pedir perdão a seus leitores. Nesse livro, autora e narradora se fundem numa só pessoa para narrar de forma intimista os fatos que podem justificar ou absolvê-la por ter matado os peixinhos.

Clarice, em multiplicadas narrativas, expressa o sentimento de culpa, quando seus personagens, reflexos de sua existência, anulados pelo cotidiano, são jogados no furacão da visão epifânica, para que possam ter uma visão ilimitada das possibilidades de sua vida, das faltas que cometeram, da vida que não viveram.

1.5 Clarice retrata Clarice

Olga Borelli, Berta Waldman, Nádya Batella Gotlib, entre outros, buscaram na biografia de Clarice, elementos que possibilitassem a compreensão de sua obra. Clarice por sua vez, não escreveu nenhuma autobiografia, mas suas narrativas de ficção apresentam experiências intimistas e privadas desde o seu primeiro livro *Perto do Coração Selvagem*. Lúcia Helena Vianna, em seu artigo *Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector*,⁴⁵ citando Nélida Pinõn, amiga de

43 _____, *O Veredicto*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1986.

44 LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

45 VIANNA, Lúcia Helena. *Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector*. Rev. Estudos Femininos. vol. 11. n. 1. Florianópolis: jan/jun 2003.

Clarice, confirma:

Conta Nélida que Clarice lhe confessara ter pensado inicialmente a protagonista de paixão segundo G.H. como escritora, mas depois, temendo que se fizessem associações com sua própria pessoa, mudou. Fez de G.H. uma pintora. E é como pintora que outras vozes femininas aparecem em livros seus como *Água Viva* e o póstumo *Um sopro de vida*.

Entre 1968 e 1974, Clarice escreve crônicas para o *Jornal do Brasil*, quando então deixa fluir a liberdade de falar de si. Nessa época a escritora admite que é impossível para quem escreve uma crônica todo o sábado, não terminar comentando “as repercussões em nós de nossa vida diária e de nossa vida estranha”.⁴⁶

Diante desse quadro, não há como negar que existem traços autobiográficos evidentes na escritura de Clarice, embora não se trate de uma novidade no que se refere a obras ficcionais principalmente àquelas escritas por mulheres.

Revela-se na escritura errante e autodilacerada de Clarice uma crise existencial latente que pode ser evidenciada na interrogativa: eu que narro, quem sou.⁴⁷

Os narradores clariceanos são tragados pela corrente da linguagem e pelo reconhecimento de que esta não abrange e nem consegue dizer o ser e sua existência. As palavras mais calam do que dizem. Benedito Nunes⁴⁸, destaca que Clarice revela

[...] o fracasso necessário de sua escrita que abre e fecha-se sobre si mesma. Ao indagar o fazer poético, a linguagem abre suas portas e fecha-se diante da impossibilidade do texto. Os pólos desta escritura – ser e dizer – equiparam-se desta forma no campo do silêncio: e a linguagem, abrindo-se e fechando-se sobre si mesma, num movimento em círculo, passa do silêncio à palavra e da palavra ao silêncio.

46 GOTLIB, 1995. *Op. Cit.* p. 375.

47 NUNES, Benedito. *O drama da linguagem uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989. p. 169.

48 *ibidem*. p. 134

E de repente, Clarice se descobre pintora e faz Angela, personagem-narradora de *Água Viva* também pintar, porque é possível reproduzir a realidade no desenho, mas as palavras não permitem essa possibilidade, no máximo permitem descrever as sensações do ser diante das coisas, como faz Ângela nesse fragmento:

Quero pôr em palavras mais descrição a existência da gruta que faz algum tempo que pinteí- e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que seu pintar o horror, eu, bicho das cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco.⁴⁹

Observa-se nesse fragmento que a escritura clariceana apresenta uma maneira própria de ser escrita, ou ainda, como ela própria afirma neste mesmo livro: “o que salva é escrever distraidamente”⁵⁰, “o que eu falo nunca é o que falo e sim outra coisa”⁵¹, “mas escrever para mim é frustrador: ao escrever lido com o impossível”.⁵²

Na ânsia de uma expressão maior, Clarice recorre à pintura, mas apenas como uma atividade terapêutica e relaxante. “O que descontraí, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem apresentar nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, ‘quadros’ a ninguém”.⁵³

Sem realmente nenhuma técnica, Clarice inventou uma maneira própria de trabalhar: seguia os veios da madeira com a caneta deixando aparecer figuras que eram depois recobertas com tinta. Essas figuras mal definidas denunciavam visões

49 LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973. p. 15

50 *Ibidem*. p. 21

51 *Ibidem*. p. 14

52 *Ibidem*. p. 74

53 BORELLI, 1961. Op. Cit. p. 70.

fantasmagóricas, nas quais apenas o título pode orientar a leitura da imagem, como destaca Vianna⁵⁴,

Assim acontece com a peça intitulada *Luta sangrenta pela paz* (20 de maio de 1975): desenhos feitos a caneta esferográfica, cobertos por tinta vermelha, branca, verde, azul, são pontilhados em sentido vertical, acompanhando os riscos da madeira. O efeito é tosco, e a falta de uma forma melhor definida faz com que apareçam sugestões fantasmagóricas.

Dessa experiência, resultaram dezesseis quadros, dos quais quatorze estão expostos na Fundação Casa de Rui Barbosa⁵⁵. São peças pequenas, com 40 cm x 30 cm, feitas sobre suporte de madeira, sem qualquer estilo definido, embora denotem o gosto de Clarice pelo não-figurativismo, isto é, seus quadros revelam um exercício da liberdade contra o domínio da figura e poderiam ser definidos como pertencendo a um “figurativo do inominável”.⁵⁶

Lúcia Helena Vianna, no artigo supracitado, publicado na Revista Estudos Femininos, relata a trajetória de Clarice na pintura em paralelo com a de Frida Kahlo e afirma que os quadros da escritora “são exercícios de pintura nascidos no espaço privado da solidão e que equivalem ao gênero de escrita secreta em que o sujeito está a sós consigo mesmo, sem dialogar intimamente com um possível leitor”.⁵⁷

Olga Borelli⁵⁸ citando uma fala da própria escritora afirma que para Clarice

54 VIANNA, Lúcia Helena. *Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector*. Rev. Estudos Femininos. Vol. 11. n. 1. Florianópolis: jan/jun 2003.

55 Quadros de Clarice Lispector por ordem cronológica temos: Gruta (3 de março de 1975); Escuridão e luz; centro da vida (abril de 1975); Raiva ou resto de ficção (28 de abril de 1975); Volumes (9 de maio de 1975); Cérebro adormecido (13 de maio de 1975); Medo (16 de maio de 1975); Tentativa de ser alegre (15 de maio sem referência ao ano); Luta sangrenta pela paz (20 de maio de 1975); Sol da meia noite (1975 sem referência a dia e mês); Sem sentido (1º ou 19 de junho de 1975); Explosão (1975); Pássaro em liberdade (5 de junho de 1975); Amanhecer (setembro de 1975); Eu pergunto por quê? (13 de maio de 1976).

56 VIANNA, Lúcia Helena. “O figurativo inominável: os quadros de Clarice”. In: ZILBERMAN, Regina et al. **Clarice Lispector: a narração do indizível**. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1998

57 VIANNA, Lúcia Helena. *Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector*. Rev. Estudos Femininos. Vol. 11. n. 1. Florianópolis: jan/jun 2003.

58 BORELLI, 1981. *Idem*.

as relações entre as artes de escrever e pintar emergem da mesma fonte, “acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. [...] O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, de cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações”.

Como Kafka com seus escritos, Clarice também não tinha a intenção de tornar públicos seus quadros, mas mesmo assim intitulava-os, além de assinar e datar todas as peças como se pretendesse legitimá-los como parte de sua obra.

Clarice, como Kafka, usava suas personagens para falar de si mesma e recorre à pintura, como Kafka recorria aos desenhos, para expressar seu tormento interior, sem técnica e nem beleza. Esquecendo o senso crítico, Clarice libera a mão e o imaginário e deixa que a caneta assuma outra função, sem perder, no entanto, o rastro de sua força criadora.

2ª PARTE

NA TRILHA DAS SINGULARIDADES

Sim, nós somos perturbadores da ordem e da paz. Este é o nosso pecado original. Nós nos colocamos acima da natureza. Nós não nos sentimos satisfeitos em meramente morrer e sobreviver como membros da espécie. Cada um de nós deseja preservar e possuir a sua vida por um máximo de tempo possível, como um organismo individual. Isto é uma rejeição pela qual transgredimos a própria vida.

Franz Kafka

2.1 Deuses das Sombras

Walter Benjamin, em *Franz Kafka A propósito do décimo aniversário de sua morte*, ao comparar Kafka com o *Grande Inquisidor* de Dostoievski, permite uma aproximação estreita com Clarice Lispector:

Estamos, portanto, em presença de um mistério, que não podemos compreender. E, como se trata de um enigma, tínhamos o direito de pregar, de ensinar aos homens que o que estava em jogo não era nem a liberdade, nem o amor, mas um enigma, um segredo, um mistério, ao qual tinham que se submeter, sem qualquer reflexão, e mesmo contra sua consciência.⁵⁹

Segundo Olga de Sá, Clarice

[...] cria personagens comuns, devorados por uma ânsia encoberta sob cinzas. Vira e revira seu enigma, tentando decifrá-lo em linguagem; através de suas personagens descreve um rito de passagem: de inércia e de cegueira fundidas na alienação para vida plena. Da vergonha de não ser para a plenitude de ser. Em suas obras o que hipnotiza não é o enredo, mas sim a narrativa. Palavra por palavra. Desenhos, imagens que formam seqüências videográficas diante dos olhos do leitor. Não há possibilidades de distanciamento pois o texto envolve.⁶⁰

59 BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 149.

60 SÁ, Olga, 1979. *Op. Cit.* p. 107.

As construções textuais de Kafka e Clarice são sólidas, seus personagens são contundentes em suas complexidades ou em seus vazios e ambos abrem a ampla possibilidade que a escrita enquanto arte pode ter que é a ousadia da criação ficcional, ou seja, o criar por excelência, por maestria.

As sombras, o mistério, o enigma fazem parte da literatura de Franz Kafka. Analisando os seus personagens, chega-se a conclusão que todos, de alguma forma, representam o seu autor, pois todos são funcionários, artistas ou comerciantes. A vida desses personagens, em geral, é interrompida por uma situação absurda (prisão, perseguição, metamorfoses) que simboliza angústias e sofrimentos.

Como já comentado anteriormente, reflexões sobre o mal, a culpa, o crime e o castigo também são os temas mais recorrentes nas obras de Clarice e Kafka e aqui começam as ressonâncias entre as narrativas desses dois escritores.

Kafka nasceu sob as influências de três culturas: a judaica, a tcheca e a alemã. Como judeu de língua alemã, não se incorporava de todo aos alemães da Boêmia, uma vez que sua família era originária da Boêmia do Sul. Como boêmio e habitante de Praga, não pertencia à Áustria, mas devia submissão ao Império Austro-Húngaro.

Clarice foi uma estrangeira na terra, como a classificou o escritor Antônio Callado. Sentia-se desterrada, uma habitante de terra alheia, uma estrangeira. Nádya Batella Gotlib ressalta estas afirmações:

[...] Antônio Callado a descreve, surpreso, ao ficar sabendo, pelo ritual do enterro, que Clarice tinha origem judaica: "Clarice era uma estrangeira. Não porque nasceu na Ucrânia. [...] mesmo quando estava contente ela própria, numa reunião qualquer, havia sempre um afastamento [...] ela era a pessoa mais naturalmente enigmática que eu tinha conhecido. Já o grande amigo, o jornalista e escritor Otto Lara Resende, volta-se para causas mais longínquas. Ciente de sua origem russa e judaica, reconhece que na vida de Clarice deve ter havido um choque, ou um encontro e confronto de

culturas, mas que 'Clarice era uma pessoa diferente. Seu exílio era de outra natureza'.⁶¹

Segundo Simone Curi, Clarice era ucraniana-judia e escrevia em português. Pouco falava de sua família imigrante, afastava-se desinteressada do tema *estrangeiro*, mas numa viagem à Polônia, ao se deparar com aquilo que não vivera, localiza ao longe “[...] uma grande floresta negra apontava-me emocionalmente o caminho da Ucrânia. Senti o apelo. A Rússia me tinha também. Mas eu pertença ao Brasil.”⁶²

Toda obra de Clarice parece erguer-se num espaço entre sua origem judaica e sua condição de brasileira, ou seja, num ponto de interseção de identidades. Berta Waldman, no livro *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*, afirma:

Quando se pensa a conjugação do ser judeu e do ser brasileiro vê-se que são termos que não caminham juntos. Cada um deles carrega um conjunto de referentes ligados a realidades históricas, políticas, sociais e afetivas diferentes. Mas é possível, e a literatura o faz, escavar os entrelugares, o ponto de interseção de identidades, línguas, culturas, tradições, que evita a polaridade de binários, forjando uma terceira posição que reconhece as duas outras, mas flui em trilho próprio.⁶³

O deslocamento também marca a vida de Clarice que dizia: “Nasci na Rússia, mas não sou russa, não”⁶⁴ Além do repúdio à origem estrangeira, a escritora teve uma vida nômade, morando em vários países para acompanhar o marido que era diplomata.

61 GOTLIB, 1995. *Op. Cit.* p. 113.

62 CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, p.p.. 62-63.

63 WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva e FAPESP – Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003 (Estudos; 191) p.20

64 GOTLIB, *Ibidem*, p. 65

Para os filhos da terra, o migrante/imigrante representa o outro, o desconhecido, o diferente e, por isso, quase sempre é estranheza, preconceito, rejeição. *A Hora da Estrela*⁶⁵ problematiza o tema da alteridade ao abordar a dificuldade que um escritor, Rodrigo S.M., assim como cada um de nós, tem de acercar-se do outro, de conhecê-lo.

Através de um narrador que é, por sua vez, um escritor, Clarice expressa o doloroso esforço de criar uma personagem, a alagoana Macabéia, e contar suas fracas aventuras numa cidade que não a aceita. Segundo Ana Luiz Andrade, “Macabéia é a encarnação das repetitivas quedas invisíveis de imigrantes nordestinos na cidade”.⁶⁶

Rodrigo S. M., o narrador-autor que na verdade é uma espécie de *alter-ego* de Clarice Lispector, revela que as origens do impulso criador passam pelo fato de Clarice sentir-se desterrada, uma habitante de terra alheia: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste”.⁶⁷

A provável origem social de Rodrigo S.M., um pequeno-burguês bem-intencionado, pode fornecer a explicação da culpa que sobre ele recai quando se questiona: “Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça?”⁶⁸ O narrador-autor confessa: “[...] preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela”.⁶⁹

65 LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

66 ANDRADE, Ana Luiza. Da fama ao anonimato: A Hora e a vez da Estrela. In: *Travessia, Revista de Literatura*, n. 14. Florianópolis: Ed. UFSC, 1987. p. 152.

67 LISPECTOR, 1995. *Op. Cit.* p. 16.

68 *Ibidem*, p. 30

69 *Ibidem*, p. 22

Macabéia, de nome judeu, protagoniza uma história escrita por uma autora nascida no exterior, filha de imigrantes judeus. Clarice tece em sua obra os registros de outras culturas, entrelaçando a origem da personagem e a sua.

Julia Kristeva, referindo-se ao estrangeiro, afirma que ele possui uma distância para ver a si e aos outros, também o poder de se relativizar e aos demais, por esses se encontrarem presos à rotina da monovalência, dá-lhe um sentimento altivo, pois “o estrangeiro sabe que ele é o único a ter uma biografia, isto é, uma vida feita de provas [...] simplesmente uma vida onde os atos são acontecimentos, porque implicam escolhas, surpresas, rupturas, adaptação ou estratégias, sem rotina ou repouso.”⁷⁰

Muito além do conceito “de nação diferente à que se pertence”, a palavra “estrangeiro” pode muito mais representar o “estranho”. Kristeva, assumindo uma posição freudiana, afirma:

Delicadamente, analiticamente, Freud não fala dos estrangeiros: ele nos ensina a detectar a estranheza que há em nós. [...] Em Freud, sucede a coragem de nos dizermos desintegrados para não integrar os estrangeiros e muito menos persegui-los, mas para acolhê-los nessa aflitiva estranheza que é igualmente a deles e a nossa.⁷¹

Com essa mesma aflitiva estranheza, Kafka, nos seus *Diários*, perguntava com efeito, em agosto de 1914: “o que eu tenho de comum com os judeus” e, acrescentava: “mal poderia dizer que tenha alguma coisa de comum comigo mesmo e deveria ficar quieto no meu canto, satisfeito de poder respirar.”⁷²

Diante desses estranhamentos, Kafka permaneceu no fechamento do ser, no impasse e na angústia. Sua obra relaciona a existência e a transcendência numa tentativa de esclarecer o caos e as contradições do ser humano através de um

⁷⁰ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. M. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.14.

⁷¹ KRISTEVA. *Ibidem*.p.20.

⁷² KAFKA, Franz. *Diários*. São Paulo: Difel, 2001, p. 36.

código de simbolismo. Através de suas descrições e imagens, Kafka nos aproxima de uma realidade localizada entre o misterioso e o real e se deleita em demonstrar o enigma e a relatividade de cada ser humano. “É necessário buscar a verdade que não é verdade universal mas uma verdade para mim”. Esse pensamento, do filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard, leitura favorita de Kafka. é uma máxima que o escritor conservou na memória por toda sua vida, utilizando como verdade universal na sua ficção, fazendo com que ficasse evidente em seus escritos.⁷³

Kafka escrevia para demonstrar que todas as idéias e significados humanos são absolutamente questionáveis, ou seja, não dá para confiar em nada. Nas suas narrativas explorava os fatos para ver até onde poderia chegar, que era simultaneamente em toda parte e em parte alguma.

Kafka, com sua literatura, nos arremessa à reflexão sobre a condição humana, pela contínua busca de uma identidade, por conseguinte, ela se apresenta profundamente marcada pela dor e angústia de estar no mundo. São muitos e variados os sinais desta procura deixados por ele em seus escritos como sugere este trecho do seu *Diários*:

Acolhi vigorosamente o que há de negativo no meu tempo – ao qual, aliás, estou muito ligado e ao qual tenho direito, não de combater, mas até certo ponto de representar. Não partilhei o pouco de positivo nem de negativo que, de tão extremo, passa a ser positivo. Não fui levado à vida pela mão já declinante do cristianismo, como Kierkegaard, nem alcancei a última ponta do fugitivo manto de oração judaico. Sou fim ou começo.⁷⁴

Kafka procura expressar um mundo subjetivo onde dominam a culpa, o medo, a impotência e a incompreensão. A culpa absurda e ao mesmo tempo visionária formou-se drástica e concretamente durante a Segunda Guerra Mundial.

⁷³ KAFKA, 2001. *Op. Cit.* p. 38

⁷⁴ Estudos Lingüísticos e Literários, n. 2, novembro 1984. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 1984. p.p. 39-41

Nessa época, o simples fato de ser judeu representava uma culpa a qual se aplicavam os mais terríveis castigos. Não era possível evitar ou esconder a culpa de ser judeu. Esse perigo que avançava cruelmente, destruiu milhares de inocentes, entre eles correligionários, parentes, amigos, namorada e até mesmo irmãos de Kafka que pagaram com a própria vida a culpa de terem origem judaica.

Desse modo, a literatura de Kafka é a literatura do desespero pela redenção, do desespero ao saber que o mundo já está completamente perdido e que não há mais volta.

Já Clarice celebra a incerteza, fazendo surgir, pela primeira vez, em uma obra literária, a aceitação e a celebração do ato de perguntar como uma forma privilegiada de coragem. A coragem para Clarice é a esperança: “Você sabe que a esperança consiste às vezes apenas numa pergunta sem resposta?”⁷⁵

Para ela perguntar é abrir, é descortinar, é vislumbrar e expandir horizontes. Responder é limitar, fechar, encerrar. Perguntar é o eterno recomeço, é a vida renascendo e se alargando em suas infinitas possibilidades, inclusive a de errar e de recomeçar. Perguntar tem o peso da consciência crítica e a leveza da imaginação. E esse perguntar clariceano é da ordem da metafísica: Por que existe o mundo ao invés do nada? O que é isto, estar vivo? Que quer dizer viver, amar, morrer? Perguntar é pensar?

Kafka tinha 30 anos quando escreveu *A Metamorfose*, em 1913. “Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”.⁷⁶ “O estado de Gregor”, diz Maurice

75 LISPECTOR, 1992. *Op. Cit.* p. 48

76 KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM Ed. 2002. p.11. No livro *O Processo*, Kafka diria: “O instante do despertar é o instante mais perigoso do dia”. Ademais, em várias de suas cartas a Felice (sua noiva), Kafka se refere ao fato de se sentir completamente estranho ao acordar pela manhã. Em seus *Diários*, Kafka faz várias referências no sentido de que “O animal está mais próximo de nós do que o homem”, por exemplo. (N. do T.)

Blanchot:

É o próprio estado do Ser que não pode abandonar a existência, porque existir é estar condenado a recair sempre na existência. Transformado num verme, ele continua a viver sob o signo da decadência, se afunda na solidão animal, se aproxima o máximo possível do estado de absurdo e da impossibilidade de viver, nem mesmo procura sair de sua desgraça, mas no interior desta infelicidade carrega uma última fonte, uma última esperança, luta ainda por seu lugar junto à janela, por suas pequenas viagens junto às muradas, pela vida na sujeira e na poeira.⁷⁷

Kafka, em trecho de uma conversa com Max Brod publicada em seus *Diários*, fala sobre a esperança ou a falta dela na sua obra: “Nós somos pensamentos niilistas, pensamentos suicidas na cabeça de Deus [...] o nosso mundo é apenas expressão de um mau humor de Deus, um dia estragado”. – “Mas, nesse caso, fora do mundo que conhecemos, haveria esperança?” Kafka responde: “Bastante esperança, sim, uma quantidade infinita de esperança – mas não para nós.”⁷⁸

Kafka viveu a transição de um mundo que até hoje não se definiu em sua plenitude. Assistiu ao fim de um mundo no qual culminavam os valores dos séculos passados e assistiu também, o começo de um mundo, o nosso, contemporâneo, que sequer sabemos aonde irá nos levar.

Fosse livre o terreno, como voaria, breve ouvirias na porta o golpe magnífico de seu punho, mas, ao contrário, esforça-se inutilmente; comprime-se nos aposentos do palácio central; jamais conseguirá atravessá-los; e se conseguisse, de nada valeria; precisa empenhar-se em descer as escadas; e se as vencesse, de nada valeria; teria que percorrer os pátios; e depois dos pátios, o segundo palácio circundante; e finalmente quando escapasse pelo último portão – mas isto nunca, nunca poderia acontecer – chegaria apenas à capital, o centro do mundo, onde se acumula a prodigiosa escória. Ninguém consegue passar por aí, muito menos com a mensagem de um morto. Mas sentado à janela, tu a imaginas, enquanto a noite cai.⁷⁹

⁷⁷ BLANCHOT, Maurice. *Apud* COSTA, Flávio Moreira. *Franz Kafka*. São Paulo: Brasiliense, 1983. P. 55.

⁷⁸ BOLLE, Willi. *O processo da literatura*. In: Folhetim, 3 de julho de 1983.

⁷⁹ KAFKA, Franz. *Uma mensagem imperial* (Um médico rural)). Trad. Lúcia Nagib. In: Folhetim, 3 jul. 1983.

A citação acima, recorte do conto *Uma mensagem imperial* de Kafka, retrata a falta de esperança, o desespero do homem em relação à existência, a eterna busca de algo que não está mais à disposição, a pergunta por aquilo que não tem resposta. Segundo Holanda⁸⁰, Kafka não pertence aos otimistas, pois não é um caminho que ele indica, é antes um impasse. Ele se apresenta à narrativa contemporânea como uma pegada misteriosa, na qual basta um pequeno gesto para construir um mundo, pois bastam pouquíssimos elementos, duas ou três coisas para que ele construa castelos, pontes, cidades. Sua tarefa é a de transformar matéria em energia:

De muitas maneiras, e às vezes nas ocasiões mais estranhas, os personagens batem suas mãos. Kafka disse uma vez, casualmente, que essas mãos eram 'verdadeiros pilões a vapor'.⁸¹

O que une os contos, os diários, as cartas e os romances de Kafka, apesar de todo o seu judaísmo, é uma perspectiva cristã das coisas deste mundo. A perspectiva cristã, na obra de Kafka, se reúne em três coisas: a esperança, a redenção e o sacrifício. A sua literatura é um aviso do que a falta de esperança pode fazer conosco. A procura pela redenção, pela expiação da culpa é o que motiva os personagens de Kafka. Esse aspecto fica claro na *Carta ao Pai*⁸², escrita para seu pai, um homem supostamente autoritário que o ridicularizava em tudo e não o respeitava em nada. Kafka porém, respeita e ama o pai e coloca toda a culpa do sofrimento do pai pelo destino do filho a ele mesmo. Ele inverte toda a lógica do sacrifício: sua expiação é pelo sofrimento dos outros, não pelo dele.

80 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Kafkiana III*. Publicado na Folha da Manhã. 30 set 1952.

81 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 139.

82 KAFKA, Franz. *Carta ao Pai*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Exposição do livro, 1967.

Nas histórias de Kafka, os mensageiros nunca alcançam seu destino, as pessoas cavam sua própria cova, são torturadas ou são condenadas e esmagadas pelo sistema judiciário, mas por mais densa e enigmática que seja sua literatura, ainda assim, não é possível resumi-la sob o signo da desesperança.

2.2 O reverso da existência humana

Simone Curi, citando Nietzsche, destaca que “[...] um pensador sempre atira uma flecha, como no vazio, e um outro pensador a recolhe, para enviá-la numa outra direção”⁸³, e acrescenta que Clarice Lispector transforma, cria em potência aquilo que do pensamento exterior lhe atinge interiormente. Assim, na narrativa clariceana a linguagem literária é usada como diferença, sentida como uma construção a oscilar entre a instauração do estranho e o retorno ao familiar.

Seguindo essa linha, Clarice, em toda a sua obra trabalha com enredos simples, procurando alcançar o sentido da vida humana. O que importa no universo clariceano é mais a repercussão dos acontecimentos do que os fatos propriamente ditos.

Os personagens clariceanos são seres presos em teias ou armadilhas, como a barata, o inseto de G.H.⁸⁴ para quem as raízes de sua condição não emergem do mundo, mas da própria palavra. As personagens clariceanas percebem a distância entre o que sentem e o que dizem, mas assistem como meros espectadores à metamorfose de suas emoções.

83 CURI, Simone. *Op. Cit.* p. 38.

84 LISPECTOR, 1986. *Op. Cit.*

Sob a ótica de Benedito Nunes, na obra de Clarice, o jogo com as palavras adquire uma propriedade reveladora, de alcance ontológico, uma vez que a linguagem, além de ser o material da ficção, constituiu também seu objeto. Clarice entrelaça existência e linguagem, seus personagens são mais pacientes que agentes de uma experiência interior que não podem controlar, a única permanência se dá através da paixão que lhes é comum: “essa paixão a todas qualifica e iguala, como se formassem uma só figura humana inquieta e perplexa diante da realidade fatídica da existência”.⁸⁵

Com a angústia de perceber a insegurança de nossa condição, o familiar torna-se estranho e o ser perde sua casca humana ou social, a linguagem se esvazia deixando que o silêncio assuma seus sentidos reconfortantes. Para as personagens clariceanas, embora esse estado de angústia seja desencadeado por algum acontecimento específico, sua causa última é o mundo, a existência.

Na prosa clariceana as situações cotidianas é que descortinam a existência, porque as personagens são lançadas à revelia, em um outro mundo, nesse momento, uma revolução irá operar nessas existências iluminadas fazendo surgir o caótico e o estranho na vida de cada um, como forma de desencadear um novo modo de encarar a existência.

Soares Filho⁸⁶ enfatiza que

O estranhamento dos personagens advém da constatação de que a rotina não condiz com a real existência humana. Na epifania, o cotidiano é visto como pobreza de vida. A existência das personagens é anulada diante dos padrões sociais, éticos e morais criados pelo padrão dominante.

Esta pobreza de vida faz parte do cotidiano de Ana, de G.H., de Laura,

85 NUNES, 1989. *Op. Cit.* p. 69

86 SOARES FILHO, Antonio Coutinho. *O silêncio místico da paixão*. Dissertação de mestrado. Centro de Estudos Superiores de Imperatriz. Universidade Estadual do Maranhão.

todas personagens clariceanas, que como sua criadora sofrem do mesmo tédio a que o mundo da rotina submete. Para Jeana dos Santos, quando Clarice Lispector nos fala da trajetória de um indivíduo isolado e em crise dentro de seu apartamento, pode estar apresentando uma forma de resistência e desconforto diante do mundo.

Nesse sentido, G.H., na sua tentativa alucinada de capturar a existência toda em um instante, o universal todo em uma partícula de vida, acaba por extrapolar sua experiência individual para atingir todo um estado social. G.H. nos deixa em crise e procuramos a saída imediata do quarto escuro diante da revelação kafkiana que o encontro com a barata nos propicia. Além de nos remeter ao sujo, execrável, ao sorrateiro e ao mais resistente em nós mesmos, ela nos descasca culturalmente a ponto de nos darmos conta de que o nada é tudo. A mudez é a palavra. A redução do nada é passível de ser reconstruída. A paixão segundo G.H., com sua descrença carregada de fé, revela-nos que a barata somos nós.⁸⁷

Nesse contexto é possível observar que a função dos animais na prosa clariceana refere-se ao fato de que eles são os agentes reveladores do potencial selvagem de cada ser, ou seja, os animais não precisam se destituir de sua essência para conviver em grupo ou sociedade, ao contrário dos humanos que se deixam dominar pelo cotidiano e pelos padrões sociais dominantes.

Seguindo a trilha das singularidades, Kafka também envereda por esse caminho utilizando o lado selvagem em suas obras “como meio de contraste com a existência humana”.⁸⁸

Felix Guattari ao comentar a obra de Kafka, diz que: “[...] Kafka não se cansava de escutar os animais, para recuperar deles o que foi esquecido [...]” e, ainda que “não é somente em Kafka que os animais são o receptáculo do esquecimento”.⁸⁹ O animal aparece como memória do que o ser humano esqueceu e como elemento mediador de sua transformação, assim, é o animal que recupera

87 SANTOS, Jeana, 2000. *Op. Cit.* p. 146

88 NUNES, 1989. *Op. Cit.* p. 130.

89 GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 157.

o que foi perdido.

Deleuze e Guattari ressaltam que Kafka é fascinado por animais pequenos, entre eles os insetos, por sua imperceptibilidade e multiplicidade, por sua capacidade de encontrar saídas por toda parte.⁹⁰

Nos contos de Kafka, os animais dispõem da capacidade da fala, mas não são mais os dispostos auxiliares mágicos do homem. Vivem afundados na preocupação cotidiana, como seu semelhante, o homem, escondidos em cantos escuros e buracos (cachorros, camundongos, toupeiras), quando não invadem o homem (como os chacais, o inseto, o abutre).

Kafka, em suas narrativas, mostra o homem em situações pontilhadas de absurdos que descobrem a estrutura da existência humana e seus valores. São estas situações-limite da morte, sofrimento e medo que tocam as mais íntimas bases do homem. Com seu simbolismo, Kafka agride sistemas como família, sociedade e religião.

O conto *O Abutre* é uma advertência aos fracos e indecisos que se entregam sem questionamentos e sem luta ao que parece ser a sua predestinação. Nele, Kafka mostra a sua sombria visão de mundo, onde simplesmente não há saída possível, como mostra o fragmento abaixo:

Durante a conversa o abutre escutou calmamente, deixando o olhar perambular entre eu e o cavalheiro. Eu via agora que ele tinha entendido tudo: levantou vôo, fez a curva da volta bem longe, para ganhar ímpeto suficiente, e depois, como um lançador de dardos arremessou o bico dentro da minha boca até o fundo. Ao cair para trás, senti, liberto, como ele se afogava sem salvação no sangue que enchia todas as profundezas e inundava todas as margens.⁹¹

90 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Kafka por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 91.

91 KAFKA, Franz. *O Abutre*. Trad. Modesto Carone. In: Folhetim, 3 jun. 1983.

Também no conto *A pequena fábula*⁹², Kafka em um único parágrafo e através de um rato, coloca o homem diante do esmagamento da realidade, apresentando a falta de saídas viáveis, o labirinto e o desamparo frente aos mais fortes.

Ah, disse o rato, “o mundo torna-se cada vez mais estreito. A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via à distância, à direita, à esquerda, as paredes, mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra, que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para a qual eu corro”. – “Você só precisa mudar de direção”, disse o gato, e devorou-o.

O abutre, o rato e também o inseto em que se vê metamorfoseado o caixeiro viajante Gregor Samsa, leva a perguntar se o homem que se pretende “dono do mundo” (como ensina a Bíblia) é ao menos dono do seu próprio corpo? “Aceitar a matéria bruta que nos constitui é inelutavelmente dor e sofrimento, à medida que é desorganização e fim dos sistemas de defesa”.⁹³

Na obra de Clarice, os animais, ao contrário das entidades alegóricas de Kafka, são reais, mas geralmente levam as personagens que se confrontam com eles a uma nova e angustiada realidade que destrói o seu mundo humano. G.H. se totaliza a partir de uma barata que se descobre das entranhas de um quarto (de uma mobília ordinária).

No pequeno aposento onde a personagem se sente prisioneira, a desordem e o desequilíbrio são causados não só pela aparição da barata, mas também pelas figuras desenhadas na parede: “um homem, uma mulher e um cão mal-traçados, dando a impressão de autômatos ou de múmias desproporcionadas e rígidas”⁹⁴. Essa visão obriga a mulher (personagem) a romper com o sistema

92 KAFKA, Franz. *A pequena fábula*. In: CARONE, Modesto. **Narrativas do Espólio**. São Paulo: Cia das Letras, 2002. p. 34.

93 SANTOS. 2000. *Op. Cit.* p. 142.

94 NUNES, 1989. *Op. Cit.* p. 62.

geral dos hábitos mundanos desalojando-a do círculo da existência cotidiana.

O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se antes tivesse saído de minha casa e batida a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, [...] o oposto de minha ironia serena...”⁹⁵

Soares Filho⁹⁶ ressalta que Clarice concede aos bichos uma posição privilegiada em sua obra. Seu universo é povoado por galinhas, cães, peixes, búfalo, baratas, lagartixas, insetos, macacos, cavalos e outros. Ao contrário do homem que se anula diante da civilização, apesar da domesticação, a existência em estado bruto permanece intocada nos animais.

Nunes⁹⁷ concorda com Soares Filho e ainda acrescenta que no mundo de Clarice os animais gozam de uma liberdade incondicionada, espontânea, que nada seria capaz de anular. Os animais possuem a existência e o ser, sem descontinuidade e podem interferir como mediadores de uma ruptura com o mundo.

Não sei porque, mas acho que os animais entram com mais freqüência na graça de existir do que os humanos. Os humanos têm obstáculos que não dificultam a vida dos animais, como raciocínio, lógica, compreensão. Enquanto que os animais têm a esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto.⁹⁸

Essa constatação remete novamente à Nunes⁹⁹: “o contraste entre as existências animal e humana é um momento propício para o descortínio da vida, isto porque os bichos ainda guardam consigo a essência primitiva” que foi perdida durante a estruturação da civilidade humana.

95 LISPECTOR, 1986. *Op. Cit.* p. 42.

96 SOARES FILHO, Antonio Coutinho. *O silêncio místico da paixão*. Dissertação de mestrado. Centro de Estudos Superiores de Imperatriz. Universidade Estadual do Maranhão.

97 NUNES, 1989. *Op. Cit.* p.p. 132-133.

98 LISPECTOR, Clarice. *Morte de uma baleia*. In: **De corpo inteiro**. São Paulo: Siciliano, 1992. p 63.

99 NUNES. Idem.

G.H. volta às origens ancestrais, não-humanas de sua identidade. E essa volta à origem concretiza-se como união com o outro não humano, união ritualmente consumada quando G.H. põe a barata na boca, comungando-a.

Estar diante do nada da existência, segundo a herança heideggeriana, onde a revelação do ser só é possível a partir do desvelamento do mundo, nesse momento o homem pode recuperar a estranheza das coisas, ou melhor, o estranhamento do homem diante das coisas surge como forma de mostrar que o cotidiano e o habitual, em sua aparente monotonia, escondem o mistério do ser. Instala-se então, o exílio e suas formas. O ser perde a sua essência e a alma esvazia-se. E esse esvaziamento é o estranhamento de si mesmo para através do mergulho no vazio, como se fosse a anulação do ser, encontrar a sua mais completa consistência – a polpa.

Estou sentindo uma clareza tão grande que me anula como pessoa atual e comum: é uma lucidez vazia, como explicar? Assim como um cálculo matemático perfeito do qual, no entanto, não se precise. Estou por assim dizer vendo claramente o vazio. E nem entendo aquilo que entendo pois estou infinitamente maior do que mesma, e não me alcanço. Além do quê: o que faço nessa lucidez? Sei também que esta lucidez pode tornar o inferno humano – já me aconteceu antes. Pois sei que – em termos de nossa diária e permanente acomodação resignada à realidade – essa clareza de realidade é um risco. Apagai, pois, minha flama, Deus, porque ela não serve para viver os dias. Ajudai-me a de novo consistir dos modos possíveis. Eu consisto, eu consisto, amém.¹⁰⁰

G.H. nessa citação descreve seu percurso rumo ao núcleo da vida, e o núcleo da vida é o nada. Busca a vida e ao mesmo tempo abandona-a; perde sua identidade pessoal; existe por existir. Ao estar diante de Deus, sente como se estivesse diante do nada. Busca nesse Deus a resposta para seu enigma e pergunta porque tem a capacidade de perguntar, mas não se sente preparada para ouvir a

100 LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994. p. 34.

resposta:

E agora eu estava como diante Dele e não entendia – estava inutilmente de pé diante Dele, e era de novo diante do nada. A mim, como a todo mundo, me fora dado tudo, mas eu quisera mais: quisera saber desse tudo. E vendera minha alma para saber. Mas agora eu entendia que não a vendera ao demônio, mas muito perigosamente: a Deus. Que me deixava ver. Pois Ele sabia que eu não saberia ver o que visse: a explicação de um enigma. O que És? E a resposta é: És. O que existes? E a resposta é: o que existes. Eu tinha a capacidade da pergunta, mas não a de ouvir a resposta.¹⁰¹

Até retornar ao mundo humano do qual saíra, a personagem passa por sentimentos extremos e contraditórios que a aproximam do inferno, ao mesmo tempo que lhe podem proporcionar a alegria de perder-se. A negação da idéia de Deus enquanto ser pessoal, providencial e transcendente, constitui a sofrida conquista da travessia para Ser.¹⁰²

G.H. se recompõe como pessoa e retoma seu lugar no mundo humano. Na melancólica e triste despedida de Gregor, ele “ainda vivenciou o início do clarear geral do dia do lado de fora”.¹⁰³

Na cena final de *A Metamorfose*, Gregor morre, o pai expulsa os inquilinos, despede a faxineira (elementos de poder na ordem familiar) e retoma as rédeas da situação. No mesmo sentido, a normalidade retorna ao lar e aparece expressa no primeiro elemento exterior à vida familiar depois de muito tempo: a passagem do entregador de carne. O sol volta a brilhar, opondo-se à chuva e ao cinza intermitentes que Gregor via pela janela. O futuro torna a sorrir para a família:

Em final de março principiam os augúrios da primavera na Europa. O mundo se transforma quando o inverno se vai e o ciclo da natureza – da morte, no inverno, pouco antes do natal, quando a história começou; e do renascimento, na primavera – fica completo.¹⁰⁴

101 LISPECTOR, 1986. *Op. Cit.* p. 135.

102 NUNES, 1989. *Op. Cit.* p. 68

103 KAFKA, 2001. *Op. Cit.* p. 10

104 Nota do tradutor Marcelo Backes. In: **A Metamorfose**. Porto Alegre: L&PM, 2001. p.105

A primavera vem e com ela a irmã de Gregor Samsa desabrocha para a vida. Mas a felicidade é amarga e o sol ilusório. Ninguém pode deixar de ver o que há, como em Machado de Assis¹⁰⁵, uma gota da baba de Caim em toda essa felicidade presente.

Segundo Modesto Carone¹⁰⁶, “Kafka concebia a literatura não só como uma expedição rumo à verdade, mas também como uma arma capaz de servir de machado para quebrar o mar congelado que existe em cada um de nós”.

Clarice e Kafka, estrangeiros, exilados, sós, sem lugar, desabitados de si mesmo. Ambos, acumulando estranhezas, sensações, solidão e angústias, não só multiplicaram as chaves de interpretação possíveis, mas foram anulando a diferença entre cada um dos sentidos, entre cada solução que queiramos arriscar para seus enigmas.

2.3 A máscara e a essência.

“Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário.” Esta frase aparece no início do primeiro capítulo do livro *Clarice uma vida que se conta* de Nádia Battella Gotlib que trata da iconografia da escritora.

José Saramago ao empreender considerações sobre as máscaras, lembra que:

105 ASSIS, Machado. Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Scipione, 1994. Capítulo VI – Chimène, qui l'eüt dit? Rodrigue, qui l'eüt cru? p. 66 “Creiam-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota da baba de Caim. Corrido o tempo e cessado o espasmo, então sim, então talvez se pode gozar deveras, porque entre uma e outra dessas duas ilusões, melhor é a que se gosta sem doer.

106 CARONE, Modesto. Contos de fadas para dialéticos. In: Folhetim, 3 jun 1983.

As máscaras olham-se se sabendo máscaras. Usam um olhar que não lhes pertence, e esse olhar, que vê, não se vê. Colocamos no rosto uma máscara e somos outro aos olhos de quem nos olhe. Mas de súbito descobrimos, aterrados, que, por trás da máscara que afinal não poderemos ser, não sabemos quem somos.¹⁰⁷

Segundo Gilberto Telles¹⁰⁸, a idéia da pluralidade e da multiplicidade do eu foi declarada como fundamental na poética moderna por Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, em seu manifesto *Ultimatum*, de 1917. Diz(em) ele(s): “Só tem o direito ou o dever de exprimir o que se sente, em arte, o indivíduo que sente por vários”.

Fernando Pessoa se vale das máscaras para, escondendo-se, revelar a íntima essência do seu psiquismo ou vice-versa. Por intermédio de Álvaro de Campos disse que todos temos duas vidas, sendo uma verdadeira, que é a que sonhamos na infância e a outra a falsa, que é a que vivemos com os outros.

O excesso de heterônimos de Fernando Pessoa aumentou-lhe a capacidade criadora, permitindo exprimir cada vez mais profundamente a diferença que carregava consigo. O elemento chave da modernidade de Fernando Pessoa reside na combinação entre heterônimos e escrita, ou seja, na sua capacidade de aceitar a multidão que em potencial cada um carrega. Os heterônimos acabam, sendo profundamente dramáticos, encarnações ou máscaras de que o poeta se vale para representar o duplo papel que consiste em esconder-se para se revelar e se revelar para despistar. Consciente de que fingir é conhecer-se criou uma galeria de máscaras. Se eu é um outro, compreende-se que o poeta multiplique as suas máscaras, colocando no mesmo plano as obras que atribui a autores imaginários e

107 SARAMAGO, José. *As máscaras que se olham*. In: JL – Jornal de Letras, Artes e Idéias. Lisboa, 26 nov. 1985.

108 TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Moderna e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1982. p.248

aquelas em que se inventa a si próprio; despersonalizando-se, aceita a ilusão de que é feita a sua imagem no mundo.

Etmologicamente, o termo *mascara* tem origem controversa. Para uns procede do italiano *maschera* que, no século XIV, se constitui sobre a forma *mascara*. Originalmente estaria relacionada ao baixo latim mediterrâneo *masca*, cujo sentido era o de “demônio” e que no século VII assume acepção de “bruxa ou feiticeira”, que se transferiu ao francês occitânico. Para outros, o termo *maschera* introduziu-se na Itália a partir das invasões árabes, sendo uma alteração de *mashara*, a significar “personagem bufão”, por sua vez derivado do verbo *sahir* que quer dizer “ridicularizar”.

As tradições gregas, desde as civilizações de Minos e Micenas, exploraram o uso mágico das máscaras. Foi o espírito grego, entretanto, dotado de argúcia e senso estético, o principal responsável pela primeira grande transformação no que se refere ao sentido e ao uso das máscaras. Os gregos, por meio delas, inovaram o teatro.

Também na Grécia antiga o teatro era a forma corrente de se dramatizar e reavivar a mitologia; os Mistérios de Eleusis, por exemplo, desde o século VIII a. C. eram encenados segundo um protocolo sagrado imutável e diziam respeito a um rito de fertilidade. Uma montagem teatral em três atos representava os dois graus dessa iniciação; o primeiro de caráter popular; o segundo reservado aos eleitos. Mas, por conta de festivais anuais dedicados a Dionísio, instituiu-se a competição teatral nas categorias tragédia e comédia. A propósito, a palavra teatro provém do verbo grego *theasthai* cujo significado é “ver e enxergar”.

A primeira encenação artística foi uma tragédia escrita por Téspis de Icaria, realizada em Atenas, em 534 a.C., durante o governo do tirano Pisístrato. O

primeiro autor foi também ator de seu drama; engajou-se num diálogo com o coro e, para melhor expressar a densidade trágica de seu texto, posto que a platéia se sentava no chão ou sobre as rochas, distante da cena, introduziu as máscaras. Estas eram mantidas na frente do rosto apenas durante as falas e eram seguradas pelas mãos do próprio ator.

Os trágicos clássicos Ésquilo e Sófocles, mais tarde acrescentaram um segundo e um terceiro atores ao drama, que mantinham diálogos com o coro. Este, chefiado pelo corifeu, era composto por 15 homens. Já as comédias admitiam coros de 24 integrantes, e às mulheres estava vetada a função. O teatro grego, originalmente, era um simples grande círculo conhecido por *orquestra*, que em grego quer dizer “local onde se dança”; somente em 460 a .C. foi introduzido o palco de madeira, embora o coro continuasse a colocar-se lateralmente a ele na orquestra.

A máscara dramática introduzida por Téspis fazia figurar o *prósopon*, isto é, a pessoa ou o personagem que, em latim, se diz *persona*, sinônimo de máscara, também de caráter ou papel representado pelo ator.

As *personas* são mesmo necessárias e representam, até certo ponto, um sistema útil de defesa, porém quando nos esquecemos de nós próprios e preterimos o caminho da individuação, restamos presos em nossas próprias armadilhas, tal qual o ator que se deixa dominar pelo seu papel, a ponto de perder a noção de sua verdadeira identidade, negligenciando o verdadeiro sentido da sua existência. Se chegarmos a esse ponto, a experiência assume caráter iniciático e promete dor, morte simbólica, renascimento e transformação. Voltamos mais sós dessa experiência.

Dar-se conta das diferentes *personas* que vestimos, isto é, estar consciente das máscaras que servem ao ego em seu exercício de revelar-se aos

outros, é fase preliminar e imprescindível de todo e qualquer processo de autoconhecimento, a que Jung chama de individuação¹⁰⁹. Isto porque, forçosamente, para que estabeleçamos contato com o mundo exterior, assumimos aparências que nem sempre correspondem àquilo que somos essencialmente. O caminho da individuação pressupõe que nossas máscaras sejam experimentadas, assimiladas, reconhecidas e retiradas tão logo a última das personas seja compreendida pelo ego.

As máscaras se revestem de um poder mágico especial, por meio delas podemos ter acesso ao mundo invisível e, por isso, não são inócuas. A máscara e seu usuário se alternam e se mesclam numa só (inter)face; estabelece-se assim, por intermédio dela, uma ponte onde supostamente se condensa a força vital capaz de apoderar-se daquele que se coloca sob sua proteção.

Clarice Lispector, através da linguagem, experimenta as máscaras que nos tornam presas fáceis do olhar do outro e que nos emprestam formas e, também busca surpreender, inspirar, infringir normas que regem o nosso cotidiano para alcançar, por entre as palavras, o desconhecido que antecede a linguagem ou que transpira por entre os sentidos acomodados. Sobre as máscaras, a escritora diz que:

Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a idéia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, eu acho que a máscara é um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, estes que são puro rosto, à medida que vão vivendo fabricam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser. É a hora da escolha.¹¹⁰

109 JUNG, Carl G. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1990. p. 68.

110 LISPECTOR, 1994. *Op. Cit.* p. 77

Clarice coloca-se como uma personalidade que aceita as máscaras e se disfarça, ao mesmo tempo também seus personagens estão sempre à procura de um disfarce. A atmosfera de mistério e de enigma é marca registrada nas suas obras, uma vez que partindo da vida interior de suas personagens, a escritora preocupa-se a escritora mais em desvendar-lhes a própria razão metafísica de seu estar no mundo, deixando de lado o mecanismo psicológico que compõe os seus atos.

Os textos de Clarice possuem uma certa atmosfera angustiante a partir da percepção do caráter indizível do mundo e do fracasso da linguagem. Clarice não conta nem ao menos com o artifício tranqüilizador da ironia, uma vez que predomina em seus textos o sentimento de perplexidade diante das coisas. É como se ela estivesse permanentemente redescobrimdo o mundo, daí o estranhamento com as pessoas, com as coisas do mundo, com os objetos do cotidiano. Esta perplexidade com as coisas faz com que o conhecido, o óbvio, adquira um tom inaugural insuspeitável.

Mascaradas pela rotina do dia-a-dia, suas personagens sempre têm um momento de epifania quando um evento ou incidente ilumina a vida das mesmas. Estas personagens, na sua maioria femininas, são flagradas num determinado momento de sua trajetória: o mundo a sua volta perde o sentido, o vazio se instala e elas, através da regressão ao passado, se despojam das máscaras sociais dum autêntico processo de individuação.

As personagens de Clarice Lispector vivenciam fortes e dolorosas dualidades, complexas tensões, inseguranças angustiantes que acabam determinando formas de pensamento, sugerindo visões, recriando e subvertendo

dogmas, ou seja, representando aspectos ilusórios da realidade, através dos quais, exprimem sua atitude perante a vida.

Partindo sempre de casos aparentemente banais, a escritora se volta para o mundo interior das personagens, dissecando-as, fazendo-as divagar sobre o sentido de sua existência e sobre o eu estar no mundo, comprovando o argumento de que suas personagens entram repentina, estranha e surpreendentemente num estado de revelação de seu ser, ganhando a partir de então, existência de humanos.

As histórias fantásticas de Kafka, com inocentes sendo condenados pela justiça, homens se transformando em insetos, leis estúpidas e sem sentido, órgãos do Estado reprimindo pessoas abertamente e naturalmente etc, são metáforas de sua vida, máscaras que usa para denunciar sua insatisfação diante da vida e dos sistemas que o cercam.

Para Kafka escrever, como ele próprio dizia, era um exercício de conscientização de sua situação. Uma espécie de fuga da realidade opressora, um próprio mergulho no subjetivismo. Kafka, representando sua própria vida em sua literatura, também mostra a vida das sociedades ocidentais deste século. É uma própria síntese de um universo repressor e absurdo. Subitamente, revelando o originário e, com ele, a angústia e a crise que possibilitarão o desguarnecimento da fronteira entre o que é interior e o próprio universo, a estranheza de um mundo indomesticado quebra as seguranças com as quais as personagens tentam apoderar-se do cotidiano. Vive-se, assim, a sagração do nada, o espanto que ele detona.

3ª PARTE

MERGULHO INTERIOR OU A DESCOBERTA DE SI MESMO

Que mistério tem Clarice?
Que mistério tem Clarice?
Caetano Veloso

3.1 Presentificação da consciência

Fruto de uma época que permite e sugere uma literatura que expõe o pensar-se a si própria como sua própria necessidade, horizonte e abismo de um tempo histórico, a narrativa clariceana sabe tomar a si seu peso ao reconhecer a linguagem como um estorvo, um fracasso e uma glória, um percurso inevitável.

A trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis não é o descaminho, é a passagem única. Não se chaga senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência o nosso prêmio.¹¹¹

Nessa trajetória a palavra é o material disponível. Tomar seu peso e sua sombra e incorporá-los à trama é o procedimento empregado por Clarice Lispector. Usar as possibilidades da língua e trabalhá-las como escritura é também o procedimento de seus contos¹¹², o que nos possibilita ver na escuridão de seu próprio movimento, algo das relações sociais, algo da vida literariamente representada. E essa verdade nos é dada como visão, não como reconhecimento.

111 LISPECTOR. 1986. *Op. Cit.* p. 172.

112 O foco desta parte do trabalho centra-se nos contos de Clarice Lispector estabelecendo alguns diálogos com Kafka.

Pierre Francastel diz que:

[...] a arte é ao mesmo tempo um modo de compreensão e um modo de ação, e o artista traduz o próprio diálogo com os modos de existência do seu tempo produzindo objetos de arte que possuem uma força ativa e informadora.¹¹³

Francastel, no seu livro *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*, discorre sobre novas relações estabelecidas entre as artes e as outras atividades do homem, tentando mostrar que a arte também é técnica ao afirmar que os objetos artísticos permitem ao homem traduzir e materializar suas sensações.¹¹⁴

Clarice Lispector, ao referir-se a sua escritura, declarou: “Preciso é prestar atenção para não me encarnar numa vida perigosa e atraente, e que por isso mesmo eu não queira o retorno a mim mesma.” Assim, a qualidade literária de sua obra funda-se no desejo de escapar à leitura definitiva para ser uma reflexão; e como toda reflexão é uma condição de linguagem, seu texto se faz pela presentificação da consciência. Essa reflexão ou proposta de leitura se aplica também à obra de Kafka, uma vez que a própria Clarice oferece instrumentos para aproximar os seus textos da aventura kafkiana.

Clarice Lispector trabalha com o intocável penetrando no universo cristalizado cotidiano e banal, fazendo surgir os estilhaços pela ruptura, na quebra do externo que se lança para o interno, gerando um estranhamento pelo conflito dos dois mundos. E é esse interno que permanece, singularizando e universalizando sua criação. O choque chega pelo inesperado, pelo susto da vida que pulsa no subconsciente, com características diferenciadas do mundo conhecido.

Clarice cria momentos de iluminação, de revelação e faz de forma original, inaugural. É a experiência que a atrai, não seu fruto ou seu significado. E ela sabe transformar em um absoluto o instante que nos escapa. E, não há dúvidas, que as palavras de Clarice têm esta potência geradora de realidades invisíveis, permitindo a nossa visão, ou enfim, a nossa criação, de aspectos insuspeitos de

113 FRANCASTEL, Pierre. Apud KOHN, Ana Luisa. *Estéticas híbridas: entre bichos, homens e máquinas*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2002. p. 4.

114 FRANCASTEL, Pierre. *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros do Brasil, 1963.

nós mesmos, mas que reconhecemos ou tornamos nossos, assim que ela os nomeia, assim que ela dá forma ao que, até então, não tínhamos condição de nos apresentar.

Clarice tenta “dizer a coisa sem nome, descortinada no instante do êxtase, e que se entremostra no silêncio intervalar das palavras”¹¹⁵, assim o sentido real só é atingido quando a linguagem fracassa em dizê-lo.

Em Kafka, o indivisível se faz escuro, ele usa o realismo de detalhes para contar histórias obscuras, misteriosas, absurdas e incompreensíveis. Transforma acontecimentos e agonias em fábulas. Narra pesadelos em um estilo claro.

Os personagens de Kafka, como os de Clarice, vivem o desvelamento do ser e seu estranhamento. O escritor apresenta em seus romances e contos alegorias fortíssimas que expõem as feridas abertas, fazendo vazar a matéria nauseante do inumano, provocando as sensações conflituosas do ser, entre fascínio e horror, diante do mistério da vida, da morte e do vazio.

Nos textos de Clarice, as sensações são doloridas, são verdadeiros ritos de passagem que, misturando sentimentos, desvendam um ser no universo do próprio ato de ser. Porém, este universo está recoberto pela casca dos personagens externos, representados no mundo exterior e, no momento em que o interior é despertado, é como se o mal começasse a destilar em conta-gotas, fluindo para o impalpável, o intocável de cada ato de sentir, e com a certeza que a vida dói.

Com suas palavras, Clarice nos empurra abismo abaixo ou acima na busca insana da aprendizagem do ser. Vemos aí a dicotomia que aproxima Clarice e Kafka; pela linguagem, Clarice estabelece vínculo com a profundidade dormente do abismo, Kafka nos empurra para um sem fundo do abismo.

115 NUNES, Benedito. Introdução do Coordenador. In: *Paixão segundo G.H.* (edição crítica). Florianópolis: UFSC.

3.2 De Heidegger e Sartre a Lispector

Nilo Souza¹¹⁶, seguindo trilha de Heidegger, numa análise do método crítico de Benedito Nunes, registra que o mundo é um grande enigma que precisa ser revelado e, que homem como parte do mundo, compondo-o e sendo composto por ele, é também parte deste enigma. A solução deste enigma está na profundidade da alma humana e, enquanto enigma a ser revelado, o mundo é um grande Ser que se mostra encoberto, em forma de ente. As leituras filosóficas levam a concluir que toda a filosofia, dos pré-socráticos aos pensadores modernos, vem se empenhando na revelação deste enigma, na descoberta deste Ser.

Partindo do princípio aristotélico que entendia o Ser como algo transcendental e que o ser só se mostra sob a forma de ente, Heidegger empenhou-se em descortinar o véu que cobre este mistério, fazendo com que o ser se mostrasse por si mesmo, ou ainda, buscando descobrir o que levava o Ser a esta fuga de si mesmo.

Assim, este trabalho percorre o caminho filosófico proposto por Heidegger e também recorre a certos tópicos da filosofia da existência, mais particularmente ao existencialismo sartreano, não porque a filosofia exerça uma influência direta sobre a narrativa de Clarice, mas sim porque “é existencial a temática que lhe serve de arcabouço”.¹¹⁷

116 SOUZA, Nilo Carlos P. *Filosofia e ficção: o ser em O drama da linguagem de Benedito Nunes*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 2003. p. 46

117 NUNES, 1989. *Op. Cit.* p. 68

O primeiro esforço do existencialismo é o de por homem no domínio do que ele é, e de lhe atribuir a total responsabilidade de sua existência.

Em cada um deles é a existência, como fonte substancial de todos os conflitos interpessoais que se apresenta, infiltrando-se no cotidiano, produzindo a retração da personalidade social e que, desgastando a crosta protetora de sentimentos e atitudes criados pelo hábito e pela cultura, transcende os nexos objetivos, social ou historicamente estabelecidos, para impor-se como força dominante, primitiva e caótica.¹¹⁸

Assim, a descoberta da existência, o estudo de seu caráter contingente e irracional constituirão a dramática filosófica que o homem deste século de crise rotulará com o nome sugestivo de “Existencialismo”, para expressar e enfatizar o seu compromisso histórico com o mistério da vida resultante da situação fática do seu “ser no mundo”.

Olga Sá declara que “o ser para Clarice apresenta uma face sensível, sensorial, capaz de ser colhida e expressa pela linguagem, uma face concreta, alcançável, a serviço da qual ela cria imagens estranhas, símbolos, recursos flexíveis e múltiplos”.¹¹⁹

3.3 Percepção nauseante do fantástico

Os contos de Clarice Lispector abrem uma clareira para a invenção de si a partir do mergulho do ser numa realidade diferente da sua vida diária banal, depois do que acontece a sua volta ao curso normal da existência.¹²⁰

118 LISPECTOR, Clarice. *O mundo imaginário de Clarice Lispector*. In: SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979, p. 42.

119 SÁ, Olga. *A marcha da pantera: Clarice Lispector*. São Paulo: Revista Ângulo, n. 89. p. 7

15 120 KON, Noemi Moritz. *Clarice Lispector: "Certas presenças permitem a transfiguração"*. *Op.Cit.*

Os contos apresentados neste trabalho foram selecionados para comprovarem o mergulho, a viagem de ida e de volta, do encontro com o vazio, do encontro do ser com o outro, do reencontro do ser com sua humanidade.

De acordo com Cortázar¹²¹, a função do conto é quebrar seus próprios limites para ir muito além da pequena história que narra. E, neste quesito, a escolha do tema se torna imprescindível como ato de criação. Cortazar defende que o tema deve ser uma condição primordial para o contista esmiuçar sua história de maneira aglutinante e mais vasta que um mero argumento. E, para isto, é necessário total dedicação e motivação com o assunto a ser tratado, caso contrário, o conto já nasce completamente comprometido. Dedicação, conhecimento, o esmiuçar do tema escolhido, procurando retirar do conto, desde a sua proposta de escrita, todos os diferentes ângulos de análise possível ou apresentar um, deixando para o leitor as possibilidades interpretativas de todos os outros existentes.

Clarice busca através da linguagem fundamentar o ser das coisas. É essa a sua angústia, porque o ser se reveste de máscaras, ou seja, porque o ser possui uma outra face que é obscura e misteriosa, uma face que se multiplica e se desdobra e que talvez a linguagem não a atinja nunca.

Em *Felicidade Clandestina*, conto da coletânea *Laços de Família*, a felicidade se reveste de primeira conquista. Uma menina gorda, baixa, sardenta, invejosa e sem caráter, mas que possui o que qualquer criança devoradora de histórias pode querer que é um pai dono lê livraria, se satisfaz com a angústia da colega de classe, uma voraz leitora, que não desiste de tentar pegar um livro seu emprestado:

121 CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Quanto tempo? Não sei. Ela sabia que era tempo indefinido, enquanto o fel não escorresse todo de seu corpo grosso. Eu já começara a adivinhar que ela me escolhera para eu sofrer, às vezes adivinho: Mas, adivinhando mesmo, às vezes aceito: como se quem quer me fazer sofrer esteja precisando danadamente que eu sofra.¹²²

A experiência da espera é dolorosa, mas ela sente prazer neste estado, pois é a única forma de romper com aquilo que lhe impossibilita a visão mais profunda das coisas.

Quando consegue pegar o livro, ajudada pela mãe da garota, vai para casa devagar, ao chegar inventa várias desculpas a si mesma como forma de adiar o máximo possível à leitura, assim “criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade”. Como uma mulher com seu amante, a menina prolonga o gozo pela conquista.

No conto *A bela e a fera*¹²³, Carla de Souza e Santos sai do cabeleireiro do Copacabana Palace Hotel em seu carro conduzido por chofer particular. O conto, narrado por fragmentos aparentemente desconexos, nos deixa entrever que, na vida de Carla, que o casamento fizera mudar de classe, a cidade do Rio de Janeiro é outra.

Quando Clara sai à rua é surpreendida por dois imprevistos: o desencontro com o chofer e a falta de dinheiro para o táxi. O olhar míope da mulher confinada descortina visões e pensamentos inusitados. Clara nos faz enxergar e ouvir o mundo que berra pela boca desdentada de um mendigo, da mesma forma que berrava pela boca do cego mascarando chiclete, no conto o *Amor*.

122 LISPECTOR, Clarice. *A felicidade clandestina*. In: *Laços de Família*. 22ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p. 9.

123 LISPECTOR, 1979. *A bela e a fera*. In: *Laços de Família*. 22ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

A visão do mendigo que vive de uma ferida na perna confronta Carla consigo mesma e com a sua própria ferida na alma: a alienação da mulher que se vendeu. Como Macabéia, Carla já fora taquígrafa, mas esquecera, como esquecera a máquina, as chuvas nas calçadas, os horários certos que uma taquígrafa tem que cumprir.

No final de *A hora da estrela*, Macabéia morre atropelada. Carla morre todos os dias, apagada pelo cotidiano. Macabéia vira estrela; Carla, ao encontrar o mendigo na Avenida Copacabana, ao se deparar com a ferida exposta, descobre a sua própria ferida exposta pela rotina e pela alienação.

Para Clarice, quando o eu é destruído, arruinado, dissolve-se na massa humana. Em vez de tornar-se si mesmo, o homem torna-se aquilo que os outros desejam. O sentimento profundo que faz o homem despertar da existência inautêntica é a angústia, pois ela revela a nossa impessoalidade no cotidiano, o abandono do nosso próprio eu diante da opressão do mundo como um todo.

Embora Clarice tenha negado veemente sua proximidade à corrente existencialista, sua obra dá forma para a filosofia, ou para a vida. O que é realizado em sua obra é o estar no mundo é o estar imerso e ser feito do mesmo tecido das coisas.

A narrativa clariceana segue a trilha na qual a personagem, anulada pelo cotidiano, desenvolve uma outra maneira de ver a realidade. Percebendo-se diante da existência, desencadeia sensações desagradáveis que provocam a angústia do ser, manifestada fisicamente através da náusea, ocorrência muito freqüente em Clarice.

No conto *Festa de Aniversário*¹²⁴, Clarice relata a festa em comemoração

124 LISPECTOR, Clarice. *Feliz aniversário*. In: **Laços de Família**, Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

aos 89 anos de D. Anita. A família reúne-se, todos ali gerados pela matriarca. No entanto, esses laços de família são apenas formais, pois o grupo está presente apenas por obrigação; não há mais emoção em relação à velha senhora, muito menos entre eles próprios. Tudo é artificial, forçado. D. Anita percebe que todos ali lhe são alheios, não parecem terem saído dela. É quando sente nojo. Em meio à festinha cospe.

Dorothy não sabia o que fazer, olhou para todos em pedido cômico de socorro. Mas, como máscaras isentas e inapeláveis, de súbito nenhum rosto se manifestava. A festa interrompida, os sanduíches mordidos na mão, algum pedaço que estava na boca a sobrar seco, inchando tão fora de hora a bochecha. Todos tinham ficado cegos, surdos e mudos, com croquetes na mão. E olhavam impassíveis.¹²⁵

Um ato escandaloso, mas que acaba sendo desculpado em nome da idade da senhora. Nesse momento D. Anita triunfa sobre sua família. Um dos seus filhos, empolgado em fazer discursos, no final da festa despede-se com um “Até o ano que vem”. Era um indicativo de que, apesar da máscara de mediocridade com que todos de sua família se revestiam, D. Anita os superava, estava acima deles.

Outro conto da mesma coletânea, *Mistério em São Cristóvão*¹²⁶, denso de simbologia, trabalha com o desequilíbrio causado pelo uso da máscara ao relatar que em uma noite tranqüila de maio, uma família composta de avó, mãe, pai, crianças e uma filha aproveitam ao conforto que atingiram. A única insatisfação está no coração da moça. De madrugada, quando todos foram dormir, surgem três homens mascarados para um baile. Um galo, um touro (o mais gordo) e um cavaleiro. Passam diante da casa e admiram o jardim. Invadem-no para colher um

125 *Ibidem.* p. 54

126 LISPECTOR, Clarice. *O Mistério em São Cristóvão*. In: **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

jacinto, curiosamente a flor que chega a representar os prazeres da existência. A idéia de equilíbrio, comodismo e conforto é oposta à de intensidade da vida. Viver é de fato um desequilíbrio.

E quando o silêncio piscava nos vaga-lumes – as crianças penduradas no sono, a avó ruminando um sonho difícil, os pais cansados, a mocinha adormecida no meio de sua meditação – abriu-se a casa de uma esquina e dela saíram três mascarados. Um era alto e tinha a cabeça de um galo. Outro era gordo vestira-se de touro. E o terceiro, mais novo, por falta de idéias, disfarçara-se em cavaleiro antigo e pusera máscara de demônio, através da qual surgiam seus olhos cândidos. Os três mascarados atravessaram a rua em silêncio. Quando passaram pela casa escura da família aquele que era um galo e tinha quase todas as idéias do grupo, parou e disse: - Olha só. Os companheiros, tornados pacientes pela tortura da máscara, olharam e viram uma casa e um jardim. Sentindo-se elegantes e miseráveis, esperaram resignados que o outro completasse o pensamento. Afinal, o galo acrescentou: - Podemos colher jacintos.¹²⁷

Mas a flor não chega a ser de fato colhida. Fica pendurada no ramo quebrado. É que no momento em que ia ser colhida, o homem-touro nota que estão sendo observados pela moça. O lar desequilibra-se. Terror. Medo. Todos acordam, mas não conseguem ver o motivo do desassossego da moça; os rapazes haviam fugido, entregando-se desajeitadamente à festa que os esperava. A família chega a duvidar que alguém tivesse estado lá, mas obtém a certeza quando vê o talo quebrado da flor de jacinto. A partir desse momento, todos se esforçam para reconquistar o equilíbrio em suas vidas. Menos a moça, agora dotada de fios de cabelo branco.

Publicado em 1952 em *Alguns Contos*, e republicado em 1960, fazendo parte do livro *Laços de Família*¹²⁸, o conto *Amor* segue a linha que busca o descortinar da existência apresenta Ana, uma dona de casa que se vê tomada pela estranheza diante da “visão do movimento ritmado da boca de um cego mascando

¹²⁷ *Ibidem*. p. 56

¹²⁸ Lispector, 1990. *Op. Cit.* p.p. 33-37. *Amor*.

chicle”¹²⁹ numa calçada.

A visão do cego mascarando chiclete transforma-se numa cena grotesca, fazendo desaparecer a tranqüilidade que Ana sentia, ocasionando assim, o desequilíbrio na existência insossa da personagem:

O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram.¹³⁰

Quando o bonde arranca, Ana é jogada para trás e deixa cair seu saco de tricô e o embrulho com ovos. É o momento da catástrofe. Algo acontece, a casca se quebra, o fio se parte; a linearidade a vida automática de Ana é interrompida.¹³¹

Atrapalhada, desce do bonde no ponto errado. Dirige-se ao Jardim Botânico; diante das árvores, emociona-se com os vegetais que davam frutos, mas que também era sugados por parasitas. Essa cena lhe causa uma sensação de náusea. A náusea é o momento de tensão conflitiva, pois paralisa e esvazia, por instantes, a personagem de sua vida pessoal.

Ana perde a noção de tempo e, quando se lembra que tinha uma família para cuidar, percebe que o parque havia fechado com ela dentro. Enquanto se esforça para encontrar alguém que lhe permitisse sair do parque, realiza uma inversão de valores. Se antes achava normal, até mesmo uma loucura, um cego mascarando chiclete, agora é a sua vida, cercada pela rotina dos afazeres domésticos, que se torna uma loucura. Mesmo assim, volta para casa, para o marido e os filhos;

129 SOARES FILHO, Antonio Coutinho. *O silêncio místico da paixão*. Dissertação de mestrado. Centro de Estudos Superiores de Imperatriz. Universidade Estadual do Maranhão.

130 LISPECTOR, 1990. *Op. Cit.* p. 33.

131 KOHN, Ana Luisa. *Op. Cit.* p. 12.

ama-os, mas agora de uma forma que a incomoda; ama-os sentindo náusea.

O susto oportuniza a comunhão com o outro, provocando uma sensação de esquecimento que leva Ana a pensar “o mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos?”¹³²

O reconhecimento de que a civilidade humana anula a vida selvagem do homem em nome de um sistema de leis a serem seguidas cegamente, provoca uma reação orgânica contra essa violência à natureza do ser que é representada pela náusea. As reações nauseantes aparecem com frequência nos contos de Clarice, pois a náusea revela a indeterminação do sujeito humano e o absurdo do ser que o circunda.

Ana vê-se por um momento num mergulho estranhado, longe da segurança do familiar, livre de suas amarras. Sua partida rumo à descoberta epifânica termina com a volta à segurança da casa. O voltar ao cotidiano amesquinhado é posto na narrativa como mais um dado de desvelamento dos limites marcados pelo universo social. A existência revela-se intensa demais para a pequenez do ser, é isto a “náusea”, presente em Sartre e que as páginas do diário de Roquentin nos fazem partilhar:

Agora, quando digo “eu”, isso me parece oco. Já não consigo muito bem me sentir, de tal modo estou esquecido. Tudo o que resta em mim é a existência que se sente existir. Boceja silenciosamente, demoradamente. Ninguém. Antoine Roquentin não existe para ninguém. Isso me diverte. E o que é exatamente Antoine Roquentin? É algo abstrato. Uma pálida lembrança de mim vacila em minha consciência. Antoine Roquentin... E de repente o Eu esmaece, esmaece e, pronto, apaga-se.¹³³

As coisas existem, mas não precisavam existir e Ana está claramente a mais no mundo. Não tem razão de ser. A sua existência surge antes da sua

¹³² LISPECTOR, 1990. *Idem*

¹³³ SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 255.

essência. Ana existe, ponto final. E ainda por cima é livre. Irremediavelmente livre e, portanto responsável pelas suas ações.

No conto *O jantar*¹³⁴, também de *Laços de Família*, Clarice descreve com uma sutileza impressionante um ato primordial da existência: alimentar-se. Num restaurante, um homem observa atentamente um velho a comer. Ambos não se conheciam, mas a brusquidão e a dureza do velho chamaram a atenção do homem que lhe observa as indecisões, os gestos, as mãos peludas, e até mesmo os dentes postiços. O homem procurava, de certa forma, captar-lhe as profundezas, “[...] mas é inútil, a grande aparência que vejo é desconhecida, majestosa, cruel e cega’.¹³⁵

De repente, o observador percebeu no velho uma lágrima, a cena lhe causa uma certa náusea. Conforme Benedito Nunes,¹³⁶ “nesse mundo assim configurado, em que o próprio homem estranha o que é humano, torna-se a consciência presa fácil da náusea.” Certamente o velho, por trás da aparente tranqüilidade, trazia no seu íntimo muitos problemas. O velho, apesar da lágrima que lhe escorria no rosto, terminou a sua refeição, comeu a sobremesa, pagou a conta e deixando uma gorjeta para o garçom, atravessou o salão e desapareceu. Diante dessa cena o homem que observava não tocou mais na comida e desaba numa explosão de raiva:

Mas eu sou um homem ainda. Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi embora para sempre, eu perdi o que de melhor me restava, ou quando soube que vou morrer – eu não como. Não sou ainda esta potência, esta construção, esta ruína. Empurro o prato, rejeito a carne e seu sangue.¹³⁷

Na sua última noite antes da traição de Judas, Jesus reúne-se com seus apóstolos, avisa que será traído e divide o pão e o vinho, porém não come e nem

134 LISPECTOR., 1990. *Op. Cit.* p.p. 92-93.

135 SÁ, Olga. *A marcha da pantera*: Clarice Lispector. São Paulo: Revista Ângulo. N. 89. p. 87.

136 NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. *Op. Cit.* p. 116.

137 LISPECTOR. *Laços de Família*. *Op. Cit.* p.p. 92-93.

bebe: “Mas digo-vos: que desta hora em diante não beberei mais deste fruto da vide até aquele dia em que beberei de novo convosco no reino de meu pai”.¹³⁸

Esse inesgotável jogo de significações, na obra de Clarice, está ligado à tradição judaica das Escrituras Sagradas: a escrita é ao mesmo tempo revelação e ocultamento do sagrado; desejo de captar a essencialidade divina, descrever seus atributos e potencialidades; a linguagem que revela é uma linguagem religiosa, que deseja religar realidades distanciadas.

No conto *O crime do professor de Matemática*¹³⁹, ao enterrar um cão morto, o protagonista da narrativa se dá conta do que em si havia de culpa metafisicamente irresponsável. É a partir daí que o iluminado se desprende dos laços convencionais da vida comunitária para viver, na nudez da autoconsciência, o seu drama existencial. Esse é o momento de introspecção, em que a personagem se desliga do mundo para se interiorizar no seu mundo e nas suas indagações metafísicas.

Enterrar um cachorro qualquer é uma forma de compensar o seu cão de estimação que havia abandonado. O que o animal havia feito de errado? Nada. Apenas tinha feito do professor o homem que seria seu dono. Ser humano era uma tarefa que incomodava, assustava o mestre, principalmente quando o bicho encarava, não cobrando nada, apenas humanidade.

Podendo interferir como mediadores de uma ruptura com o mundo, os animais – testemunhas e emissários da Natureza enquanto existência independente, desceram para a “consciência infeliz” a imagem de seu paraíso perdido, de sua atualidade inalcançável. Mas a função paradisíaca que Clarice Lispector empresta ao animal também reflete um fundo desgosto do humano.¹⁴⁰

138 Evangelho de São Mateus. *Paixão e ressurreição de Jesus*. Capítulo VI. Versículo 29. In: Bíblia Sagrada. Erechim: Edelbra, 1978.

139 LISPECTOR, Clarice. *O crime do professor de Matemática*. In: *Laços de família*. 22ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 143.

140 NUNES, 1989. *Op. Cit.* p. 133.

O crime do professor de Matemática não consistia em ter matado o cão desconhecido. Encontrara-o já morto, numa esquina, e surpreendera-se com a idéia de enterrá-lo. O corpo do cão representava para ele o cão verdadeiro, o que abandonou ao mudar-se com a família de uma cidade para aquela em que agora vivia. Enfim, o professor enterrou o cão, bem à superfície, para que não perdesse a sensibilidade. Para o homem, esse ato era a maneira que achara de redimir-se do seu pecado, de punir-se do seu crime com o outro cão, a abandonado.

O papel de enterrar e desenterrar aqui assume uma função primordial. Enterrar o cão meticulosamente, calculadamente, matematicamente, é “ficar na quase noite”, é não viver o “já” na sua fragmentação desordenada e caótica. É evitar o caos deste momento “pós”. É tentar dar forma para o amorfo, dar acabamento para o inacabado. É tentar esquecer o próprio esquecimento, tentar o nihilismo apocalíptico que se afigura no horizonte, voltando para um passado. Mas para um passado falso, uma vez que o próprio cadáver, a própria ruína já nem possui mais identidade. Enterrar o que não tem identidade, tentando dar-lhe uma cara, é querer ser moderno, quando isto já não é mais possível.¹⁴¹

Sentindo-se finalmente livre, o homem pôs-se a pensar no verdadeiro cão, como quem pensasse na verdadeira vida: “Enquanto eu te fazia à minha imagem, tu me fazias à tua”, pensou com saudades. “Dei-te o nome de José para te dar um nome que te servisse ao mesmo tempo de alma, (...) Quanto me amaste mais do que te amei”.¹⁴²

Refletindo a relação que estabelecera com o cão, o homem revelará aos poucos motivos que tornaram impossível a convivência entre ambos:

E, abanando tranqüilo o rabo, parecias rejeitar em silêncio o nome que eu te dera. (...) Porque, embora meu, nunca me cedeste nem um pouco de teu passado e de tua natureza. E, inquieto, eu começava a compreender que não exigias de mim que eu cedesse nada da minha para te amar, e isso começava a me importunar. Era o ponto de realidade resistente das duas naturezas que esperavas que entendêssemos. Minha ferocidade e a tua não deveriam se trocar por doçura: era isso que pouco a pouco me ensinavas, e era isso também que estava se tornando pesado. Não me pedindo nada, me pedias demais. De ti mesmo exigias que fosses um cão. De mim exigias que eu fosse um homem.¹⁴³

141 SANTOS, Jeana Laura. *Op. Cit.* p. 96.

142 LISPECTOR, 1990. *Op. Cit. O crime do professor de matemática.* p. 143.

143 *Ibidem*, p. 144.

A cabeça matemática e fria do homem pouco a pouco entendeu que o que fizera ao cão era impune e definitivo, pois “não haviam inventado castigo para os grandes crimes disfarçados e para as profundas traições”¹⁴⁴. O professor, então, passou a olhar a cova onde havia enterrado sua “fraqueza e sua condição, e era como se José, o cão abandonado, exigisse dele (...) num último arranco, que fosse um homem e como homem assumisse o seu crime”.¹⁴⁵ O professor não queria mais se sentir livre de seu crime, não seria nunca um homem se abandonasse tão facilmente também sua culpa.

No final, o homem desenterra o cão e se esquece do crime que havia cometido e que não tinha certeza qual era: abandonar o cão ou não ter coragem de ser humano?. Desce a montanha como se estivesse em posição mais elevada, mais consciente de suas falhas para cair na alienação? e volta para casa, mergulhando, provavelmente, na apatia de sua existência.

O sentido metafórico contido neste conto sublinha a ligação entre o humano e o animal, nesse caso, o suposto crime serve como mediação entre as coisas que armam o cerco ameaçador em torno do homem e o que não é assumido como culpa, justificando as pequenas vilezas através da linguagem.

A obra de Clarice, como pode ser observado neste estudo, confirma o posicionamento de Manzatto ao analisar o relacionamento entre Teologia e Literatura:

Pela ficção ou poesia, a literatura põe em cena o homem vivo, com suas questões, seus sonhos, seus problemas e seus sentimentos em face do mundo da natureza, em face dos outros homens e diante de si mesmo. Ela interessa-se por tudo que é humano, de tal modo que se pode dizer que a literatura é tão grande quanto o humano.¹⁴⁶

144 *Ibidem*, p. 145

145 *Ibidem*. p. 147

146 MANZATTO, Antonio. *Teologia e Literatura*. São Paulo: Loyola, 1994. p. 63.

Para Simone Curi, a aprendizagem dos personagens de Clarice compara-se com Robinson, de *Sexta-feira* ou *Os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier, em que após o naufrágio, o homem ilhado volta-se para si mesmo:

Em suas solidões, os seres percebem uma ruptura no humano, encontram um ponto nunca tocado, buraco negro interno, ali onde o sentido das coisas se desfaz e sua causa é ignorada. De maneira particular, cada um deles estará envolvido num contínuo despojamento do ser, a fim de chegar a um conhecimento do *outro* em si. Profundo trabalho de abandono: deixar de lado os sujeitos centrados – homem-branco-cosmopolita-etc – para participar de algo diferente. Incurião onde [...] as várias personagens clariceanas são flagradas, umas têm noção das causas e conseqüências de semelhante mergulho; outras caem quase inconscientemente, uma vez que desconhecem a natureza daquilo que sobressalta ou intensifica suas experiências.¹⁴⁷

Pela culpa, o professor de matemática saíra de seu mundo e pela culpa retorna à normalidade do cotidiano. Como se nada tivesse acontecido, ele está de novo dentro do sistema que supostamente transgredira. Ele se recompõe como pessoa e retoma seu lugar no mundo humano, no entanto, já não é mais o mesmo. Ao sair de seu mundo entra em outro mundo; um mundo repleto de solidão. Ao percorrer o caminho de volta (retorno ao mundo humano), o personagens clariceano vivencia sentimentos extremos e contraditórios, faz descobertas: a consciência anterior lhe permite viver sem maiores sobressaltos; a cegueira mental lhe é indispensável para sobreviver.¹⁴⁸

Segundo Noemi Moritz Kon¹⁴⁹, Clarice escreve que a solidão está misturada a nossa essência solitária é resultado de uma ignorância, de um não saber, de uma cegueira frente às nossas convenções, frente as leis que nós

147 CURI, Simone, 2001. *Op. Cit.* p. 182.

148 SÁ, Olga, 1979. *Op. Cit.* p. 42.

149. **Noemi Moritz Kon** é psicanalista, membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, doutoranda pelo instituto de Psicologia da USP e autora de *Freud e seu Duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: Edusp-Fapesp, 1996. Este artigo intitulado **Clarice Lispector: "certas presenças permitem a transfiguração"** originalmente uma conferência no Encontro "Um olhar sobre Clarice", promovido pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, em abril de 1998.

mesmos erigimos para domesticar nosso ser no mundo. Para Clarice, portanto, não há um porão secreto, não há uma verdade escondida a ser desenterrada. Sua proposta é de uma busca, ou melhor, de um encontrar-se reiterado com nossa própria existência, de um entregar-se à percepção do fantástico presente na vida mais cotidiana, que nós, temendo a dor desta vertigem, procuramos negar.

Clarice pede de nós esta ternura pelo espanto, ela busca encontrar um “estado de graça”, um estado de prolongado nascimento, onde a fluidez entre eu e mundo possa sempre se dar. Pois a morte, para ela, é inaugural: “Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirador como da primeira vez”.¹⁵⁰

Clarice trabalha fora do regime do raciocínio, para além da lógica da identidade. Sua exigência, então, é de uma leitura de contato, de compromisso, em que a sensação, em seu estado originário, é o vínculo: “É necessário”, diz ela, “certo grau de cegueira para poder enxergar determinadas coisas. [...] Mas exatamente aquelas coisas que escapam à luz acesa. Na escuridão tornam-se fosforescentes”.¹⁵¹

Não importa que o caminho seja longo; a trajetória percorrida, sempre a mesma, perfaz um movimento circular que retorna ao lugar fixo onde já está a vida autêntica, inacessível se a buscamos, irreconhecível quando a encontramos.¹⁵²

É o ser que oferece resistência àquele olhar que só pode ver o mesmo, àquele olhar da razão que, pela intensidade das luzes que ela mesma aplica, ofusca nossos olhos, no lugar de nos permitir a visão.

¹⁵⁰ LISPECTOR, 1980. *Op. Cit.* p. 115.

¹⁵¹ NUNES, 1989. *Op. Cit.* p. 133.

O conto *A imitação da rosa*¹⁵², também do livro *Laços de Família*, conta a história de Laura e do seu revelador encontro com um buquê de rosas. Laura é um ser que deseja apagar da memória os momentos recentemente vividos entre a lucidez e a loucura.

A protagonista iria jantar com seu marido na casa de amigos, durante todo o conto planeja arrumar-se e pretende também arrumar a casa. Perde-se em devaneios a partir de seu encontro com as rosas que ela mesma comprara na feira porque o vendedor havia insistido. Esforça-se durante todo o dia para estar normal na volta do marido para casa. Mas põe-se intimamente a imitar as rosas. Quando o marido chega encontra-a desarrumada, parada e distante.

Sempre se esforçando para atingir o padrão da normalidade do seu tempo, Laura comemorava sua volta ao lar, à rotina: “Como era rica a vida comum, ela que enfim voltara da extravagância.”¹⁵³ “O cotidiano acaba sempre por criar uma espécie de casca através do ato repetitivo de cada dia, fazendo com que as coisas mais importantes percam o seu significado. O cotidiano apaga a pulsão, mas não é ele que pesa e sim o ato repetitivo que se instala e que aos poucos dissemina tudo.”¹⁵⁴ Laura, como Ana, na segurança do cotidiano, anulava-se como sujeito.

Lúcia Helena denuncia a realidade opressora do lar, bem como a condição da mulher da classe burguesa, ao referir-se à Laura e as outras mulheres da ficção de Lispector:

Laura de ‘A imitação da Rosa’ é um tipo exemplar, no qual se pode ver o conjunto de nuances através das quais Lispector simultaneamente redime e faz falir a vivência dessas ‘mulheres’, em seu debater-se numa espécie de prisão domiciliar e emocional. [...] no entanto, se as personagens não

152 LISPECTOR, Clarice. *A imitação da rosa*. In: *Laços de Família*: 22ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 35.

153 *Ibidem*. p. 42.

154 *Idem*.

completam o seu processo de despertar para a autoconsciência, nem se libertam das garras que as aprisionam, o leitor vai, por outro lado, sendo pouco a pouco conduzido a contrapor as perspectivas da ordem instituída às de um latente anseio de completude, liberdade e desvendamento.¹⁵⁵

Clarice questiona a violência silenciosa do cotidiano que empresta ao lar burguês uma aparência de harmonia, a partir da postura cordata e sempre conciliadora da mulher. Laura, de *A imitação da Rosa*, tentava adaptar-se novamente ao seu papel de esposa. Não queria mais ver o espanto no rosto do marido. O comodismo seria o seu passaporte para a normalidade, mas de repente no seu caminho surgem as rosas, cuja beleza passou a incomodá-la. “Como uma viciada, ela olhava ligeiramente ávida a perfeição tentadora das rosas, com a boca um pouco seca, olhava-as”.¹⁵⁶

Esse encontro com o elemento da natureza revela o ser, a mulher, numa mistura de fascínio pelo não-humano e mal-estar súbito semelhante à náusea. A presença das rosas remete Laura à essência do humano, pois, como elemento da natureza, as flores escapam às regras da sociedade, interrompem o fluxo do cotidiano.

Para Walter Benjamin a relação pessoa-mundo é mediada pela alegoria: “A personificação alegórica obscureceu o fato de que sua tarefa não era a de personificar o mundo das coisas, e sim de dar a essas coisas uma forma mais imponente, caracterizando-as como pessoas.”¹⁵⁷ Esse processo é similar ao apresentado por Baudelaire ao destacar que:

Ocorre, às vezes, que a personalidade desaparece e que a objetividade, que é província dos poetas panteístas, se desenvolve em você tão anormalmente que a contemplação dos objetos exteriores o faz esquecer a

155 HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997. p. 45.

156 LISPECTOR. *Ibidem*, p. 48.

157 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 209.

naturalíssima tornar-se-á no seu uma realidade. Primeiramente, você empresta à árvore suas paixões, seu desejo ou sua melancolia; os gemidos e oscilações dela tornam-se os seus, e logo você é a árvore. Da mesma maneira, o pássaro que plana no fundo do azul representa de início o infinito anseio de voar para além das coisas humanas; mas eis que você já é o próprio pássaro.¹⁵⁸

Benjamin ainda dirá que:

Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes de significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto e que mesmo os santifica.¹⁵⁹

Na vida de Laura as rosas podem assumir vários significados. As rosas podem, a partir do conto de Clarice Lispector, tornarem-se alegoria do ser. Um ser que busca o desabrochar, o florescimento de suas capacidades potenciais em meio aos paradoxos do mundo moderno que promove a alienação do homem.

Simone Curi¹⁶⁰ discorre sobre o modo como as personagens clariceanas realizam viagens estáticas, intensas, onde encontram outro modo de espacialização, de estar e ser no espaço. Para Olga Sá, essas viagens referem-se ao instante existencial, o momento privilegiado que não precisa ser excepcional ou chocante, basta que seja revelador, definitivo, determinante, para que o personagem atinja “o momento de lucidez plena, em que o ser descortina a realidade íntima das coisas e de si próprio”.¹⁶¹

158 BAUDELAIRE, Charles. ELIOT, T.S. Poesia em tempo de prosa. Trad. Lawrence Flores Pereira. Org. Kathrin H. Rosenfield. São Paulo: Iluminuras, 1996. p.p. 186-187.

159 BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* p. 209.

160 CURI, Simone. *Op. Cit.* p. 152

161 SÁ, Olga. *Op. Cit.* p. 67

Clarice defende com sua própria vida as suas personagens retirando de seus olhos as lentes que os recobrem no intuito de redescobrir a si e ao mundo. Ela não faz concessões, olha-se desde a estranheza e mantém firme sua convicção, mesmo sabendo que esta opção é sua própria existência e pode levá-la não a uma tranqüila felicidade, mas sim, a um caminho profundamente solitário. Mas a solidão sabe bem Clarice, está misturada a nossa essência. E esta mesma solidão que desperta de seu peito, exige de nós também gestos despudorados de coragem, de ir ao encontro de outros corações selvagens que participam da mesma forma, desta busca vertiginosa da própria verdade que aparece no óbvio, no relâmpago, num saber inacessível que nos toma.

Os contos apontados neste trabalho nos mostram outro mundo que pode ser descrito como porta de passagem, ou porta de saída do cotidiano, do banal. Através da linguagem acontece o mergulho, a viagem apenas de ida para Kafka e de ida e volta para Clarice.

Os dois escritores tentando ultrapassar as fronteiras do real a partir da experiência com a linguagem, abrem uma brecha que permite vislumbrar a possibilidade de articulação de novas verdades sobre a realidade circundante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Contemporâneos de uma época, Clarice e Kafka inauguraram uma literatura enigmática, abrindo um campo novo na escrita. Com seus textos ficcionais, os dois escritores apresentam uma literatura que é local de metamorfoses, de apresentação do ser como exilado e travam sua luta interior para penetrar nas profundezas da consciência humana como forma de determinar a força de suas narrativas.

Assim, um dos pontos que norteou este trabalho passa principalmente pelo caráter escritural da prosa de Clarice Lispector, que se aproxima sobremaneira da literatura de Kafka, uma vez que os dois escritores sentem uma certa inquietação pela falta de respostas para as indagações do ser.

Os contos de Kafka enveredam pelo fantástico, no qual todas as idéias e significados são absolutamente escorregadios. Kafka usa um tom categórico para descrever o desamparo, a perdição, o labirinto e nos arremessa à reflexão sobre a condição humana, nos convidando a perceber o estranhamento do homem diante do mundo.

Nas narrativas de Clarice existe uma força existencial, ou seja, uma tomada de consciência que pode ser lida através de Heidegger e Sartre. Tudo o que escreve se aproxima de alguma forma da filosofia da existência, e mais particularmente do existencialismo sartreano, embora se trate apenas de uma afinidade, não de um caminho.

Trabalhando com enredos simples, a escritora parte de situações corriqueiras e até banais para descortinar a realidade do ser, para perceber o mais insondável do ser humano e essa busca faz com que seus personagens entrem repentina, estranha e surpreendentemente num estado de revelação do seu ser, ganhando assim existência de humanos.

Aproximar a escritura de Clarice da de Kafka, revelando a presença de certos traços comuns nas histórias de vida dos dois escritores, percebendo as ressonâncias, as inquietações, os caminhos que ambos percorreram foi a primeira proposta deste trabalho. Mas como o foco central estava em Clarice, primeiramente pesquisei o processo de consagração da escritora, observando seu momento inaugural.

“Triunfo”, publicado em 1940, foi seu primeiro conto. Outros textos são publicados a seguir, inclusive um de seus artigos sobre Direito, curso que estava terminando na época. Nesse artigo Clarice Lispector faz observações sobre o fundamento do direito de punir, enveredando assim por questões em torno do "permitido" e do "proibido" que serão nucleares em suas futuras histórias.

Ainda no início dos anos 40, Clarice Lispector começa a escrever seu primeiro romance *Perto do Coração Selvagem*, que será publicado em 1943. Esse livro conta com uma escrita comprometida com o ser e com a linguagem e acontece sob a perspectiva da introspecção, característica que acompanhará toda a ficção clariceana.

Clarice Lispector manterá sua obra à margem das modas literárias, mas manterá vários pontos de contato com a narrativa surrealista, provocando assim, as primeiras críticas sobre as suas narrativas, principalmente sobre o seu primeiro romance. Antônio Cândido, Sérgio Millet e Álvaro Lins serão os precursores,

seguidos por outros, nacionais como Roberto Schwartz e internacionais como Julia Kristeva.

Registro também nesta parte do trabalho, que nos últimos anos de vida, sentindo uma forte crise existencial, a escritora se dedica a experiências com a pintura como forma de reproduzir a realidade no desenho, uma vez que as leis da linguagem filtram as palavras tornando-as inatingíveis. Essa nova atividade vem comprovar um evidente resíduo autobiográfico na escritura de Clarice, como fica claro em seu livro *Água Viva*, publicado em 1973, no qual a narradora Ângela é uma pintora.

Para comprovar esse argumento recorri com uma certa frequência a Benedito Nunes, Olga de Sá, Olga Borelli, Berta Waldman e Simone Curi, uma vez que estes escritores buscaram na biografia de Clarice Lispector elementos que possibilitassem a compreensão de sua obra.

Na segunda parte deste trabalho, *Na trilha das singularidades*, procurei estabelecer relações entre a vida e a obra de Kafka e Clarice, começando pelo fato de que ambos, sendo judeus, viveram sob a influência de várias culturas. Sentiam-se desterrados, estrangeiros na terra que os acolheu. Essa estranheza, Kafka, escritor tcheco em língua alemã, demonstra nos seus *Diários*, quando se pergunta sobre o que tem em comum com os judeus, denunciando assim, uma ruptura interior alimentada pela confusa identidade e que irá marcar toda a sua obra, numa tentativa de desmascarar a verdadeira face da sociedade em que vive.

Clarice entrelaça a vida de Macabéia (nome judeu), personagem central de *A Hora da Estrela*, a sua origem judaica, buscando traduzir na história da retirante nordestina a sua própria história, sendo este apenas um exemplo dos tantos personagens que têm muito de Clarice.

Essa técnica narrativa, em que o narrador confunde-se com o escritor, quase que desaparecendo, é outro ponto comum na literatura de Kafka e Clarice. Os personagens kafkianos são quase sempre funcionários, artistas ou comerciantes que têm suas vidas transformadas ou deformadas por intervenções que denunciam a decadência de uma sociedade em que faltam virtudes essenciais ao ser humano.

Os personagens clariceanos são seres presos em teias ou armadilhas. As palavras formam como que uma casca, fazendo com que essas personagens percebam a distância entre o que dizem e o que sentem, assistindo como meros espectadores à metamorfose de suas emoções.

Ainda seguindo a trilha das singularidades entre os dois escritores, não pude deixar despercebida a função da animalidade como meio de contraste com a existência humana. O animal aparece como memória do que o ser humano esqueceu. Ele figura nas narrativas dos dois escritores como elemento mediador de sua transformação, sobretudo recuperando os elos perdidos ao longo do processo civilizatório.

De fato, durante o processo de civilização, o homem abandonou sua essência selvagem e foi deixando-a soterrada na construção de uma nova sociedade. Ratos, cães, abutres, baratas ou insetos, aparecem nas parábolas e minicontos de Kafka numa busca insana de restituição de um sentido para a existência humana que não é possível mais entrever. O escritor utiliza os animais, principalmente os pequenos, para apresentar a existência de uma forma cada vez mais desesperada e destituída de sentido, comandada por estranhos desígnios.

Clarice se vale das epifanias para desvendar a vida selvagem que há sob a aparência comum das coisas. Galinhas, cães, peixes, búfalos, cavalos, baratas e outros animais são os agentes reveladores do potencial selvagem de cada ser.

O reconhecimento da existência precisa passar pela perda da identidade social e humana, ou seja, o que conhecemos por organização social se transforma em caos, em estranhamentos e constatamos que a civilidade humana anulou a vida selvagem do homem em nome de um sistema que corrompe e aliena.

Dessa forma, quando as personagens clariceanas se deparam com o grotesco, como uma ferida na perna do mendigo (*A bela e a fera*) ou a barata de G.H. (*A paixão segundo G.H.*), perdem seu referencial humano e penetram num mundo inumano, isto é, no núcleo da vida. Seus conceitos sociais são jogados fora. A vida selvagem surge descobrindo a animalidade existencial.

A existência selvagem permanece intocada nos animais, mesmo quando domesticados. Os animais habitam a terra como são, sem mascaramentos, não precisam abrir mão de sua essência para conviver com seus pares, ao contrário de nós, humanos, que diante da monotonia do cotidiano, da estranheza das coisas, nos revestimos com máscaras.

As histórias fantásticas de Kafka são metáforas calcadas em sua própria existência. Seus inocentes surpreendentemente condenados pela justiça apoiada em leis estúpidas e sem sentido, seus personagens transformados em insetos e a mercê de um Estado munido de órgãos repressores; tudo forma um conjunto de estranhamentos a que Franz Kafka vivia ligado quase que sensitivamente.

Clarice, partindo sempre de casos aparentemente banais, volta-se para o mundo interior das personagens, dissecando-as, fazendo-as divagar sobre o sentido de sua existência e sobre o seu estar no mundo.

Para a escritora, existir é intenso demais; a vida se manifesta em estado bruto e selvagem, nesse momento as personagens são arrastadas pelas visões epifânicas, revelando um cotidiano aprisionador e asfixiante. Essa experiência

dolorosa é ao mesmo tempo prazerosa, pois é a única forma de romper com aquilo que impossibilita a visão ampla do estar no mundo, porém é muito mais cômodo retornar para a morte diária do cotidiano.

Retornar faz parte da escritura de Clarice, escritura-ponte que possibilita a travessia entre os dois pólos do ser: a existência e a segurança do mundo real que garante as personagens a existência de humanos.

Os contos apresentados neste trabalho foram escolhidos com a intenção de comprovar os argumentos expostos acima. Em “Felicidade Clandestina”, a espera pelo empréstimo do livro é doída, mas ao mesmo tempo prazerosa no sentido em que, de posse do livro, objeto de desejo, a menina prolonga o gozo pela conquista.

No conto “A festa de aniversário”, a náusea é a única forma e, talvez necessária, de destruir aquilo que impede a manifestação da verdade existencial. D. Anita percebe que tudo na sua família é artificial. Ao constatar que não sente afeto pelos filhos que gerou, sente nojo e cospe.

A náusea também aparece no conto “O Jantar” provocada por uma lágrima que cai do rosto de um velho durante uma refeição num restaurante, estabelecendo assim um jogo de significações ligado à tradição judaica das Escrituras Sagradas. Ato de revelação, “O Jantar” transborda a interioridade na forma escritural com que Clarice entende o narrar.

A culpa e a punição, presentes na ficção de Kafka, também aparece no conto “O crime do professor de matemática”, de Clarice. Ao desenterrar o cão, o professor esquece o crime que havia cometido, sem saber se a sua culpa era por ter abandonado o cão ou por ter desistido da própria existência.

Clarice e Kafka, com sua escrita enigmática, valem-se de figuras alegóricas, para reconhecer na vivência humana a fragmentação e a perda do

sentido da existência. Na existência dos personagens criados pelos dois escritores, percebe-se uma presença alheia cuja manifestação interrompe a vida ordenada de todos os dias resultando num profundo choque existencial, por vezes é uma lei, muitas vezes um animal, uma ferida ou até mesmo uma lágrima.

Na escritura de Kafka e mais fortemente na de Clarice, a saída do dia-a-dia domesticado que produz um encontro do ser com o outro, com sua animalidade, abre espaço para outras visões, outras alternativas e possibilidades que nos proporcionam uma explosão de sentidos.

Clarice não oferece respostas, mas provoca questionamentos: "enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas, continuarei a escrever."¹⁶²

Kafka nos mostra uma sombria visão de mundo, onde simplesmente não há saída possível: "De mim você quer saber o caminho?" "Sim", eu disse, "uma vez que eu mesmo não posso encontrá-lo". "Desista, desista."¹⁶³

Nas trilhas comuns a ambos o que se vislumbra é o poder narrante de seus textos que, apesar de tudo, não se confundem com o real nem com a realidade. E eu, se não cometo outra aleivosia, como esta de ter tentado a minha leitura de Clarice com Kafka, ousou parafrasear a escritora brasileira para dizer que ambos vivem em eterna mutação, com novas adaptações ao sempre renovado viver e sem nunca chegarem ao fim de cada um dos modos de existir.

E só porque a literatura deles assim o é.

¹⁶² LISPECTOR, 1995. Op. Cit. P. 111

¹⁶³ KAFKA, 2002. Op. Cit. P. 67

REFERÊNCIAS

Clarice Lispector - Geral

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

_____. *A paixão segundo G.H.* 12ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *A Legião estrangeira*. 12ª ed. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *Perto do Coração Selvagem*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

_____. *A maçã no escuro*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

_____. *Laços de Família*. 22ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. *A via crucis do corpo*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. *Um sopro de vida*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. *A bela e a fera*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. *O lustre*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editora, 1963.

_____. *A cidade sitiada*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

_____. *De corpo inteiro*. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *A hora da estrela*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

Clarice Lispector - Literatura Infantil

LISPECTOR, Clarice. *Mistério do coelho pensante*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

Franz Kafka - Geral

KAFKA, Franz. *América*. Trad. Maria F. Fonseca. Lisboa: Livros de Bolso Europa-América, 1977.

_____. *Carta ao meu pai*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Exposição do Livro, 1967.

_____. *Carta a Milena*. Trad. Torrieri Guimarães São Paulo: Exposição do Livro, 1967.

_____. *O Castelo*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Tema, 1964.

_____. *A Colônia Penal*. Trad. Syomara Cajado. São Paulo: Nova Época, 1972.

_____. *Josefina, a cantora. Uma artista da fome e a construção*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *A Metamorfose*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM Ed., 2002.

_____. *Os melhores contos*. Trad. Serra Lopes. Lisboa: Arcádia, 1962.

_____. *O Processo*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Tema, 1964.

_____. *Diários*. São Paulo: Difel, 2001.

Geral

ABDALA Jr., Benjamin. *A escrita neo-realista*. Col. Ensaios, n. 73. São Paulo: Ática, 1981.

ADONIAS FILHO. *Modernos Ficcionistas Brasileiros* 1ª série. Rio.1958.

ANDRADE, Ana Luíza. *O corpo-texto canibal em Clarice Lispector*. In: Anuário de Literatura. Florianópolis: UFSC, n. 1, 1993.

ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ATAÍDE, Tristão de. *Estudos*. 5 séries. Rio de Janeiro (I, A Ordem, 1927; II, Terra de Sol, 1928; III, A Ordem, 1930; IV, Centro Dom Vital, 1931; V. Civilização Brasileira, 1933).

ÁVILA , Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ARAÚJO, Bohumila. *Franz Kafka*. Jornal do Brasil. Caderno B, 18/6/1984. Acervo: UNESC/ SC.

BADIOU, Alain. *Deleuze: O clamor do Ser*. Trad. L. Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. A . Gonçalves. Lisboa: Ed.70, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia em tempo de prosa*. Trad. Lawrence Flores Pereira. Org. Kathrin H. Rosenfield. São Paulo: Iluminuras, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOPP, Raul. *Movimentos Modernista no Brasil*. Rio de Janeiro: S. José, 1966.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação Literária em Erico Veríssimo*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

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

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *Moderno e Modernista no Brasil*. In: Céu, inferno. São Paulo: Ática, 1988.

BUCK- MORSS, Susan *Estética e Anestésica: O “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. Trad. Rafael Lopes Azize. Travessia n.33, 1º semestre de 1997: Florianópolis: EDUFSC, 198.

BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Herder, 1962.

CAMPEDELLI, Samira Youssef e ABDALA Jr., Benjamin. *Clarice Lispector*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

CANDIDO, A e CASTELLO, J. A . *Presença da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro Bertrand Brasil, 1997.

CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *No raiar de Clarice Lispector*. IN: Vários escritos. São Paulo: Duas cidades, 1970, p.127.

CARONE, Modesto. *Narrativas do espólio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. São Paulo: Nova Cultura, 1978.

CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. *O Romance e os Seus Problemas*. Lisboa, Casa do Estudante do Brasil, 1950.

CASTELO, José Aderaldo. *Método e Interpretação*. São Paulo: Cultrix, 1965.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CHKLOVSKI, V. *A arte como procedimento*. Porto Alegre: Globo, 1973.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Trad. Rachel Gutierrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

CORRÊA dos SANTOS, Roberto. *Lendo Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1987.

COUTINHO, Afrânio (dir). *A Literatura no Brasil*. 2º vol. V. Modernismo. Rio de Janeiro: Ed. Sul- Americana, 1970.

CURI, Simone. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. J. Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. M.B.M. Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor M. *Crime e castigo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

DUSSEL, Enrique D. *Método para uma filosofia da libertação*. Trad. Jandir João Zonotelli. São Paulo: Loyola, 1986.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

FERREIRA, Teresa Cristina Monteiro. *Eu sou uma pergunta - uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FITCHE, Johann Gottlieb. *Escritos Filosóficos*. Trad. Fernando Savator. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Veja, Portugal: Passagens, 1992.

FRANCASTEL, Pierre. *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros do Brasil, 1963.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Sueli. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GOTLIB, Nádia Battella. *A teoria do Conto. Um estudo sobre o gênero*. São Paulo: Ática, 1998.

HAHN, Sandra. *O texto concreto – A reescrita dos textos em Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós – modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopez Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Marcia Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. *Carta sobre o humanismo*. São Paulo: Moraes, 1991.

HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa. Itinerários da escrita de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.

_____. *O figurativo inominável: os quadros de Clarice*. IN: ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1998.

JOBIM, José Luiz (Org.). *As palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e Alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1990.

KONDER, Leandro. *Kafka: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1974

KOHN, Ana Luisa. *Estéticas híbridas: entre bichos, homens e máquinas*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2002.

- KON, Noemi Moritz. *Freud e seu Duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: Edusp-Fapesp, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. M. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. *Sol Negro – Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Sobre os escritos técnicos de Freud*. Paris: Seul, 1975.
- LIMA, Sérgio. *Clarice Lispector, Cirlot, Kristeva e Duras: a voz do coração selvagem*. Revista de Cultura. N. 9. Fortaleza, São Paulo, fev. 2001.
- LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*. 6 séries. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941-45.
- _____. *A experiência incompleta: Clarisse (sic) Lispector*. In: Os mortos de sobrecasaca. Ensaios e estudos. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1963.
- LUCAS, Fábio. *Horizontes da Crítica*. Belo Horizonte, 1965.
- MACHADO F°, Aires da Mata. *Crítica de Estilos*. Rio: Agir, 1956.
- MANZATTO, Antonio. *Teologia e Literatura*. São Paulo: Loyola, 1994.
- MARTINS, Oliveira. *Literatura e filosofia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1955.
- MELO NETO, João Cabral. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. *A geração de 45*. IV, Diário carioca, 01/04/1956. Acervo: Biblioteca Geral/ UNESCO.
- MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins, 1948.
- MIRANDA, Ana. *Clarice*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NINA, Cláudia. *A palavra usurpada*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- NUNES, Benedito. *Heidegger & Ser e tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quiron, 1973.
- _____. *O drama da linguagem, uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *O mundo imaginário de Clarice Lispector*. In: O Dorso do Tigre. São Paulo: Perspectiva, 1969, p, 93-143.

_____. *Passagem para o poético. (filosofia e literatura em Heidegger)*. São Paulo: Ática, 1988.

PEREIRA, Márcia Viana. *Mosaico Clariceano: a entrelinha rompendo a casca da palavra*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 2000.

PEREZ, Renard. *Escritores Brasileiros Contemporâneos*. Rio, s/d.

PERRONE- MOISÉS, Leila. *A fantástica verdade de Clarice*. In: Flores da escrivantina. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

PIGNATARI, Décio. *Situação Atual da Poesia no Brasil*. In: Anais do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária. Faculdade de Filosofia de Assis. São Paulo, 1963. O Congresso realizou-se em 1961.

RANZOLIN, Célia Regina. *Clarice Lispector cronista: no Jornal do Brasil (1967 – 1973)* Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 1985.

RENARD, Perez. *Escritores Brasileiros Contemporâneos*, 1ª série. Rio, 1960.

REVELARD & G. KOSTADINOVA. *Masques du monde*. Bélgica: La Renaissance du Livre, 2000.

RORTY, Richard. *Ensaio sobre Heidegger e outros*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

ROSA, João Guimarães. *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *Kafka hoje*. Jornal O Estado de São Paulo. Suplemento Literário 12 mar. 1966. Acervo: UNESC/SC.

SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. *Clarice Lispector. A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: EDUFSC, 2000.

SARAMAGO, José. *As máscaras que se olham*. In: JL – Jornal de Letras, Artes e Idéias. Lisboa, 26 de nov. 1985.

SARTRE, Jean Paul. *Os pensadores*. Vol. 46. Trad. José Camos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. *A Náusea*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

STEIN, Emildo. *Seis estudos sobre o ser e o tempo*. Petrópolis: Vozes, 1988.

SECRET, Meryle. *Dali, o bufão surrealista*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

SOARES FILHO, Antonio Coutinho. *O silêncio místico da paixão*. Dissertação de mestrado. Centro de Estudos Superiores de Imperatriz. Universidade Estadual do Maranhão.

SOUZA, Nilo Carlos P. *Filosofia e ficção: o ser em O drama da Linguagem de Benedito Nunes*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2003.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda moderna e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1982.

VASQUES, Pedro Karpe. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

VIANNA, Lúcia Helena. *O figurativo inominável*. Conferência proferida na Casa de Rui Barbosa, Rio, para a Associação dos Leitores e Amigos de Clarice Lispector, em 1998. Publicada In: *Clarice Lispector, a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector. A paixão segundo C.L.* São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva e FAPESP – Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003 (Estudos 191).