

PLENITUDE, REVOLTA E SÍNTESE: UMA ANÁLISE DO CONTO “PERDOANDO DEUS”, DE CLARICE LISPECTOR

Amanda Angelozzi¹

Resumo

Este artigo foi produzido a partir da pesquisa de iniciação científica desenvolvida na FFLCH-USP com financiamento do Programa Unificado de Bolsas (PUB-USP) acerca da presença dos animais na produção contística de Clarice Lispector. Propõe-se uma leitura do conto “Perdoando Deus”, entendendo que ele se estrutura em três momentos, em que a narração do conto acompanha o périplo subjetivo da protagonista. Além disso, reflete-se a respeito da epifania que ocorre no conto e da importância do encontro com a alteridade animal grotesca no processo de subjetivação da personagem protagonista.

Palavras-chave

Alteridade. Subjetividade. Infamiliar. Epifania. Grotesco.

1. “Inevitáveis encontros”

Dentro da palavra “inevitável”, depreende-se o sentido daquilo que é obrigatório e fatal, ao mesmo tempo que acena ao que é necessário e vital. Tal duplicidade constitui a ambiguidade que sempre habitou Clarice Lispector e sua relação com a escrita: “uma maldição que salva” (LISPECTOR, 1999, p. 134). Maldição, pois obriga e é urgência; salvação, por ser o escoadouro de uma inquietação permanente. Clarice sempre esteve à procura de algo inominável sendo movida por um desejo profundo de compreender o incompreensível, que é a periclitante existência humana.

Essa busca inevitável, muitas vezes, mostrou-se frustrada, demandando, assim, sempre um novo texto, pois o âmago do “selvagem coração”, do núcleo último da matéria e da vida, é impossível de ser atingido. Ele pode apenas aproximar-se de forma parcial e transitória nos breves e raros instantes reveladores da experiência que a crítica nomeou, iniciando por Benedito Nunes, de “epifania” – mesmo que a autora nunca tenha usado tal terminologia, conforme aponta João Camillo Penna (PENNA, 2010, p. 74). Este estado iluminador, em que se abrem brechas no sentido utilitário das coisas e dos seres, é

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP).

interpretado na obra clariceana, de acordo com Affonso Romano de Sant'anna, como uma “revelação a partir de experiências rotineiras” (1973, pp. 187-188); ou, conforme Carlos Mendes de Sousa, como o “adensamento de um universo a partir do deflagrar de coisas ínfimas”. (2006, p. 132)

Considerando o que foi anteriormente exposto como o movimento de fundo de sua escrita, uma das questões primordiais da obra clariceana é querer dar forma, atravessar os limites da representação e dar a ver o que se furta às palavras. Para tal, a autora faz a linguagem tocar seu limite, do mesmo modo que leva suas personagens a vivências reveladoras que, em primeira instância, parecem cotidianas e previsíveis, porém acabam por mostrar o quanto é frágil a sustentação imaginária da subjetividade humana. A chave para essa experiência descortinadora² é o encontro fortuito e inesperado com uma alteridade³, que pode ser uma flor, uma pessoa, uma planta ou até um animal. Mesmo que, ao longo de sua vasta obra, essas alteridades sejam distintas entre si, elas têm como eixo unificador mobilizar, em seu encontro com a personagem, uma desordem de sua suposta estabilidade subjetiva, através de movimentos de estranhamento e espelhamento.

O *outro* se manifesta nas narrativas clariceanas em situações de tensão, deslocando ou retirando a personagem do que é familiar, potencializando uma crise que coloca em questão o ego construído, visões da existência e dos afetos, levando à vulnerabilidade e ao desamparo – processo importante, pois faz parte da revisão do estado de ser no mundo. Em cada personagem, os desdobramentos advindos do choque com o outro se manifestam de maneira particular, consolidando este interesse de Clarice por sondar a interioridade humana em sua relação com o seu fora (a cultura, a sociedade, o sistema e o que mais envolve e penetra cada sujeito humano). É em torno desse campo crucial da obra de Clarice Lispector que se pretende realizar a análise do conto “Perdoando Deus”, exemplar para que se compreenda o complexo jogo da alteridade, foco deste artigo.

2. “Infamiliaridade inquietante”

Utilizando a psicanálise como referência, o outro que gera estranhamento na verdade é o próprio eu, a nossa parte alijada da consciência pelo recalque constituidor de

² O termo “descortínio” foi cunhado por Benedito Nunes em *O drama da linguagem* (1995, p. 123).

³ Recomenda-se a leitura de *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*, de Daniela Mercedes Kahn (2005).

nossa subjetividade. Por essa perspectiva analítica, somos seres divididos e não unos – conforme professorou o cartesianismo. Assim, de acordo com Neusa Santos Souza (1998, p. 155) ao discutir o ensaio de Freud, “Das Unheimlich”, publicado em 1919, carregamos este estrangeiro em nossa intimidade. Por isso, o contato com este estrangeiro de nós mesmos é tão crucial para mover nosso mundo interno, para a investigação e o desenvolvimento da subjetividade, pois acessa o que está reprimido ou mal elaborado dentro de nós: “A experiência do estranho parece indicar um momento de ruptura no tecido do mundo, essa teia de véus, imagens, sentidos e fantasmas que constituem o pouco de realidade que nos é dado provar”. (SOUZA, 1998, p. 157)

Este *outro*, muitas vezes, aparece no texto clariceano como *infamiliar*, isto é, um *estranho* ao eu ou provocando o efeito de estranhamento. Remetendo ao ensaio de Sigmund Freud, do original, a palavra “unheimlich” representa, na verdade, um feixe de significados, sobre os quais o autor se ocupa em desenvolver na primeira parte de seu texto (2020, pp. 29-49). Em suma, o autor comenta que a palavra alemã “unheimlich” (traduzida para o português como “infamiliar”, “estranho”, “inquietante”, dentre outras) é oposta à “heimlich” (familiar, doméstico), isto é, o oposto daquilo que é conhecido (2020, p. 33). “Heimlich” é aquilo que pertence à casa, que é íntimo e amistoso (2020, p. 37), a junção com a partícula negativa “un-” sinaliza o aterrorizante e o misterioso (2020, p. 43). Assim, interessa-nos, neste primeiro momento, entender que a experiência do infamiliar está relacionada a algo da ordem do que é assustador, obscuro, que provoca medo e horror, que deixou de ser próximo, familiar e conhecido, deslocando-se de onde deveria se manter escondido, não trazido à luz, mas que veio à luz.

Estas considerações iniciais são necessárias para definir o enquadre e a abordagem pretendidas. Em suma, o artigo propõe-se a desenvolver uma leitura do conto “Perdoando Deus” à luz de algumas referências da psicanálise, sobretudo a noção de sujeito cindido que Freud contrapôs à filosofia cartesiana, bem como a noção do infamiliar, exposta anteriormente. Com o apoio da fortuna crítica acerca da obra de Clarice Lispector, proporemos uma leitura dos três tempos do périplo subjetivo da personagem protagonista, sendo o primeiro o de plenitude, o segundo o de revolta, e o terceiro de síntese. Pretende-se refletir, também, sobre como se manifesta a epifania da personagem, desenvolvendo a ideia de que ocorre uma *epifania corrosiva*, de acordo com o sentido atribuído por Olga de Sá em *A escritura de Clarice Lispector* (1979).

3. “A (falsa) plenitude”

“Perdoando Deus” foi publicado na coletânea de contos *Felicidade Clandestina* no ano de 1971 – mas já havia aparecido um ano antes como crônica no *Jornal do Brasil*, em 19/9/1970 e também no reunido postumamente *A descoberta do mundo*, livro de 1979. O conto traz como protagonista uma mulher sem nome, que caminha pela avenida Copacabana em harmonia com a condição de amor que a tomou, sentindo-se “mãe de Deus”. Porém, o encontro inesperado com um rato morto na rua, seu maior medo, leva a narrativa a outro extremo, pois o rato mobiliza uma revolta, que dispara movimentos refletivos e agônicos na personagem.

Eu ia andando pela avenida Copacabana e olhava distraída edifícios, nesga de mar, pessoas, sem pensar em nada. Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço, estava sendo uma coisa muito rara: livre. [...] Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus [...]. Por puro carinho, mesmo, sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade, eu era por carinho a mãe do que existe. (LISPECTOR, 1998, p. 41)⁴

O início do conto faz com que o leitor tome conhecimento do episódio ocorrido com a personagem através da voz da própria protagonista, uma vez que o *eu* está posicionado ao mesmo tempo como narrador do fato, sujeito da reflexão e objeto do que se revelará um mal acontecimento. Este aspecto central do *eu* na narrativa é uma das questões essenciais no conto, o que já se nota no foco da narração, em primeira pessoa, bem como na utilização do fluxo de consciência como recurso linguístico-estilístico privilegiado.

A autora conduz o leitor para dentro do mundo psíquico da mulher, fazendo com que ele acompanhe a sua narração e suas reflexões daquele breve episódio daquele dia. O tempo, de modo geral, não é marcado de maneira objetiva nesta narrativa do instante, sendo explorado o tempo interior, o tempo da consciência, que atribuímos ao termo “tempo psicológico”. Entendemos o que é o tempo psicológico de acordo com as definições de Benedito Nunes (1995) em *O tempo na narrativa*; segundo o autor, o tempo psicológico é aquele da experiência da sucessão dos nossos estados internos. Este tempo varia de indivíduo para indivíduo, é impreciso e irreversível. Nas palavras do autor:

⁴ A partir deste ponto, as citações referentes ao conto analisado aparecerão no corpo do texto da seguinte maneira: (FE, p. X).

O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. (NUNES, 1995, p. 18)

Há poucos marcadores temporais na narrativa de “Perdoando Deus” e os únicos indicativos de tempo são trazidos para nortear o leitor são: os verbos, conjugados no presente e no passado; os advérbios de tempo, como o “então” e o “ainda”; e trechos como “em menos de um segundo”, que sinalizam o quão rapidamente fenômenos de quebra da rotina podem mudar o curso de uma vida. Dessa maneira, o trajeto psíquico da personagem se espelha na narração do conto, sendo o fluxo de consciência a marca estilística do monólogo interior que caracteriza o texto e o responsável por apontar o estado de espírito da personagem, fazendo com que o leitor acompanhe o que se passa na mente da mulher (muitas vezes quando ela mesma não explicita em sua narração o que ocorre).

Tendo em vista estes apontamentos, podemos observar que o conto se estrutura em três momentos, marcando as movimentações do tempo psicológico da personagem: o primeiro momento é o de plenitude (quando a personagem se sente mãe de Deus); o segundo é o de revolta (quando sua plenitude é arrancada “à força” ao aparecer em seu caminho um rato morto, seu maior medo); e o terceiro é o de síntese (em que a personagem reflete sobre os dois extremos da vida que experimentou).

A abertura da narrativa se dá sem uma determinação precisa do tempo. Não há registro temporal que sirva de moldura à protagonista em seu passeio, como se o tempo que antecederse o conto fosse um vácuo. Não chega ao conhecimento do leitor o que pode ter ocorrido antes do início do relato, ou seja, como a mulher chegou ao estado que descreve como uma “atenção sem esforço”, nessa relação fantasiosa e bela com o mundo e, sobretudo, nessa relação de fusão de si com o espaço do Rio de Janeiro, que a leva a sentir-se ou colocar-se na posição onipotente e grandiosa de “mãe de Deus”. O tempo pleno não tem propriedade a história de seus antecedentes.

Seu amor por Deus, definido pela personagem como “carinho maternal”, é diferente do amor que correntemente é ensinado e performado pelas pessoas. Segundo a mulher: “Sei que se ama ao que é Deus. Com amor grave, amor solene, respeito, medo, e reverência.” (FE, p. 42). Isto é, o amor conhecido para com Deus é um amor distante e não íntimo, um amor, inclusive, que teme, pois Deus é o tudo e as pessoas são humildes e inferiores. Entretanto, a mulher não se rebaixa ou fica temerosa, uma vez que, ao se

colocar como mãe, enquadra-se como criadora daquele que tudo criou, sendo, como ela mesma se refere, “mãe do mundo”.

Entendemos esse estado como plenitude, em um sentido de que não há quaisquer conflitos ou limites: a ela tudo cabe, ela tudo pode, ela tudo controla, já que ela é criadora, e não criatura. No plano da narrativa, esta certeza de tudo se adensa, posto que, neste primeiro momento, notamos a narrativa correndo de maneira linear e sem truncamentos.

É possível traçar um paralelo entre esse sentimento de plenitude experimentado pela personagem e a ideia de “sentimento oceânico”, de fusão entre o ser e o mundo, que é discutida no primeiro capítulo de *O mal-estar na cultura* (FREUD, 2014, p. 41 – 57). Após uma troca de cartas mencionada por Freud com o amigo Romain Rolland, tal sentimento, que seria a fonte das religiões, é definido como um “sentimento de ‘eternidade’, um sentimento como o de algo sem limites, sem barreiras” (2014, p. 42) e “um sentimento de união indissolúvel, de pertencimento ao todo do mundo exterior” (2014, p. 43). Freud, porém, contesta a aceção de Rolland, uma vez que não reconhece o sentimento em si mesmo e analisa psicanaliticamente que a fusão entre o ser e o mundo deixa de existir ainda na infância, quando o ser inicia o seu processo de desligamento do mundo externo. De acordo com Freud:

O bebê ainda não distingue o seu eu de um mundo exterior, fonte das sensações que lhe afluem. Ele aprende a fazê-lo gradativamente a partir de estímulos variados. Deve causar-lhe fortíssima impressão o fato de que muitas das fontes de estímulo em que mais tarde reconhecerá os órgãos de seu corpo possam lhe enviar sensações de maneira ininterrupta, enquanto outras fontes lhe sejam subtraídas de vez em quando – entre elas, a mais ansiada: o seio materno –, apenas podendo ser trazidas de volta com a ajuda de gritos que pedem socorro. Assim se opõe ao eu, pela primeira vez, um “objeto”, algo que se encontra “fora” e que somente mediante uma ação específica é forçado a aparecer. Um outro estímulo para que o eu se desprenda da massa de sensações, ou seja, para se reconheça um “fora”, um mundo exterior, é dado pelas frequentes, variadas e inevitáveis sensações de dor e desprazer, que o princípio do prazer, senhor absoluto, ordena suprimir e evitar. Surge a tendência de segregar do eu tudo que possa se tornar fonte de semelhante desprazer, de lançá-lo para fora, de formar um eu de prazer, ao qual se contrapõe um exterior desconhecido, ameaçador. (FREUD, 2014, p. 46 e 47)

Assim, nossa concepção de *eu* é apenas um resquício da onipotência infantil de outrora. É através da ausência daquele que cuida, bem como da dor e do desconforto, que o *eu* se separa do mundo externo. Um processo semelhante de (des)fusão figura no conto, o que veremos se adensar na seção a seguir, pois a traição daquele que deveria cuidar,

Deus, e a sensação de desprazer ao quase pisar na figura medonha e traumática do rato, faz com que o sentimento de plenitude e onipotência se rompa⁵.

4. “A experiência da ruptura”

O segundo momento do conto, que rompe com a plenitude anterior, inicia-se com um marcador drástico e sem cerimônias, recorrente entre os contos de Clarice: “E foi quando”. Essa elaboração já havia aparecido em diversos outros textos da autora, como é o caso de “Tentação”, e de forma similar, sem o “e”, em “foi então”, que aparece em diversos outros, como “Amor” e “Uma esperança”, sendo importantes marcas de acontecimentos relevadores em sua obra. A ruptura é anunciada de maneira direta:

E foi quando quase 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. (FE, p. 42, grifos nossos)

A partir deste evento, começa no plano da narrativa a quebra da normalidade e, por consequência, da emergência da crise do sujeito, importante para a sua reelaboração – mesmo que impelida pela inevitabilidade do momento. Momento este que se dá pela força disruptiva do olhar, mas não só, pois quase alcança o tato, seja na iminência de quase pisar, seja na imagem do rato que “colava-se às pálpebras”. Tal proximidade mostra o quanto o confronto com a alteridade se dá no conto de maneira incisiva, drástica e, até mesmo, perigosa.

De acordo com Olga de Sá (1979): “Assim como existe em Clarice toda uma gama de epifanias da beleza e visão, existe também uma outra, de epifanias críticas e corrosivas, epifanias do mole e das percepções decepcionantes” (1979, p. 200). É o caso, por exemplo, da cena do banho de Joana, em *Perto do Coração Selvagem*, analisada pela crítica:

O questionamento progressivo do que acontece e de suas razões profundas atrai alguns movimentos desarmônicos de agitação e tentativas de fuga. [...] A resposta, ao nível do corpo, é dada também

⁵ Vale pontuar que o conto subverte a ordem das coisas, uma vez que, sendo a mulher “mãe de Deus”, será o filho quem causará a cesura na mãe, e não o contrário.

por sensações cromáticas: o vermelho, o escuro, indicam o sangue púbere, que inaugura em Joana a vida de mulher.

O estado a que ela, finalmente, chega, caracteriza-se, porém, por uma adjetivação negativa, nesta epifania crítica, que operativamente se construiu pela linguagem. Trata-se, portanto, a partir de certo momento, de uma antiepifania corrosiva da primeira irrupção epifânica.

O movimento unido ao tato, no ato de enxugar-se, acompanha-se de emoções, que marcam estados negativos: a moça está leve e triste, infeliz, humilhada, pobre, sem amor por si mesma. Os movimentos, antes vivos e gentis, se ralentam. Morreu a infância. (SÁ, 1979, p. 197-198)

O caso de “Perdoando Deus” é semelhante, posto que se realiza, também, uma antiepifania corrosiva (por ser negativa para a personagem) da primeira irrupção epifânica (sentir-se “mãe de Deus”), trazendo vivências e afetos de desestruturação, matando a onipotência e inocência infantil anteriormente vivenciadas.

A personagem, que antes estava no mais alto patamar que julgava existir, desce de uma vez só, em um processo tortuoso de ascese às avessas – mais uma inversão presente no conto. Para a própria personagem, é perceptível o contraste do tempo anterior e do tempo de agora. Em uma tentativa de racionalização, ela diz:

Tentei cortar a conexão entre os dois fatos: o que eu sentira minutos antes e o rato. Mas era inútil. Pelo menos a contiguidade ligava-os. Os dois fatos tinham illogicamente um nexos. Espantava-me que um rato tivesse sido o meu contraponto. E a revolta de súbito me tomou: então não podia eu me entregar desprevenida ao amor? (FE, p. 42)

Percebemos que a experiência do primeiro momento se atualiza na nova experiência: o seu “puro amor inocente” se verte em vontade de vingança contra Deus. A adjetivação e as sensações de agora são negativas, havendo menções de “pânico”, “grito”, “medo”, além do movimento de fechar os olhos e tentar fugir, apenas no primeiro parágrafo do segundo momento do conto. Tais sensações não estavam no horizonte da personagem, até então vivendo em harmonia com o mundo na sua mais extrema positividade. Deste modo, ocorre a antiepifania da ilusão narcísica de plenitude, beleza e conciliação, para um estado perturbador e destrutivo das imagens plenas anteriores.

4.1. “A alteridade animal”

A alteridade operadora da ruptura da mulher é um rato. Ratos não costumam ser animais caros aos humanos, vistos como pragas urbanas, símbolos de sujeira e doença, motivos de fobias a diversas pessoas. Contudo, os ratos são figuras ambíguas, pois, ao

mesmo tempo que estão relacionados ao roubo e à peste, são mamíferos fortes, astutos e de sentidos aguçados.

De acordo com a Bíblia, o rato é um animal do qual se deve ter distância. Em Levítico 11:29: “Também entre os animais, que se movem sobre a terra, se deverão reputar como impuros estes: a doninha, e o rato, e o crocodilo, cada um segundo a sua espécie”. (A BÍBLIA, 1986, p. 134)

O rato de “Perdoando Deus” é descrito de maneira assustadora: ele é ruivo, possui uma cauda enorme e tem os pés esmagados. A cor ruiva do rato, enfatizada duas vezes seguidas pela narradora, é uma característica mais utilizada entre humanos do que em animais, o que pode indicar uma relação de aproximação, mesmo que repulsiva, entre a alteridade e a mulher; ou pode indicar também o quanto o rato é uma figura medonha, com traços humanizados e animalizados. Já a calda enorme e os pés esmagados são traços da caracterização disforme do animal⁶. Por se tratar de uma narração em primeira pessoa, isto é, da perspectiva da personagem, a escolha e ênfase dessas adjetivações indicam o estado de perplexidade da mulher perante o rato, isto é, alguém que não possui medo, possivelmente, traria outro viés da figura do animal.

Por fim, o rato está morto. Este é um detalhe que se mostra importante, porque reforça a ideia da mulher de que ele foi colocado em seu caminho por Deus, pois sozinho não poderia ter se locomovido ao seu encontro. Deus deve ser o culpado, e tal constatação gera indignação e questões. Numa ironia última, o animal que deve ser mantido a distância é por quem Deus se comunica com a personagem, de acordo com a sua leitura do acontecimento.

4.2. “O grotesco e o infamiliar do rato”

É importante observar também outros detalhes presentes no texto, como a presença do advérbio *quase* em “E foi quando *quase* pisei num enorme rato morto”. “Quase” é um advérbio que indica proximidade. Neste sentido, a gravidade da vida é anunciada à personagem, sugerindo a fragilidade da estabilidade do mundo e dos afetos que ela havia há pouco experimentado e imaginado serem concretas. O desamparo se

⁶ É válido o comentário de que a cauda do rato é responsável pelo seu equilíbrio, e é justamente um rato de cauda enorme que desequilibra a mulher. Assim como, um rato de pés esmagados (pés, e não patas) faz com que os pés da mulher voltem a pisar no chão, tirando-a da espécie de estado de levitação, longe da realidade em que antes vivia.

instaura, pois a proximidade do perigo é imperativa e soma-se à falta de respaldo do ser onipresente que até então a protegia, e que agora se mostra como um inimigo, sem possibilidade de confronto:

Mas que vingança poderia eu contra um Deus Todo-Poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado podia me esmagar? Minha vulnerabilidade de criatura só. Na minha vontade de vingança nem ao menos eu podia encará-Lo, pois eu não sabia onde é que Ele mais estava [...] (FE, p. 43)

Dessa forma, após o encontro com o rato, a personagem sai do lugar de poder do primeiro momento para habitar o lugar frustrante da fragilidade no segundo momento. Além disso, ela experimenta a traição de um filho para com a mãe, recebendo, em troca da entrega e do amor, a violência.

Nota-se que a mulher vivencia o que Olga de Sá chama de “o mundo conhecido estranhado” (1993, p. 107), em que o local de acolhimento se verte em ameaça, e a mulher, ao quase pisar no rato, experiencia o grotesco, elemento comum na escrita clariceana⁷. Sá comenta ainda a definição romântica de grotesco por Victor Hugo: “[...] o grotesco nasce quando o homem sente que nem tudo na criação é harmonioso, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, e o mal com o bem, a sombra com a luz”. (1993, p. 108)

Experiência semelhante é a da mulher em “Perdoando Deus”: ela é atravessada pela figura assustadora do rato – que por si só é repulsiva, dadas as suas características, conforme seção anterior –, e essa imagem aterradora é intensificada pelo medo desmesurado da narradora. O que antes era beleza e controle, então, transforma-se em terror e caos.

A experiência com o grotesco na obra clariceana, de modo geral, é responsável por mobilizar o mundo interior das personagens através do choque com o outro – um outro que é assustador e repugnante. O grotesco, que está ligado à negatividade, é o elemento mobilizador da epifania crítica referida anteriormente, desencadeando todos os processos de (des)construção da subjetividade da protagonista.

A mulher experimenta, após o rato, o contraste dos dois extremos da vida: em uma ponta, uma experiência bela e conciliatória; em outra, uma experiência grotesca que a tira dos eixos. Assim, a protagonista fica em uma espécie de não-lugar.

⁷ Indica-se a leitura de *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura*, de Joel Rosa de Almeida (2004).

A antiepifania, que abre os olhos da personagem para o que é feio no mundo – o mesmo mundo o qual ela é mãe e deveria amar e compreender em totalidade –, é construída no plano da linguagem. No primeiro momento, a personagem protagonista apresentava-se sem conflito, segura e despreocupada, o que transparece na narrativa em adjetivações como “distráida”, “sem pensar em nada” e “à toa”. O contraste se dá no segundo momento, em que a narrativa é truncada e repleta de questionamentos. Aparecem adjetivações negativas, demonstrando afetos que antes não estavam em seu horizonte, como: “terror de viver”, “pânico”, “grito”, “medo”, “perplexa”, “revolta de súbito”, “pavor”, “decepção”, “vingança” e “vulnerabilidade”. Se antes a personagem apresentava movimentos expansivos, declarando-se livre, agora, ela apresenta movimentos introspectivos e acudados, “cerrando violentamente os olhos”, “coração fechado”, “cega”, encontrando-se encostada a um poste, e não mais andando no espaço vasto que é a avenida Copacabana. Por fim, deve-se pontuar que o tempo do segundo momento do conto é rápido e imediato, podendo ser observado, por exemplo, no terror de viver que toma a personagem “em menos de um segundo”, ou sua revolta, que surge “de súbito”.

Esse confronto com o grotesco é frutífero para mobilizar a subjetividade, podendo ser estabelecida uma relação entre a antiepifania e a categoria estética do grotesco. Nas palavras de Victor Hugo:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é 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, 2012, p. 33)

É preciso passar pelo rato, pela ruptura, pelo grotesco e também pela mudança brusca, para atingir um novo equilíbrio, posto que a personagem só conhecia uma das extremidades da vida: o pleno carinho maternal por Deus, sem conflitos. Assim, o processo de desamparo, que implica na desconstrução do ego construído, da vulnerabilidade e do questionamento do que era conhecido, faz parte da reelaboração do sujeito. Este processo já está posto no acontecimento, já que o “quase” em “e foi quando quase pisei em um rato morto” abre espaço para a possibilidade, no sentido de que a personagem apenas chega perto do “terror de viver”, não caindo no abismo do seu maior medo, daquilo que tirou a sua estabilidade, tendo ainda a possibilidade de rever, de voltar, de ter o “tempo de parada”, conforme aponta Victor Hugo (2012).

Partindo da experiência com o grotesco, o entendimento do infamiliar torna-se mais claro, já que dentro do infamiliar habita o grotesco. Porém, além do que é apenas

assustador, o infamiliar compreende outras questões, dentre elas, a familiaridade e a obscuridade, conforme apresentamos brevemente na introdução deste artigo.

Em “Perdoando Deus”, o que é familiar aparece em diversos âmbitos: em um sentido mais imediato, como na ideia de maternidade que abre o texto, mas também no sentido de algo conhecido. Por exemplo, os afetos positivos que eram familiares à personagem e que deixam de ser após o encontro com o rato; ou Deus, que era íntimo e doméstico, vertendo-se em um inimigo; ou até mesmo o Rio de Janeiro, que de ambiente conciliador passa a ambiente opressor.

Em contraste com sentir-se mãe de Deus, vem a grosseria de Deus com o seu rato e a explicação deste medo desmesurado enquanto complexo infantil declarado:

Não era preciso ter jogado na minha cara tão nua um rato. Não naquele instante. Bem poderia ter sido levado em conta o 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. (FE, p. 42 e 43)

Se aprofundarmos a noção de “unheimlich” de acordo com Freud: “[...] o infamiliar é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (2020, p. 33), e mais adiante, “esse infamiliar nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento [...] algo que deveria permanecer oculto, mas que veio à tona”. (2020, pp. 86-87)

Desta forma, muito mais do que grotesco, ou seja, repugnante e que desperta medo, o infamiliar é algo conhecido que foi reprimido. Segundo a personagem, desde pequena aquele medo a persegue. Quando ela se depara com o rato, o grotesco alia-se a esse fantasma infantil e se dá a experiência do infamiliar, isto é, o que se ocultou da memória consciente, que corrobora para a sensação de desamparo e de terror que a toma. Segundo Freud (1976):

Nossa conclusão é a seguinte: o *infamiliar* da vivência existe quando complexos infantis recalçados são revividos por meio de uma impressão ou quando crenças primitivas *superadas* parecem novamente confirmadas. (FREUD, 2020, p. 105)

O rato deveria ter sido mantido na escuridão dos subterrâneos do ser e dos esgotos, mas ele é exposto à luz do dia para a personagem, que precisa agora se haver com o que ele representa: esse outro extremo dos afetos e do mundo, trevas dela mesma, que também é necessário conhecer e experienciar. Assim, de acordo com Anatol Rosenfeld a respeito da arte grotesca: “[...] ela tende a exprimir precisamente a desorientação em face de uma

realidade tornada estranha e imperscrutável” (1996, p. 60). Desse modo, o monstruoso invade a realidade cotidiana subvertendo a ordem natural das coisas e o horror é instalado (ROSENFELD, 1996, p. 61). Tal processo, conforme demonstrado, ocorre no conto.

5. “A tentativa de organização”

O terceiro momento do conto ocorre inteiramente no olhar introspectivo, olhar este que vinha se adensando em cada parte do conto. Aqui não há qualquer dimensão de espaço objetivo, criando um contraste com o início do conto. Podemos observar um movimento de síntese, em que acompanhamos o que ocorre na etapa de pós-experiência reveladora, o princípio de organização que se segue à desorganização, interseccionando-se passado e presente, memória e reflexão⁸.

... mas quem sabe, o mundo também é rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente. Porque eu, só por ter tido carinho, pensei que amar é fácil. É porque eu não quis o amor solene, sem compreender que a solenitude ritualiza a incompreensão e a transforma em oferenda. E é também porque sempre fui de brigar muito, meu modo é brigando. É porque sempre tento chegar pelo meu modo. É porque ainda não sei ceder. É porque no fundo eu quero amar o que eu amaria – e não o que é. É porque eu ainda não sou eu mesma, e então o castigo é amar um mundo que não é ele. (FE, p. 43 e 44)

A parada da personagem-protagonista é iniciada por reticências, transgredindo a gramática normativa, uma vez que aparece no início do período, e não no final. A reticência tem como função marcar uma suspensão no encadeamento do texto, o que reforça a leitura de que, a partir deste momento, a narrativa mudará de caótica para reflexiva e ponderadora da experiência vivida.

O processo de reflexão traz como primeira palavra do período a conjunção “mas”, marcando novamente uma cesura. O “mas” é uma conjunção adversativa, que indica uma oposição entre o tempo anterior e o que vem a ser, exatamente o que ocorre nesse momento de interlocução da mulher consigo mesma, em que decanta os extremos. Não se pode viver na extremidade da vida do amor pleno por tudo, nem na polaridade da vida

⁸ Este movimento já ocorreu com outras personagens de maneira semelhante. Podemos citar G.H. e sua barata em *A paixão segundo G.H.* como um exemplo de trajetória símile, pois a personagem, após o deslocamento provocado por uma alteridade exterior – alteridade esta, inclusive, também grotesca –, busca elaborar a experiência ocorrida em um monólogo interior. É importante observar o quanto estes procedimentos são recorrentes na produção clariceana.

da revolta e decepção, sem o risco da ilusão do pensar que há uma verdade única, pois no sujeito, fragmentado, habitam as ambiguidades e não a unidade.

O tempo, além de psicológico, é analítico, se organizando no plano do texto como um diálogo interno, litúrgico e filosófico, como se a personagem abrisse um baú de paradoxos. Gilberto Figueiredo Martins chama essa reviravolta no conto, em que verbaliza-se a revolta, de “movimento terapêutico”: “a mulher exprime, com a palavra escrita, a dimensão trágica de seu sofrimento e vislumbra a possibilidade de transformá-lo em sabedoria (por meio da regra clássica do *pathei mathos* – a do *sofrer para aprender*)”. (MARTINS, 2010, p. 84)

A personagem equilibra-se entre indagações discursivas e possíveis respostas, o que é marcado no plano da narrativa pela repetição da conjunção explicativa “porque” e da conjunção conclusiva “então”. O uso do “talvez” também é recorrente, o qual indica relativização das coisas, um olhar para a possibilidade e não para o que é certo, extremo e inquestionável.

Por serem muitos movimentos explicativos, conclusivos e questionadores, o que acompanhamos nesse momento do conto é a formulação de uma síntese criada pelo pensamento da mulher. A reflexão se adensa paulatinamente, tendo em vista que o pleno e o belo abriram espaço ao grotesco, e que agora se abrem para um novo momento que ainda está criando definição, tanto na narrativa, quanto no próprio mundo psíquico do sujeito.

O eu, que antes se diferenciava da alteridade animal pelo nojo e pelo medo, agora passa por um processo de espelhamento, pois o mundo também é rato, e se a mulher é mãe do mundo, o rato também faz parte dela. Percebe-se que o animal media um processo de renúncia a encontrar a totalidade das coisas, para iniciar um novo tempo – o da busca, sobretudo, de quem é a própria mulher. De acordo com Martins:

O aprendizado constituído na experiência íntima da paixão é o reconhecimento da alteridade, do ‘mundo que também é rato’, do amor ‘solene’, verdadeiro e difícil, ritualizado e reatualizado no respeito à diferença e na soma das ‘incompreensões’. A denúncia e o libelo tornam-se confissão, auto-crítica, auto-desvendamento, depoimento de *mea culpa*. (MARTINS, 2010, p. 84)

A personagem, em seu fluxo de descoberta, coloca em questão ser mesmo a mãe do mundo, reconhecendo suas limitações: “É porque só poderei ser mãe das coisas quando puder pegar um rato na mão. Sei que nunca poderei pegar num rato sem morrer de minha pior morte”. (FE, p. 44) Posteriormente, ela identifica, ainda que com hesitação, que

precisa olhar para dentro de si. O rato denuncia aquilo que ela não quer ver, a parte recalçada de si, que deve ser acolhida, já que também faz parte dela: “Talvez eu tenha que aceitar antes de mais nada esta minha natureza que quer a morte de um rato. [...] Talvez eu não possa olhar o rato enquanto não olhar sem lividez esta minha alma que é apenas contida”. (FE, p. 44)

A reflexão é relutante, marcada pelas interrogações e por um discurso fragmentado, formulado em um fluxo descontínuo de pensamentos que coloca em xeque o anterior discurso unívoco da personagem. Agora se delineia um contorno na mulher que, no entanto, não é limitante, pois abre para novos olhares e perspectivas, como a autocrítica e a revisão da figura de Deus.

Se antes a mulher tinha certeza de quem era, a partir deste ponto, ela admite que ainda não é ela mesma, e é através do esvaziamento que ela busca as respostas, sendo necessária a crise do sujeito para a sua reelaboração. Desta maneira, ela pode se auto caracterizar como teimosa e possessiva, por exemplo, apropriando-se de sua própria individualidade, que antes estava fundida com Deus, com o Rio de Janeiro e com o papel de mãe. Assim como, se Deus antes aparecia como um algoz terrível e cruel, agora, ela entende que se ofende à toa: “É porque talvez eu precise que me digam com brutalidade, pois sou muito teimosa.” (FE, p. 44).

Aos poucos delimitando seus contornos e ponderando perspectivas, a personagem percebe que se voltar a si mesma é fundamental e que antes apenas encontrava subterfúgios, fugindo de si e de suas trevas: “[...] eu estava querendo me compensar de mim mesma com uma terra menos violenta que eu. Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado [...]”. (FE, p. 45)

A mulher inventava Deus, pois criava imagens e definições sobre ele, por este motivo, enquanto ela inventar Deus, ele não existe. Em paralelo, assim como ela projetava uma imagem em Deus, ela também projetava em si mesma. Agora, ela encaminha a sua reflexão a voltar-se a si mesma, sem se elevar ou acusar, e sim a se conhecer. O processo de perdoar Deus vai de encontro ao processo de perdoar a si mesma, abrindo-se, afinal, uma possibilidade para esta mesma/nova mulher.

6. “Inevitáveis processos”

Pode-se dizer que existe uma multiplicidade de vozes no conto, uma vez que, mesmo que seja a mesma mulher, o seu ponto de vista em cada um dos três momentos é

diferente – e o texto espelha estes desvios subjetivos no conteúdo introspectivo das reflexões e no modo como elas são narradas. O leitor pode acessar mais de uma esfera na experiência de acompanhar o périplo desta narradora. Assim, as vozes são múltiplas, pois a personagem, em seu processo de subjetivação, muda, sendo a que começa a narrativa uma outra de si no momento do término.

O conto termina em suspenso, não chegando ao leitor uma conclusão absoluta, pois a mulher ainda segue sua reflexão e as ações que tomará a seguir não nos cabem mais saber. Assim, o leitor é colocado também neste lugar do “quase”, tal qual a mulher ao quase pisar no rato morto.

Em “Perdoando Deus”, a personagem passa por um processo tortuoso de desestruturação, aprendizado e reelaboração de si e de sua fé. Seu anonimato consagra a sua despersonalização, imprimindo a ela um caráter universalizante, podendo ela ser qualquer um, inclusive algum de nós leitores ou a própria autora. O interesse de mergulhar nesta narrativa, navegando na correnteza incerta da subjetividade, indica o interesse da própria obra clariceana de sondar esta temática sob diversos pontos de partida, experiências e conclusões.

Processo é uma palavra-chave para a leitura desta narrativa e que perpassa cada linha do conto, posto que dentro da palavra “processo” depreende-se a ideia de duração, e não de fechamento. A ideia de duração continua com o gerúndio do título⁹ e o final ao qual a trajetória chega, de abertura para o conhecimento e a possibilidade, e não de certezas totalizantes e plenas. A subjetivação é processual, e a mulher termina assumindo o gerúndio inevitável da vida, tanto a sua, quanto a da natureza humana geral, gerúndio inclusive do perdão, que também é processual, mas possível.

Referências

- A BÍBLIA. Tradução de Padre Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1986.
- FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

⁹ Vale pontuar que o título do conto é importante para a sua análise, pois direciona para o processo de reflexão da personagem. De acordo com Benedito Nunes, em *O drama da linguagem*, o título inicial do conto não era “Perdoando Deus”, o que, talvez, causasse um outro direcionamento em sua leitura: “Das 25 histórias de *Felicidade Clandestina*, somente nove [...] são inéditas. Quinze das dezesseis restantes foram encaixadas em *A legião estrangeira*, e três delas com títulos diferentes dos que figuram nesse livro: [...] “A vingança” como “Perdoando Deus” [...]” – (1995, p. 83).

_____. **O mal-estar na cultura**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.

HUGO, Victor. **Do grotesco ao sublime**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. “Um passeio pelas ruas do Rio - O espaço do perigo”. In: **Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector**. São Paulo: Nankin: Edusp, 2010.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

PENNA, João Camillo. **O nu de Clarice Lispector**. Revista Alea, Rio de Janeiro, v. 12, nº 1, p. 68-96, janeiro-junho, 2010.

ROSENFELD, Anatol. “A visão grotesca”. In: **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, Lorena: Faculdades Integradas Tereza D’Avila, 1979.

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

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Laços de família e Legião Estrangeira”. In: **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973, pp. 180-211.

SOUSA, Carlos Mendes de. “A íntima desordem dos dias”. In: LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Lisboa: Edições Cotovia, 2006, p. 127 – 157.

SOUZA, Neusa Santos. “O estrangeiro: nossa condição”. In: KOLTAI, Caterina (org.). **O estrangeiro**. São Paulo: Escuta: FAPESP, 1998, p. 155 – 163.

**PLENITUDE, REVOLT AND SYNTHESIS:
AN ANALYSIS OF THE SHORT STORY “PERDOANDO DEUS”, BY
CLARICE LISPECTOR**

Abstract

This article was written as a result of the undergraduate research developed at FFLCH-USP, funded by the Programa Unificado de Bolsas (PUB-USP). It deals with the presence of animals in Clarice Lispector's short stories and proposes an interpretation of “Perdoando Deus”, taking as its starting point the fact that the short story is structured in three moments, in which the narration of the story follows the protagonist's subjective journey. In addition, this article reflects on the epiphany that occurs in the story and the importance the encounter with the animal's grotesque alterity plays in the main character's subjectivation process.

Keywords

Alterity. Subjectivity. Uncanny. Epiphany. Grotesque.