

Notas sobre um rato morto: o grotesco e o divino em Clarice Lispector

Fernando de Mendonça*
Maria do Carmo de Siqueira Nino**

RESUMO:

Analisa a estética do grotesco trabalhada em um conto específico de Clarice Lispector, buscando compreender a maneira que esta categoria moderna permite o diálogo entre a Literatura e a Religião, habitualmente presente na obra da escritora.

Palavras-chave: Crítica literária. Literatura e religião. Estética do grotesco.

*“Não sou pessoa que precise ser lembrada
de que dentro de tudo há o sangue.”*
CLARICE LISPECTOR

Introdução

Abordar uma estética de criação literária, considerando o caráter fundador da palavra poética de fazer nascer numa forma, determinada impressão do mundo, abre margem a uma natural aproximação ao aspecto religioso que a linguagem possui. Aspecto associado não a um tipo de organização moral ou derivado de crenças, mas vinculado, de maneira irreversível, ao caráter mítico da manifestação literária. Literatura e Religião, já sabemos, fundamentam-se na palavra, assim como na palavra fundamentam um domínio de experiências que ultrapassa a realidade das coisas, do mundo físico que nos cerca, em direção aos caminhos da subjetividade, misteriosos, tão próximos da poesia quanto da fé.

Se o binômio aqui colocado (Literatura e Religião) ainda desperta alguma surpresa junto aos que trabalham com uma ou outra área de conhecimento, isso ocorre não em virtude do confronto que historicamente o acompanha, antes, estaria mais justificado pela própria incompletude que é assumir a Literatura ou a Religião apenas como núcleos rígidos de conhecimento. Vetores da consciência humana, tanto a expressão religiosa quanto a literária, operam em níveis que requerem uma desorientação mínima dos sentidos e de tudo que racionalmente se explica; são desvios, pontos de fuga para o encontro da subjetividade. Nenhuma delas deixa de tocar o que pertence à outra, porque as duas se alicerçam numa compreensão do humano, que é radicalmente indefinida, sensibilizada sempre pela incógnita não calada da existência do ser.

Abordar o Grotesco enquanto categoria estética, mediadora para o diálogo da Literatura e da Religião — áreas que abarcam histórias particulares da manifestação grotesca — parece-nos um curioso ponto de partida, aplicável justamente pela forma como a relação pode se construir, a partir de um objeto (texto) vinculado aos limites de cada expressão. O grotesco representa um dos maiores passos dado no domínio da representação, para se definir o novo homem no tempo. Ponto definitivo

de ruptura, ele permanece como um divisor de águas naquilo que distingue a Arte Moderna da Antiga, a Literatura Romântica da Clássica.

Dos primeiros nomes a celebrar tal convicção, o escritor Victor Hugo, num famoso prefácio datado de 1827, sabiamente alertou para a necessidade de que o homem possui de descansar de tudo, até do belo. Estabelecer o grotesco como um “tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada” (HUGO, 2002, p. 33) era a mais esperada perspectiva, em se tratando de um autor que ofertou toda sua obra como um elogio ao feio, disforme e monstruoso. Não se pode pensar a Modernidade, a partir disso, ignorando um conceito que deu novo significado à expressão humana.

O que pretendemos aqui é iluminar a obra de uma autora a quem o grotesco é tema dos mais caros: Clarice Lispector (1920-1976), enigmática voz da literatura moderna, construtora de um imaginário onde o grotesco se faz presente em diversos níveis. De suas letras, sabemos, nascem novas formas de cognição e sensibilidade, alicerçadas na experimentação de uma linguagem muito particular, de onde não colhemos verdades ou certezas inquestionáveis. O grotesco, aqui, fomenta a dúvida, o anseio humano de saber-se vivo por um tempo inapreensível, incontrolável, possível de ser medido apenas pelo tratamento literário e a vida que dele emana.

O grotesco colado às pálpebras

Em *Perdoando Deus*¹, breve narrativa de Clarice Lispector, deparamo-nos com uma das mais significativas abordagens do grotesco presentes na obra da escritora. O texto apresenta o passeio de uma mulher, numa tarde, pela Avenida Copacabana, a qual, ao ser invadida por um sentimento de identificação divina, onde impera a sensação de que ela possa ser a “mãe de Deus”, repentinamente, encontra um rato morto.

E foi quando pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito. Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos (LISPECTOR, 1998, p. 42).

A situação extrema vivida pela personagem narradora torna-se o ponto definitivo do texto, a ruptura das expectativas iniciais e a prerrogativa para as indagações tipicamente levantadas por Clarice a respeito da existência humana. O embate com o asqueroso animal, pela conexão com o sentimento anterior – relacionado a Deus – passa a ser observado como o *contraponto* de sua existência, pois é ela própria quem constata: “a contiguidade ligava-os. Os dois fatos tinham illogicamente um nexos” (LISPECTOR, 1998, p. 42).

Vencido o efeito da surpresa, o texto prossegue, alternando as mais diversas emoções, variando entre a raiva, o descontentamento, o desejo por vingança, o arrependimento e toda uma gama de expressões que se assemelham a um fluxo confessional, um balanço psicológico de sua identidade e sua maneira de relacionar-se com a vida, o mundo e, acima de tudo, com Deus. Na insatisfação que assola seu anterior ‘sentimento de Deus’, ela passa a se perguntar onde poderia, após o inesperado evento, encontrar o Deus: “no rato? naquela janela? nas pedras do chão? Em mim é que Ele não estava mais! Em mim é que eu não O via mais” (LISPECTOR, 1998, p. 43).

Feitas estas primeiras considerações, importa lembrar que o grotesco é uma constante que atravessa toda a obra de Clarice Lispector, consolidando-se como uma chave para a interpretação de seu imaginário particular e contribuindo no caráter experimental que a autora dedica ao embate com a linguagem escrita. Seus textos, pela conjugação das formas e dos sentidos propostos, invariavelmente abrem mão de recursos narrativos que trazem o elemento grotesco para o cerne do drama, redefinindo o estatuto dos personagens, situações e, muitas vezes, constituindo-se como o núcleo da preocupação narrativa em jogo. Desde *Perto do Coração Selvagem*, primeiro livro da autora, passando por contos e crônicas, até obras onde essa realidade se torna mais evidente, como em *A Paixão Segundo G.H.*, podemos ver que, para Clarice, não há mundo ficcional que prescindia da possibilidade grotesca. Assim, o que nos resta é encontrar a sensibilidade necessária para saber distinguir o grotesco na variedade de manifestações em que ele se revela dentro do repertório estilístico clariceano.

Segundo a pesquisadora Regina Pontieri, “na ficção de Clarice, como se sabe, é frequente a caracterização grotesca [...] Para compreender-lhe o sentido é preciso, porém, ter em mente o modo como ele se reatualiza em algumas das obras da autora” (PONTIERI, 2001, p. 150). Tal feito – o da reatualização – característico em Clarice, paradigma de sua postura moderna, pode ser percebido facilmente ao aproximarmos o conto aqui trabalhado com o já citado romance *A Paixão Segundo G.H.* Do rato à barata, a relação existente entre os dois textos torna-se bastante evidente, não só pela evocação temática do encontro com os bichos asquerosos, como pela conseqüente reflexão provocada ao nível da linguagem, a expressão comunicadora de suas protagonistas. Em Clarice, Pontieri prossegue, “o grotesco, além de fraturar, funde realidades tidas como distintas” (PONTIERI, 2001, p. 142), “torna-se um modo privilegiado de reaproximação com a realidade terrena, como meio de insuflar um novo sopro de vida às coisas” (PONTIERI, 2001, p. 152). Ora, é exatamente isto o que vemos em *Perdoando Deus*; uma fusão de realidades, uma conscientização da irreversível condição humana de se estar ligado perpetuamente a terra. A lapidação do instante e o decorrente contraste experimentado pela duração do tempo linguístico, só se tornam possíveis diante da intromissão desta nova realidade (grotesca), imprevista, indesejada.

Há, no conto, pelo menos dois níveis distintos na transformação que a personagem enfrenta ao deparar-se com o rato morto, que podem nos iluminar alguns elementos fundamentais para a compreensão do grotesco em Clarice. O primeiro, anterior ao texto, mas previsto por ele, se dá pelo medo pré-existente ao encontro do bicho, um medo de tempos quase imemoriais, quase impalpáveis de tão relegados ao passado. Além da indicação presente no fragmento aqui já transcrito (*o meu medo desmesurado de ratos*), de um temor outrora conhecido pela personagem, mais à frente ela revela possuir um “pavor que desde pequena me alucina e persegue, os ratos já riram de mim, no passado do mundo os ratos já me devoraram com pressa e raiva” (LISPECTOR, 1998, p. 43). É impossível, diante disso, considerar a aparição do rato um evento meramente físico, um acontecimento que, fruto do acaso, não traga maiores significados sob a superfície.

Em segundo lugar, agora no âmbito posterior à visão do rato, é-nos apresentada uma inegável identificação da personagem com o próprio animal em decomposição. Ela diz: “o rato existe tanto quanto eu, e talvez nem eu nem o rato sejamos para ser vistos por nós mesmos, a distância nos iguala” (LISPECTOR, 1998, p. 44). A condição moderna do grotesco, profundamente vinculada a este reflexo encontrado no conto, consiste, justamente, em evidenciar pelo abjeto, feio e monstruoso, uma outra maneira de se compreender o indivíduo que enfrentará o grotesco. O Eu clariceano, nesse ponto de vista, só se descobre enquanto sujeito depois de invadido pelo grotesco, depois de compreender – num processo que não abandona o caráter especular – ser a sua subjetividade uma das variações possíveis à oposição do Belo².

A abertura provocada pela identificação com o rato vem operar na representação dos enunciados uma transformação temporal e espacial, ao nível da consciência protagonista. A lembrança de passados ancestrais e o distanciamento exigido pelo corpo dos personagens clariceanos são elementos nucleares para a articulação da linguagem na maneira como a mesma se nos revela. Para Clarice, sempre foi necessário suspender as percepções prévias de tempo e espaço a fim de que o lugar narrativo seja encontrado e experienciado como algo indivisível, pleno. Pretender que seus mundos sejam correlatos ao que é exterior à linguagem escrita é ignorar a motivação básica que a faz entregar-se ao gozo escritural, ao prazer secreto das palavras. E não podemos tocar um conto como *Perdoando Deus* sem a convicção de que, antes de tudo, nos colocamos diante de palavras que se refletem. “Para mim a palavra espiritual não tem sentido, e nem a palavra terrena tem sentido” (LISPECTOR, 1998, p. 42). Quando Clarice violenta sua personagem com o mais profundo pavor, na verdade, ela está violando a capacidade lógica de sua consciência e a decorrente escritura daí oriunda. Uma violação do *Logos*. Do sentido já não pretendido ou almejado, dos significados evitados em palavras que, num movimento ascendente, independem de uma compreensão que lhes seja externa.

Uma das maiores comentadoras de Clarice Lispector, Olga de Sá, identifica algo muito próximo de nossa abordagem: “As representações do grotesco no mundo moderno constituem a oposição mais ruidosa e evidente a toda espécie de racionalismo e a qualquer sistema de pensar. Nesse contexto, podemos situar, talvez, o grotesco que aparece na ficção de Clarice” (SÁ, 2004, p. 99). É exatamente nessa perspectiva que o rato de *Perdoando Deus* se configura como uma afronta ao sentimento racional – impossível fugir ao paradoxo – que anteriormente ligou aquela mulher a Deus. O tratamento dado ao discurso, antes e depois do rato, é notavelmente distinto, apesar de ser mantida a voz narradora (1ª pessoa) e o processo do pensamento vivido por ela. Após a intromissão do grotesco na tessitura do verbo, Clarice intensifica a diluição de sentido, de certa forma presente em suas palavras desde o início. Ela esvazia a superfície. Seus períodos, cada vez mais longos e desconexos, passam a condizer com o projeto de sua vida criativa, abandonando os parâmetros formais da representação e se dirigindo claramente a uma libertação do texto, com palavras que se perdem para encontrar a subjetividade inerente ao fazer literário. Assim, enxergamos aqui, uma concentração exemplar do que fora experimentado em *A Paixão Segundo G.H.*, livro onde Clarice explorou o grotesco como um meio de acesso para a palavra pura, santificada. No conto, também são ofertadas tensões escriturais, posteriores ao grotesco, as quais prescindem de qualquer ligação ao que fora anteriormente vivido pela personagem. Vejamos:

Sei que nunca poderei pegar num rato sem morrer de minha pior morte. Então, pois, que eu use o *magnificat* que entoa às cegas sobre o que não se sabe nem vê. E que eu use o formalismo que me afasta. Porque o formalismo não tem ferido a minha simplicidade, e sim o meu orgulho, pois é pelo orgulho de ter nascido que me sinto tão íntima do mundo, mas este mundo que eu ainda extraí de mim de um grito mudo (LISPECTOR, 1998, p. 44).

Não se pode pretender abstrair do fragmento acima, palavras que condicionem um conceito pré-fixado. A morte temida não se relaciona com o entendimento comum da morte (ainda que todo o conto seja um lamento fúnebre ao fim da linguagem inocente), assim como o formalismo sofrido não ecoa nenhum dos formalismos teóricos conhecidos (ainda que a proposta de Clarice se manifeste essencialmente pela forma), e nenhum dos outros vocábulos pode ser associado a um entendimento prévio ao texto. O fluxo desencadeado pela visão do rato interliga-se unicamente ao evento grotesco, que consegue, pela progressão das palavras, perdurar acima do tempo narrativo dado e marcado pelo parágrafo transcrito inicialmente.

Os olhos que não queriam mais ver da personagem já não podem se libertar da visão repugnante. E se o conto, obedecendo a uma premissa da criação literária, veio à luz a partir de uma imagem, por meio dele, esta imagem perdurará como colada às pálpebras. Talvez haja aí uma confirmação do que a personagem não podia compreender em seu ‘sentimento de Deus’; sua fé, necessitada de uma verdade que somente os sentidos poderiam apreender, terminou por ser provada com a visão do bicho imundo, com o tocar da morte.

(Des)inventando Deus

Da mesma forma que uma intenção crítica literária não se resume apenas ao domínio da literatura, mas nele se expande para tocar questionamentos dos mais diversos, um estudo comparativo não fica restrito aos objetos diretamente analisados, mas *por* eles e *neles* se aprofunda na razão de ser literária, conseqüentemente, na motivação humana de expressão. Hoje podemos observar o desenvolvimento de poéticas comparadas como um paralelo do que levou alguns estudiosos a aproximarem metodicamente a Literatura da Religião, no decorrer do século XX. O período, marcado por interseções outrora impossíveis, estabeleceu contatos que em muito ampliaram o alcance da linguagem. Com a progressão teórica do comparativismo, a interpretação literária, finalmente, pôde beber de fontes e vislumbrar horizontes que multiplicariam a Literatura e seus efeitos ao infinito.

Quando o teólogo alemão Karl-Josef Kuschel escreveu *A Caminho de Uma Teopoética* (1999), capítulo final de um de seus livros, ele não estava fazendo mais do que dar continuidade a algo que vinha sendo praticado de forma corrente dentro dos estudos críticos literários. Aquilo que ele nomeou, no final do último século, e que vemos pelo menos desde Santo Agostinho, agora se reveste de uma estrutura teórica particularmente preocupada com as conseqüências da Modernidade, do lugar que o literário e o teológico passaram a ocupar nestes dias aparentemente descrentes. Nesse sentido, a apresentação que a professora Salma Ferraz (uma das pioneiras na Universidade Brasileira a se valer da Teopoética) entrega do conceito é bastante esclarecedora:

O autor [Kuschel] propõe um novo ramo de estudos acadêmicos, a Teopoética, que consistiria na crítica estético-literária a Deus, no discurso crítico literário sobre Deus, no âmbito da Literatura e da análise literária, a partir da reflexão teológica presente nos autores. Especificamente propõe as seguintes questões: Quais seriam os critérios estilísticos para um discurso teológico dentro da Literatura do século XX? Qual o discurso sobre Deus dentro da Literatura do século XX? Quais as relações entre literatura contemporânea e crise existencial da consciência moderna? (FERRAZ, 2003, p. 12).

Dito isto, toda leitura orientada pela Teopoética termina por se configurar como a leitura de um tempo, de um recorte da expressão humana delimitado por certa noção de Deus, exatamente como o pretendemos na análise do texto clariceano. Para além da identificação sentida diante do rato, o outro ponto de ruptura enfrentado pela protagonista de *Perdoando Deus*, consiste naquilo que ela identifica como o divino e na maneira como reorienta sua relação com esta impressão de sagrado. A última frase do conto, nesse sentido, é bastante sintomática: “Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe” (LISPECTOR, 1998, p. 45). Através dela, fica esclarecido que toda a motivação narrativa se deu para ‘testar’ a capacidade da escrita em abarcar o Deus ou, de, pelo menos, estabelecer um contato que ultrapasse a via unilateral da fé.

Clarice, que em toda sua obra trabalhou como paralelo da existência humana a existência divina, diversas vezes trouxe à tona esta ideia de um Deus inventado pela necessidade finita do homem. Temos, por exemplo, em *A Maçã no Escuro*, um protagonista (Martim) que “na sua carne em cólica inventara Deus” (LISPECTOR, 1999, p. 134); algo semelhante encontramos na voz emblemática de G.H.: “Quanto mais precisarmos, mais Deus existe. Quanto mais pudermos, mais Deus teremos” (LISPECTOR, 2009, p. 150). Em ambos os casos, o que se configura, é uma conscientização do artifício – uma linguagem que inventa e dá vida ao ilusório – mas, que só é possível em consequência ao elemento catalisador, reordenador da linguagem, no caso, o elemento grotesco. Tanto para Martim, onde o grotesco é revelado pelo ato hediondo do crime, quanto para G.H., a problemática do Deus só se manifesta após a violação grotesca; com a personagem de *Perdoando Deus*, essa realidade é diametralmente alterada pela convicção divina e profunda impressão de intimidade nutrida mesmo antes de ocorrer o encontro com o rato.

Em *Perdoando Deus*, o divino toma lugar desde o título. E, se o grotesco opera uma renovação do sentido na relação Homem x Deus, faz-se de maneira diferente aos outros textos de Clarice, onde a renovação se dava ao nível da percepção, do embaraço de se descobrir ligado a um ser superior e criador. Aqui, a descoberta está condicionada diretamente ao que é posterior à percepção, ou seja, lida com um Deus já reconhecido pela personagem, já percebido, importando mais as consequências que afetarão seu relacionamento com Ele, seu grau de intimidade e carinho.

O estudo feito por Joel Rosa de Almeida (2005) a respeito do grotesco em Clarice (talvez o mais importante sobre o tema até hoje), na tópica chamada *A Redenção dos Malditos*, associa claramente o grotesco como uma via para o divino, um meio de acesso ao sobrenatural criador e regenerador da vida. Em sua leitura da obra clariceana, o surgimento das figuras divino-cristãs compreende tipos de emanções do sublime, conceito que por si mesmo nutre uma natural relação dialética com o grotesco. Para ele, em Clarice, “o sublime dá espaço ao grotesco à medida que se tem a dessacralização dessas figuras” (ALMEIDA, 2005, p. 54). E é, justamente a este processo dessacralizante, que aproximamos o surgimento do rato morto. Por meio dele e de sua disforme manifestação, também deformam-se a interioridade da personagem e sua compreensão outrora superficial da presença divina.

Sabe-se que no universo clariceano os eventos transformadores e conscientizadores do Eu, baseiam seu potencial de surpresa na habitual manifestação restrita aos acontecimentos do cotidiano. Seus personagens sempre são assaltados pelo que há de imponderável nas pequenas coisas que compõem sua rotina, num vir a ser monocórdico e invariável dentro do mundo³. A tais eventos, e todos sabemos o quanto eles se multiplicam na totalidade da obra que a autora legou, já se convencionou tratá-los pela condição sobrenatural que possuem da epifania (do grego, *epiphanéia* – manifestação, aparição). Diante do grotesco presente em *Perdoando Deus*, não podemos recorrer a interpretação diferente, já que o rato morto representa, para a personagem, um elemento ligado, pela contiguidade, à sua anterior sensibilidade de Deus.

Conceito fundamental da religiosidade hebraica, nossa leitura sustenta-se necessariamente no significado judaico-cristão que ele possui, explicado a seguir: “Por epifania se entende a irrupção de Deus no mundo, que se verifica diante dos olhos dos homens, em formas humanas, com características naturais ou misteriosas, que se manifestam rapidamente, e desaparecem rapidamente” (BAUER, 1973, p. 339). Assim, se no Antigo Testamento o epifânico se manifesta prioritariamente pelo ouvir, e no Novo Testamento pelo ver, na Modernidade, soma-se a aparição percebida pelo toque (do rato pisado ou da barata comida em Clarice).

Justificados pelo interesse epifânico que a escritora deposita em suas narrativas, cabe ainda observar sua particular maneira de desconstruir as expectativas do evento pelo qual a epifania surgirá.

Afinal, por que a manifestação divina vem se dar, especificamente, em *Perdoando Deus*, através de um rato morto?

Um dos teóricos basilares para o interesse estético do grotesco, Wolfgang Kaiser (2003) enumera os animais preferidos pelo conceito (noturnos, répteis e insetos) como não pertencentes a Deus, mas aos poderes infernais. Para ele, “a configuração do grotesco constitui a tentativa de proscrever e conjurar o demoníaco no mundo” (SÁ, 2004, p. 99). Se levantamos tal consideração, fazemo-lo para provocar, mais uma vez, o lugar do grotesco em Clarice. É importante lembrar que a corrente seguida por Kaiser (paralela à de Bakhtin), do realismo grotesco, difere substancialmente da visão romântica presente no grotesco-sublime de Victor Hugo. Sem dúvida, o imaginário clariceano se afilia sobremaneira ao deste último, conjugando em sua escritura o cerne dos valores cristãos proclamados pelo autor francês. Não por acaso, abrimos a presente reflexão com considerações advindas deste mesmo corpo teórico, ao qual nos reportamos agora através de uma significativa transcrição:

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. Perguntar-se-á se a razão estreita e relativa do artista deve ter ganho de causa sobre a razão infinita, absoluta, do criador; se cabe ao homem retificar Deus; se uma natureza mutilada será mais bela, se a arte possui o direito de desdobrar, por assim dizer, o homem, a vida, a criação; se cada coisa andarás melhor, quando lhe for tirado o músculo e a mola; se, enfim, o meio de ser harmonioso é ser incompleto (HUGO, 2002, p. 26).

O rato morto vem configurar, pelo abominável, uma nova harmonia para a vida da personagem. Restaurador da ordem, ele opera uma relação de desvelamento da verdade que é essencial para o entendimento até então mantido do divino. Enquanto criatura formada por Deus, o rato ainda nos assola pela condição corruptível em que se encontra; pois aceitar a morte (do corpo físico e da linguagem) é uma das motivações primeiras em Clarice.

Interpretar esta identificação da narradora com o rato/grotesco como um reflexo da preocupação que o humano nutre pelo Sagrado, permite-nos ainda, o estabelecimento de uma interseção com certa abordagem conceitual muito próxima das definições de Rudolf Otto, teólogo alemão que marcou o início do séc. XX, apresentando uma concepção particular do divino, compreendida posteriormente como fenomenológica e, a nosso ver, potencialmente aplicável ao que propõe Clarice com sua escrita. Para o autor (2007), a noção divina do sagrado, que diverge essencialmente da religiosa, escapa aos processos de racionalização, daí ser o subtítulo de sua tese algo revelador: *os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o irracional*. Por isso, a denominação que ele aplica para o numinoso (do latim *numen*, divindade) como percepção de pura existência divina, torna-se irrecuperável pelo raciocínio e, conseqüentemente, pela palavra escrita. Presença que é claramente evocada pela linguagem encontrada por nossa escritora ou, mais especificamente, pela insuficiência de linguagem que ela enfrenta para lidar com algum tipo de manifestação divina – lembrando que o teórico inclui o campo da estética como um dos possíveis meios de acesso a Deus. Os eixos conceituais do estudo que o teólogo elaborou sob a forma do *Mysterium Tremendum*, em 1917, no livro *O Sagrado*, podem iluminar e intensificar a relação entre o rato e Deus no texto de Clarice. São eles: a) *Tremendum*; b) *Majestas*; c) *Orgé*; d) *Mysterium*.

Na progressão lógica destes aspectos, temos toda uma compreensão da maneira como se dá o contato com o numinoso, que identificamos como diretamente refletida pelo conto de Clarice:

uma primeira aproximação arrepiante e transformadora que desperta o “sentimento de criatura” pelo que há de avassalador no “totalmente Outro” (Deus), movendo o ser num empenho enérgico contra o mundo e a carne, por mais que a alteridade extrema permaneça incompreensível, inconcebível, paradoxal e antinômica – o que acarreta, naturalmente, uma sensação de desamparo, elemento central da literatura moderna.

Perdoando Deus, em muitos aspectos, termina por levantar questões semelhantes às de Otto e Hugo, no tocante à retificação de Deus, à beleza da natureza mutilada (pois ainda que o rato não seja belo para a personagem, é provocado no leitor um estranhamento típico da beleza presente no séc. XX) e, especialmente, a respeito do artista que se coloca como reflexo do Criador. O Eu narrativo do conto, mais uma vez, não admite um Deus relativo, condicional; sua verdade passa a residir para além da linguagem humana, pois esta é perecível como um organismo qualquer. Se Clarice não encontra sentido nas palavras, é porque sua expectativa de sentido ultrapassa a matéria do signo, e somente um impacto de origem divina pode lhe trazer à memória o impulso criador literário. Escrever, a mais incompleta / harmônica das expressões humanas, torna-se sempre a última chance para seus personagens, uma tentativa final. Pois estar à beira da morte (do grotesco fim) é a condição textual primeira imposta pela autora.

Considerações Finais

“[...] que vingança poderia eu contra um Deus Todo-Poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado podia me esmagar?” (LISPECTOR, 1998, p. 43). Como indica o título recebido pelo conto na publicação *Para Não Esquecer* (ver nota 1), neste texto temos, pela linguagem, uma reconciliação do homem com Deus. A grandeza de Deus, a despeito do que tantos pregam, não está condicionada ao que é objetivamente belo, antes disso, é na pequenez e limitação de algumas coisas da vida (onde é preciso entender que a morte faz parte deste escopo) que Ele se manifesta e reafirma seu propósito de comunhão com o humano.

Clarice, por meio de sua escritura, faz mais do que reconhecer esta necessidade de Deus; ela restitui ao verbo sua condição criadora, unificadora, evocando pelos eventos narrados (grotescos ou não) um estado original do Ser. Ela sempre se soube incapaz de exprimir o inexprimível, e, talvez, tenha sido esta consciência o que permitiu tornar-se sua obra um recôndito único da expressão literária. Purificar a palavra é missão de poucos.

Notes on a dead mouse: the grotesque and the divine in Clarice Lispector

ABSTRACT:

It analyzes the aesthetics of the grotesque worked on a specific tale by Clarice Lispector, trying to understand the way this modern category allows dialogue between literature and religion, usually present in the writer's work.

Keywords: Literary criticism. Literature and religion. Aesthetics of the grotesque.

Notas explicativas

- * Doutorando, Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, CAC-UFPE.
- ** Doutora e Professora Adjunta vinculada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, CAC-UFPE.
- ¹ Utilizaremos como fonte para as citações, uma edição de *Felicidade Clandestina* (1998, p. 41-45), livro onde o conto foi publicado pela primeira vez, em 1971. Importa esclarecer que o mesmo texto de Clarice também foi publicado em seu livro de crônicas reunidas *A Descoberta do Mundo* (1984, p. 484-487), e no livro, igualmente póstumo, de fragmentos *Para Não Esquecer* (1984, p. 86-89), onde recebeu o título de *A Vingança e a Reconciliação Penosa*.
- ² É, também, no estudo de Regina Pontieri (2001) que encontramos observações a respeito do grotesco, sob a perspectiva do conceito aplicado por Bakhtin em suas teorias da carnavalização (*A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*). O grotesco bakhtiniano, ponto de origem para uma visão de mundo subjetiva e individual – como aquela presente em Clarice –, acarreta um necessário riso degenerador, consequência que impede nossa aplicação do teórico ao específico conto da escritora que analisamos aqui.
- ³ Mircea Eliade (1999) chamará tais eventos de “intensidades dissonantes na percepção do tempo”. Suas reflexões sobre o sagrado e o profano localizam a possibilidade que o primeiro tem de conviver com o segundo pela relatividade do espaço. Às pessoas que são impulsionadas pelo cotidiano à monotonia do trabalho, do lazer ou da diversão, estes ‘momentos de intensidade’ proporcionam a vivência de uma descontinuidade na heterogeneidade do tempo profano. Assim, é colocada em xeque a noção de não-religiosidade atribuída ao homem moderno.

Referências

- ALMEIDA, Joel Rosa de. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura*. São Paulo: EDUSP, 2004. 247 p.
- BAUER, Johannes. Verbetes “Epifania”. In: _____. *Dicionário de teologia bíblica*. Trad. Helmuth Alfredo Simon. São Paulo: Loyola, 1973. 2v.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 191 p.
- FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago*. Juiz de Fora: EDUFJF; Blumenau: Edifurb, 2003. 232 p.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Célia Berrettinni. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 104 p.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003. 162 p.
- KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras: retratos teológicos-literários*. Trad. Paulo Astor Soethe et al. São Paulo: Loyola, 1999. 230 p.
- LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 235 p.
- _____. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009. 179 p.
- _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 159 p.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Trad. Walter O. Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2007. 224p.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 234 p.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004. 272 p.

Recebido em: 31 de maio de 2012

Aprovado em: 31 de outubro de 2012