Universidade Federal do Rio de Janeiro

CLARICE LISPECTOR – UMA TEORIA DA AÇÃO

Marcella Assis de Moraes

2023

UFRJ

CLARICE LISPECTOR – UMA TEORIA DA AÇÃO

Marcella Assis de Moraes

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do título de Doutora em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Orientador: João Camillo Barros de Oliveira Penna

Rio de Janeiro

Junho de 2023

Clarice Lispector – Uma teoria da ação

Marcella Assis de Moraes

Orientador: Professor Doutor João Camillo Penna

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Examinada por:

_____
Presidente, Prof. Doutor João Camillo Penna

_____
Prof. Doutor Ettore Finazzi-Agrò – La Sapienza

_____
Profa. Doutora Ana Luiza de Andrade – UFSC

_____
Profa. Doutora Carolina Correia dos Santos – UERJ

_____
Prof. Doutor Ricardo Pinto de Souza – PPG Ciência da Literatura – UFRJ

_____
Profa. Doutora Sonia Branco Soares – Departamento de Letras Orientais e Eslavas – UFRJ, Suplente

_____
Profa. Doutora Mariana Patrício Fernandes – PPG Ciência da Literatura – UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro

Junho de 2023

CIP - Catalogação na Publicação

M827c

Moraes, Marcella Assis de
Clarice Lispector: Uma teoria da ação / Marcella Assis de Moraes. -- Rio de Janeiro, 2023.
189 f.

Orientador: João Camillo Barros de Oliveira Penna.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2023.

1. Clarice Lispector. 2. Fiódor Dostoiévski. 3. ''A maçã no escuro''. 4. ''Crime e castigo''. 5. ''A paixão segundo G.H.''. I. Penna, João Camillo Barros de Oliveira, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

RESUMO

Este trabalho elabora uma teoria da ação a partir da obra de Clarice Lispector. Para tanto, tomamos dois romances da autora, *A maçã no escuro,* de 1961, e *A paixão segundo G.H.*, de 1964, e os analisamos a partir de um intertexto proposto com o romance russo de Fiódor Dostoiévski, *Crime e castigo*, de 1866. Nossa discussão se ocupa, sobretudo, de um percurso de heroísmo ao qual ela se contrapõe, recomposto nessas obras a partir da imagem do homem superior, personagem capaz de tomar uma decisão com base em determinados valores e mantê-la firme ao longe de um curso linear de ações que ele desempenha. Assim, colocamos a questão da ação como a leitura de uma proposta clariceana segundo a qual agir é se deixar agir pelo outro; é aceitar que a interpelação do outro, sempre urgente, sempre intempestiva, desloca o sujeito de uma posição de centralidade e, ao mesmo tempo, convoca-o a ter de responder por este lugar deslocado. Agir é, nesse sentido, agir a partir desse apassivamento, é ter de assumir a responsabilidade de tomar uma decisão a partir desse lugar sobre o qual já não se pode decidir. Assim, pensamos também a linguagem como uma instância pública na qual é possível se constituir um espaço relacional que nomeia – precariamente, provisoriamente, amorosamente – a conduta do outro sem confiná-lo a uma decisão sobre o nome que diz o seu ser.

Palavras-chave: Clarice Lispector; ação; heroísmo; decisão; linguagem.

ABSTRACT

This dissertation elaborates a theory of action based on Clarice Lispector's *work. In order to do so, we take two of her novels,* ***The Apple in the Dark****, from 1961, and* ***The Passion According to G.H.****, from 1964, and we analyze them from a proposed intertext with Fyodor Dostoevsky's Russian novel,* ***Crime and Punishment****, from 1866. Our discussion deals mainly with the superior man's heroic journey recomposed in these works. By superior man we mean a character capable of making a decision based on certain values and keeping it firm through a line of actions he performs, a notion firmly opposed by Lispector. Thus, we pose the question of action as a reading of a Claricean proposition according to which to act is to let yourself be acted upon by the other; acting, therefore, means accepting that the questioning of the other, always urgent, always untimely, displaces the subject from a position of centrality and, at the same time, summons it to answer for this displaced place. To act, in this sense, is acting from the vantage point of passivity, it is to assume the responsibility of making a decision from that place about which one can no longer decide. Thus, we also propose that language be thought as a public stance in which it is possible to constitute a relational space that names – precariously, provisionally, lovingly – the other's conduct without confining him to a decision about the name that says his being.*

Key-words: Clarice Lispector; *action*; *heroism*; *decision*; *language*.

RÉSUMÉ

Ce travail élabore une théorie de l'action basée sur l'œuvre de Clarice Lispector. *Pour ce faire, nous prenons deux des romans de l'auteure,* ***La pomme dans le noir****, de 1961, et* ***La passion selon G.H.****, de 1964, et nous les analysons à partir d'un intertexte proposé avec le roman russe de Fiodor Dostoïevski,* ***Crime et châtiment****, de 1866. Notre discussion porte, avant tout, sur un parcours d'héroïsme, recomposée dans ces œuvres à partir de l'image de l'homme supérieur, un personnage capable de prendre une décision fondée sur certaines valeurs et de la maintenir ferme à travers une ligne d'actions, auquel Lispector s'oppose. Ainsi, nous posons la question de l'action comme une lecture d'une proposition claricéenne selon laquelle agir, c'est se laisser agir par l'autre; c'est accepter que l'interrogation de l'autre, toujours urgente, toujours intempestive, qui déplace le sujet d'une position de centralité et, en même temps, l'appelle à répondre depuis cette place déplacée. Agir, c'est, en ce sens, agir à partir de cette passivité, c'est avoir à assumer la responsabilité de prendre une décision depuis ce lieu d'où on ne peut plus décider. Ainsi, nous pensons aussi le langage comme une instance publique dans laquelle il est possible de constituer un espace relationnel qui nomme – précairement, provisoirement, amoureusement – la conduite de l'autre sans le confiner à une décision sur le nom qui dit son être.*

Mots clés: Clarice Lispector; *action*; *héroïsme*; *décision*; *langue*.

Para os bobos, os fracos, os idiotas, para todos aqueles que prefeririam não.

Para Pedro, o meu sim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, o CNPq, pelo financiamento desta pesquisa e pelos anos ao longo dos quais pude me tornar uma profissional das letras – à sombra do abatimento dos últimos anos, saúdo todos aqueles que fortaleceram o lugar do pensamento.

Agradeço à Universidade Federal do Rio de Janeiro, a UFRJ, e ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, o PPGCL, por terem me ofertado tantas oportunidades em torno das quais fiz a minha vida.

Agradeço a João Camillo Penna, incomparável elegância: *você é uma verdadeira pessoa*. Obrigada, meu amigo, pela voz de ler Clarice, que, entre tantas outras coisas, você de bom grado me deu.

Agradeço a Ricardo Pinto e Alexandre Nodari pela disponibilidade de ouvir as primeiras linhas e ler nelas um caminho, pelo respeito que me tornou uma pesquisadora.

Agradeço a Carolina Correia dos Santos, Ettore Finazzi-Agrò, Ana Luiza de Andrade, Sonia Branco Soares e Mariana Patrício Fernandes: tudo no mundo começou com um sim.

Agradeço a todos os colegas que, entre várias formações, compuseram o grupo aberto de estudos clariceanos do professor João Camillo: se não fossem vocês, se não fosse o nosso canal de escuta… Obrigada ainda ao café latino-americano dos amigos Danilo, Agostine e Gabriella, que resgatou alguma dignidade pandêmica.

Agradeço a todos os alunos que fizeram de mim uma professora: compartilhamos uma vida pelas letras.

Agradeço aos meus amigos e familiares, que vivem comigo o amor de apenas ser.

Agradeço ao Pedro: tudo aqui foi você quem me deu.

Esta paciência eu tive: a de suportar, sem nem ao menos o consolo de uma promessa de realização, o grande incômodo da desordem.

Clarice Lispector

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO | p. 12

1 PRIMEIRA PARTE – OS HOMENS QUE AGEM | p. 19

1.1 APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA | p. 19

1.1.1 *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski | p. 25

1.1.2 *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector | p. 28

1.2 UM ROL DE INERTES OU O HAMLETISMO RUSSO | p. 31

1.3 A TEORIA DE RASKÓLNIKOV | p. 44

1.4 UMA TEORIA DE CLARICE | p. 55

1.5 RASKÓLNIKOV, O HERÓI – ENTRE A TEORIA, O PLANO E A AÇÃO | p. 61

1.6 A DIMENSÃO TRÁGICA DO ROMANCE | p. 78

1.7 MARTIM, O MÁRTIR – DO ABSTRATO AO ORGÂNICO; DO ORGÂNICO AO ABSTRATO | p. 90

1.8 SER “BOM’’ ERA O ÚNICO MODO DE SER OS OUTROS | p. 112

2 SEGUNDA PARTE – OS SERES QUE VÃO VIVENDO | p. 128

2.1 REAPRESENTAÇÃO DO PROBLEMA | p. 128

2.2 DE ENCONTRO AO ROSTO, A GROSSA BARATA | p. 132

2.3 G.H. AGE | p. 137

2.4 OBJETO ENTRE OBJETOS | p. 144

2.5 A FOME: VER, COMER | p. 149

2.6 QUANTO À LEI | p. 164

2.7 QUANTO AOS BICHOS | p. 170

CONCLUSÃO | p. 175

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | p. 183

INTRODUÇÃO

Esta tese propõe uma leitura crítica da obra de Clarice Lispector a partir de um interesse particular que é de fundo teórico. O que se investiga aqui é uma noção de *agência* – ou, pelo menos, de ação –, que, segundo propomos, parece ganhar uma elaboração artística ao longo de toda a obra da autora, como uma espécie de princípio fundante de seu projeto de escrita. Caminhamos, nesse sentido, entre a filosofia e a literatura, mas partindo sempre da literatura, tomada aqui como ambiente capaz de produzir um tipo de pensamento que não se reporta a um sistema conceitual, mas cuja possibilidade de pensar esteja talvez mais relacionada à capacidade de se deixar render por uma espécie de descentramento avesso ao sujeito da modernidade filosófica.

Esta palavra, do inglês, *agency*, não tem tradução fácil. Ela se traduz, em geral, simplesmente por *agência*, mas tem sido pensada também como *capacidade de ação*[1], variação que indica já o teor do que se pretende discutir – uma hesitação entre a ação e a potência, entre o ato e a capacidade. Propomos pensar aqui uma espécie de dupla abordagem da questão ao longo da obra de Lispector, que, por dois movimentos distintos, aponta em direção a um fluxo no qual são anuladas as oposições entre a agência e a passividade, entre aqueles que agem e aqueles que apenas esperam ou obedecem, entre os homens e as mulheres, os bichos, as plantas, as pedras, os relógios, para indicar alguns exemplos.

Para tanto, elegemos dois momentos privilegiados dessa obra, nos quais a discussão em torno da agência aparece, embora a partir de perspectivas diferentes: primeiro, *A maçã no escuro,* de 1961; depois, *A paixão segundo G.H.*, de 1964. No primeiro, tem-se um romance narrado de uma perspectiva externa, por meio de um narrador de terceira pessoa que se dedica a contar a saga de Martim, personagem que pretensamente assassina a sua mulher e foge rumo à criação de um novo mundo. No segundo, tem-se um romance narrado da perspectiva da personagem principal G.H.,

---

[1] Cito o exemplo de uma tradução recente do texto de Asad Haider, *Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje*, de que apresento um trecho: "Butler aponta que a palavra *sujeito* tem um duplo sentido peculiar: ela significa ter **capacidade de ação**, ser capaz de exercer poder, mas também ser subordinado, sob controle de um poder externo. A política no liberalismo se caracteriza por nos tornarmos *sujeitos* que participam na política através da *sujeição* ao poder'' (HAIDER, 2019, p. 35, grifo nosso). No original, em inglês: "*The word subject, Butler points out, has a peculiar double meaning: it means having* ***agency****, being able to exert power, but also being subordinated, under the control of an external power. The liberal form of politic is one in which we become subjects who participate in politics through our subjection to power"* (HAIDER, 2018, grifo nosso).

narradora-personagem que mata uma barata no quartinho de empregada e fica para comungar com ela. Em ambos, há uma discussão em torno da possibilidade de matar, entre a interdição, que constitui o crime, e a anuência, que consagra o sacrifício. Em ambos, há uma discussão sobre a ação, que lemos a partir desta pergunta: agir é dar curso a um desejo autofundado, segundo um plano que obedece a uma deliberação racional, a uma decisão tomada com vistas a uma finalidade determinada, seja divina, seja humana?

Situamos, portanto, uma questão ética em torno da responsabilidade: agir bem é, em um primeiro momento, com Martim, responder a um regime simbólico partilhado, que permite o ingresso e a permanência do homem na vida social, ou talvez, em um segundo momento, com G.H., responder a um olhar que o outro nos dirige e que nos desloca em relação a esse regime simbólico, desorganizando um sistema de visibilidade e invisibilização, destituindo a pertença segura a categorias já determinadas?

De que maneira a responsabilidade se relaciona, por fim, à linguagem: como um código tipificador e aprisionante, embora inescapável, como talvez conclua Martim? Como um espaço de elaboração para uma experiência desapropriadora, como sugere o ato de escrita de G.H.? Como uma instância pública na qual é possível se constituir um espaço relacional que nomeia – precariamente, provisoriamente, amorosamente – a conduta do outro sem confiná-lo a uma decisão sobre o nome que diz o seu ser?

Assim é que colocamos a questão da agência – como a leitura de uma proposta clariceana segundo a qual agir é se deixar agir pelo outro. É aceitar que a interpelação do outro, sempre urgente, sempre intempestiva, desloca o sujeito de uma posição de centralidade e, ao mesmo tempo, convoca-o a ter de responder por este lugar deslocado. Agir é, portanto, agir a partir desse apassivamento, é ter de assumir a responsabilidade de tomar uma decisão a partir desse lugar sobre o qual já não se pode decidir. É esta a questão que nos parece tão decisiva para a obra de Clarice Lispector e que lemos, sobretudo, nesta passagem de *A maçã no escuro* até *A paixão segundo G.H.*

O tema da animalidade, tão recorrente na obra da escritora, recentemente reelaborado pela crítica inclusive em termos de uma literatura vegetal ou de uma literatura animista, não é aqui o centro da discussão, mas é, sem dúvidas, um elemento importante para que ela se componha. Pensamos aqui a maneira como as personagens dos textos de Lispector se deixam tocar por toda forma de existência, se deixando convocar intensamente por essa convivência com o outro.

Dessa forma, esta tese se estrutura em duas partes. A primeira, chamada **1 Os homens que agem**, organiza um primeiro movimento que se dedica a investigar essas questões a partir de uma leitura de *A maçã no escuro.* Essa parte explora, de maneira privilegiada, a relação que esse texto de Lispector estabelece com o romance russo de Fiódor Dostoiévski *Crime e castigo*, de 1866, que constitui uma fonte reconhecida da escrita de Clarice. Nossa discussão se ocupa, sobretudo, de um percurso de heroísmo recomposto nessas obras a partir da imagem do *homem superior*, personagem capaz de tomar uma decisão com base em determinados valores e mantê-la firme ao longe de um curso linear de ações que ele desempenha.

Propomos, portanto, uma primeira seção, **1.1 Apresentação do problema**, que se dedica a expor, de maneira introdutória, as questões que a tese busca desenvolver, apresentando o problema da ação conforme ele é elaborado nestes dois romances, o de Dostoiévski, na subseção **1.1.1 *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski**, e o de Lispector, na subseção **1.1.2 *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector**. Coloca-se um procedimento comparatista entre os dois que tem como objetivo não exatamente identificar uma oposição, mas realizar uma composição com aquilo que se acumula no movimento entre um e outro, com o objetivo de reunir elementos para pensar o problema teórico da ação e as maneiras como a literatura é capaz de entramá-lo.

Passamos então, na seção **1.2 Um rol de inertes ou o hamletismo russo**, a uma incursão na crítica literária russa, apresentando dois tipos sociais propostos a respeito da literatura produzida no país durante o século XIX: os niilistas, de que Raskólnikov, protagonista de *Crime e castigo*, é um representante; e os homens supérfluos, a que se reporta toda uma genealogia de personagens, dos textos de Púchkin aos de Turguêniev, Gontcharov, entre outros. Essa seção concentra, de fato, um viés histórico e sociológico que contrasta com muitos outros momentos da tese, sobretudo aqueles que se dedicam a ler Clarice, pautados em um caráter mais textual. O traço nacionalista dessa leitura das obras russas, que as reúne todas sob o mesmo escopo, talvez não escape a certa fixação orientalista, ao mesmo tempo em que repercute uma perspectiva crítica dos estudos eslavos feitos no Brasil, que frequentemente tomam a condição periférica como elemento de identificação entre os dois países e chave de compreensão da literatura produzida neles. A nossa leitura, quando se dirige a Clarice, sem dúvidas não reproduz essa abordagem, contradição à qual não podemos nos furtar, mas que procuramos atenuar com uma ressalva já indicada no parágrafo anterior – a de que o nosso propósito não é meramente comparativo, mas acumulativo. Diante dessas figuras tomadas de impasse

em face do desejo de agir, buscamos reunir mais elementos para a discussão a respeito da ação e da elaboração literária que esse problema pode ganhar.

Avançamos então para as duas seções seguintes, construídas de maneira espelhada ou ao menos imbricada. A primeira, **1.3 A teoria de Raskólnikov***,* dedica-se a mapear, de maneira bastante objetiva, a teoria elaborada pelo personagem Rodion Raskólnikov em *Crime e castigo*, na qual ele pretende basear a ação que executa – embora procuremos mostrar, mais à frente, que essa pretensão é, desde o início, frustrada. Esta seção abarca ainda uma passagem pela obra de Friedrich Nietzsche, a propósito da figura do super-homem, e por um breve comentário a respeito do texto de Walter Benjamin *Por uma crítica da violência*, com vistas à figura do grande criminoso proposta por ele. A segunda, **1.4 Uma teoria de Clarice***,* procura recompor uma teoria jurídica desenvolvida por Clarice Lispector sobretudo em dois momentos particulares de sua obra: o primeiro, quando ela ainda era estudante da graduação em Direito e redigiu o artigo "Observações sobre o direito de punir''; o segundo, quando ela já havia se firmado como escritora e publicou a crônica "Mineirinho'' como comentário ao assassinato brutal de José Miranda Rosa.

A seção seguinte, **1.5 Raskólnikov, o herói – entre a teoria, o plano e a ação**, dedica-se a uma leitura pormenorizada das relações desencontradas, no romance *Crime e castigo*, entre a teoria, o plano e a ação efetiva de Raskólnikov, desde a elaboração de sua tese até o assassinato perpetrado por ele. É quando podemos de fato demonstrar que ele não age em acordo com suas intenções ou em cumprimento das decisões que foi capaz de tomar, mas é de alguma forma a interveniência do acaso que age nele e que define o desenvolvimento da trama. É, sobretudo, neste ponto que se confronta a tese do homem sobre-humano – não porque Raskólnikov não coincida com essa classe, mas porque uma ação não obedece a esse itinerário que conduz da deliberação racional à obtenção dos fins previstos e determinados.

Assim, encaminhamo-nos para a seção **1.6 A dimensão trágica do romance**, que discute a categoria do "romance-tragédia'' não apenas quanto à sua pertinência ou à sua ineficácia para tratar da obra de Dostoiévski, mas que procura resgatar uma espécie de fio comum entre a sua obra e a de Clarice Lispector – a de uma discussão em torno de uma espécie de liberdade que apenas tem início com um momento de crise, quando os personagens são confrontados com um impasse que exige a tomada de uma decisão, que convoca uma resposta, uma responsabilização.

A primeira parte da tese apresenta ainda mais duas seções. A primeira, **1.7 Martim, o mártir – do abstrato ao orgânico; do orgânico ao abstrato**, dedica-se a ler a trajetória de Martim ao longo do romance de Lispector *A maçã no escuro*. Nesta seção, pensamos a saga do personagem desde o seu sono ativo, refugiado no hotel após a tentativa de assassinato de sua mulher, passando por sua chegada à fazenda, seu trabalho com a terra, as plantas e as vacas. Assim, acompanhamos seu percurso desde o momento em que ele abandona a comunidade dos homens – não apenas por meio do ato espúrio que comete e que o exclui da sociedade, mas por sua própria recusa em partilhar um regime simbólico que lança cada ato a uma esfera de abstração que barra a singularidade da existência de cada homem[2]. Deixando a vida urbana, a família e a profissão de estatístico, Martim se lança, portanto, à concretude, e assim ele passa a viver entre os seres orgânicos, alheio ao jugo da linguagem, participando da criação de um novo mundo. Em contrapartida, embora Martim tenha dado causa a esse mundo com o seu ato inaugural, ao mesmo tempo esse mundo gesta nele uma experiência progressiva – e assim ele evolui dos minerais aos vegetais, aos animais, à ‘‘mulata’’ (*sic*, como o narrador a nomeia), à proprietária da fazenda, Vitória, e, por fim, às autoridades institucionais do professor, do padre e do delegado. Martim termina, afinal, rendido à linguagem, aceitando não apenas o título de criminoso como o nexo causal que reinstala seu ato em um sistema de causas e efeitos, em um esquema narrativo que privilegia um curso unívoco de ações que remetem umas às outras.

Passamos, por fim, à seção final da primeira parte, **1.8 Ser “bom” era o único modo de ser os outros**, na qual discutimos o movimento final da transformação de Martim. Trata-se de um momento no qual Martim conclui que seu ato inaugural na verdade não o havia lançado à concretude, mas que a única maneira de alcançar a concretude de fato era viver entre os homens – “um homem sozinho tinha a impaciência de uma criança e, como uma criança, cometia um crime, e depois olhava as mãos e via que nem sangue tinha nas mãos mas apenas tinta vermelha’’ (LISPECTOR, 1978, p.

---

[2] Berta Waldman, em “Não matarás’: um esboço da figuração do crime em Clarice Lispector’’, sugere que o abandono de Martim das “racionalizações habituais’’ (WALDMAN, 1992, p. 163) não se relaciona à afirmação da singularidade, mas a uma identificação “com todos os homens’’ (*ibidem*, p. 164), em um movimento no qual o personagem, assim como G.H., “destitui de si o individual inútil, despersonaliza-se’’ (*ibid.*, p. 166). Segundo ela, o que Martim almeja é “a pura imanência’’, “o terreno’’ (*ibid.*, p. 163). Essa é uma perspectiva que, a princípio, recusamos. Embora tanto Martim quanto G.H. padeçam um percurso da paixão, parece-nos também significativa a diferença entre os dois, e assim estruturamos nossa tese. Note-se, por exemplo, que é apenas nas páginas finais do romance que Martim afirma “eu não sou nada’’ e se dá conta de que “fora uma bênção ele ter errado, porque, se tivesse acertado, provar-se-ia que a tarefa de vida era para um homem só’’ (LISPECTOR, 1978, p. 238) – esta última frase, sobretudo, ecoa um forte traço de Raskólnikov em Martim.

238). Martim conclui ainda que deve, por isso, aceitar a linguagem e “o mundo dos outros” (*ibidem,* p. 242), “o grande lugar comum” (*ibid.*, p. 231) e que, portanto, a única maneira de agir bem é remeter-se a uma categoria que dispõe sobre o significado (abstrato) da palavra “bom”. Procuramos explorar esse passo final de sua conclusão, elaborando de que maneira a linguagem se presta a colocar em circulação um “bazar de clichês” e “expressão cristalizada” (WALDMAN & AREAS, 2015, p. 167) e de que modo agir bem depende de recompor uma citação.

A segunda parte, **2 Os seres que vão vivendo**, é composta de sete seções. A primeira, **2.1 Reapresentação do problema**, constitui uma introdução a este segundo momento da tese – ela visa a retomar a discussão central da primeira parte e a projetar as diferenças que serão exploradas na segunda, a partir da leitura do romance *A paixão segundo G.H.*

A segunda, **2.2 De encontro ao rosto, a grossa barata**, busca desenvolver o conflito vivido pela personagem G.H. em termos do encontro com este outro desdobrado: primeiro, a empregada, depois, a barata. Assim, reconstituímos o pressuposto que torna possível avançar para a seção seguinte, o de que este romance não tem início com uma ação desempenhada pela protagonista, mas com uma ação sofrida por ela – o choque que ela leva ao perceber que Janair, a doméstica que se demitira no dia anterior, era também um ser dotado de visão e linguagem próprias – o de que ela era também humana, afinal. Cabe aqui pensar a linguagem não como condenação ao “nome perpétuo” (LISPECTOR, 1978, p. 36), mas como dimensão verdadeiramente relacional.

A seção seguinte, **2.3 G.H. age**, apresenta, portanto, a repercussão dessa visada sofrida por G.H. Assim, destacamos e analisamos detidamente a maneira como acontecem as duas ações principais que G.H. desempenha ao longo do romance: a de esmagar a barata e a de comê-la. Esta parte guarda, portanto, uma relação subjacente com aquela que se dedica a ler a ação de Raskólnikov, fazendo a ela um contraponto. Trata-se, sobretudo, de desmontar a expectativa pretendida de um circuito linear que conduz do desejo à intenção racional e, por fim, à ação.

A quarta seção, **2.4 Objeto entre objetos**, dedica-se a pensar o que acontece a G.H. no intervalo entre as duas ações que ela executa – é o caso de elaborar a maneira como ela se entrega à metamorfose em matéria do “puramente vivo”. Aqui indicamos ainda a passagem para a seção seguinte, **2.5 A fome: ver, comer**, apontando o deslindamento da posição de sujeito provocado pela aderência a um pertencimento

sensível ao corpo da matéria do mundo. Esta quinta parte apresenta ainda, recorrendo a uma antologia selecionada entre as crônicas publicadas pela autora no Jornal do Brasil ao longo da década de 1960, a maneira como a produção de Clarice Lispector desorganiza a disjunção pretendida pela filosofia ocidental entre razão e matéria, humano e inumano, propondo ainda novos elementos para a relevância do ato da manducação no romance de *A paixão.*

As seções finais, **2.6 Quanto à lei** e **2.7 Quanto aos bichos**, dedicam-se, por fim, a aprofundar a discussão a respeito de dois elementos cujas menções abundam na literatura da autora e que se fazem também indispensáveis no percurso que propomos ao longo da tese. Procuramos, nestes pontos, desenvolver ou ao menos sugerir noções de responsabilidade e de alteridade que a obra de Lispector parece privilegiar.

Assim, encaminhamo-nos, enfim, para a conclusão, que busca alinhavar uma dimensão argumentativa que, em vários momentos do texto, parece apenas sugerida ou incompletamente apresentada. Esperamos que essa seção possa contribuir para uma textura mais homogênea da tese como um todo, entre tantos caminhos que se perfilaram ao longo de um percurso que não conseguiu escapar, ele mesmo, a frustrar algumas promessas de realização, mas, quem sabe, celebre também alguns encontros inesperados. Caberá ao leitor avaliar.

1 PRIMEIRA PARTE – OS HOMENS QUE AGEM

1.1 APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA

> Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome.
>
> Clarice Lispector

> O que deve ser pensado aqui é esta coisa inconcebível ou incognoscível, uma liberdade que não seria mais o poder de um sujeito, uma liberdade sem autonomia, uma heteronomia sem servidão, em suma, algo como uma decisão passiva.
>
> Jacques Derrida

O filósofo italiano Roberto Esposito propôs, em seu livro de 2015, *As pessoas e as coisas*, que nenhum postulado organiza de maneira mais fundamental a experiência humana do que esta divisão: de um lado, as pessoas; de outro, as coisas. De acordo com ele, "nenhum outro princípio possui uma raiz tão profunda na nossa percepção, e também na nossa consciência moral, quanto o da convicção de que não somos coisas – já que as coisas são o contrário das pessoas'' (ESPOSITO, 2016, p.1). Segundo Esposito, essa distinção, embora nos pareça evidente, remonta, na verdade, a muitos séculos de "um processo de disciplinamento'' (*ibidem*, p.1) que ele remete ao surgimento do direito público romano, fundado em torno da noção de propriedade.

Ainda segundo o filósofo, essa experiência contemporânea nos distingue completamente das "sociedades arcaicas'' (*ibid.*, p.3), "nas quais pessoas e coisas fazem parte do mesmo horizonte, a ponto de não somente interagirem, mas se integrarem mutuamente'' (*ibid.*, p. 2). Nessas sociedades, as coisas, "mais do que meros instrumentos, ou objetos de propriedade exclusiva'', "constituem o filtro mediante o qual os homens, ainda não modelados pelo dispositivo da pessoa, entram em relação entre si'' (*ibid.*, p. 2). Esses grupos têm uma "visão do corpo'' como "o lugar sensível em que as coisas parecem interagir com as pessoas, até se tornarem uma espécie de prolongamento simbólico e material dessas últimas'' (*ibid.*, p. 2). Assim, os indivíduos dessas sociedades "veem nas coisas seres animados capazes de influírem no próprio destino e, portanto, merecedores de um cuidado particular'' (*ibid.*, p. 2). Ele indica, por fim, que o sujeito contemporâneo apenas pode se relacionar a essa experiência arcaica de

maneira pontual, por meio de “alguns objetos da arte ou da técnica, aparentemente dotados de uma vida própria que, em alguns aspectos, se comunica com a nossa’’ (*ibid.*, p. 3).

Seria preciso opor pelo menos duas objeções ao pensamento de Esposito. A primeira diz respeito ao caráter fetichista do próprio capitalismo, que, em seu culto à mercadoria, perturba de maneira bastante acentuada a divisão segundo a qual a “experiência contemporânea’’ é percebida pelo filósofo. Cito, por exemplo, a hipótese da psicanalista Monique David-Ménard, que contrasta com a de Esposito:

> Quando Marx falava de fetichismo, indicava com isso que o fetiche é o equivalente de um deus em prol do qual a alma dos crentes se aliena no monoteísmo. Há, portanto, um curto-circuito entre coisas brutas, desprovidas de fala e até de vida, e seres transcendentes. Divinizar objetos é atribuir aos materiais que qualificamos de inanimados um papel na definição de nossa identidade singular e social. Nosso pensamento racional separa os reinos vegetal, inanimado, animado, espiritual, divino, mas existem, mesmo nas sociedades científicas, essas relações em forma de curtos-circuitos entre entidades consideradas sem relações. Hegel analisou essas conexões e as chamou de externação/exteriorização e alienação (exatamente: os atos se tornam estranhos a eles próprios ao se realizarem). O termo fetichismo insiste na divinização dos objetos; animismo atribui uma alma a seres que, a nossos olhos racionalistas, são desprovidos dela. A hipótese que sustento é a de que nossas sociedades privilegiam, sob o nome de propriedade, uma forma de animismo paradoxal, já que se trata de identificar vontades subjetivas com coisas inanimadas e de definir a sociedade por meio do reconhecimento dessa identidade imediatamente admitida entre entidades contraditórias. (DAVID-MÉNARD, 2022, pp. 30-31)

David-Ménard chama a atenção, portanto, à condição paradoxal da propriedade, que funda as sociedades regidas pelo direito e que poderia, afinal, creditar também a elas o caráter animista que se considera arcaico. Segundo a psicanalista, esse animismo paradoxal participa da fundação de nossos mecanismos de identificação tanto do ponto de vista social quanto do ponto de vista individual.

A segunda objeção que se precisa fazer a Esposito é a de uma conquista já consolidada da perspectiva da teoria antropológica, embora os estudos descoloniais ainda se detenham sobre a questão em seu aspecto mais geral – a de que o animismo apenas pode ser reconhecido como *arcaico* se o parâmetro para estudá-lo é a epistemologia produzida por um determinado núcleo de sociedades que sempre atribuíram a si próprias o ponto final de uma trajetória unilinear de evolução. A experiência contemporânea a que o filósofo se refere não é, portanto, universal, mas fala a partir de um determinado lugar, a partir de uma determinada capacidade material de forçar a sua própria visada sobre as outras.

Nesse sentido, o interesse deste trabalho não é exatamente o de se identificar a uma tradição de outras origens, que conteste a hegemonia do discurso filosófico colonizador – embora, de alguma forma, façamos também isso. Não reivindicamos aqui uma filiação específica ou um exercício de representação de povos sobre os quais poderíamos falar sempre muito pouco. O que propomos é um esforço teórico e crítico que parte da desorganização dessas duas categorias elencadas por Esposito e que talvez possa nos atentar não apenas ao caráter paradoxal da nossa fundação social, mas ainda a formas menos hierarquizantes de conceber a nossa percepção de mundo e a nossa consciência moral, para aludir aos elementos indicados pelo filósofo.

Nosso objetivo é, então, a busca por um caminho que se permeia, sobretudo, a partir da literatura. Respondemos, aqui, a uma interpelação fulminante que nos dirigiu a obra de Clarice Lispector, entre a exuberância de uma fauna composta por palavras, entre os enigmas lançados por objetos inomináveis, entre a perplexidade de personagens expostos ao olhar do outro, aos nomes que o outro é capaz de dar – um "mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas'' (LISPECTOR, 1998, p. 7), entre a seiva e as sibilantes. O que se dispõe, na obra desta autora, e que parece se oferecer com a insistência de um projeto é, sobretudo, a desorganização de um mundo que se abre em fluxo – ele brota com a sede de Joana e desagua na torrente de *Água viva*. Ele nos confronta, assim, com uma densa convivência estrangeira – seja entre as grutas e folhas aveludadas de um fecundo jardim infernal, seja entre as paredes assépticas e minerais de um apartamento de mulher solteira.

O que se investiga aqui "seria o movimento mais geral da invenção clariciana: o encontro entre as alteridades humanas e não humanas, que ocorre como verdadeira forma de *acontecimento* ou crise'' (NASCIMENTO, 2021, p. 110), como indica Evando Nascimento em seu recente artigo "Clarice e as plantas: a poética e a estética das sensitivas''. Busca-se aqui uma experiência crítica que se dá entre "todos os viventes, vegetais e animais, não para reduzi-los a uma homogeneidade anódina, mas para vê-los em sua *rutilante diferença* não opositiva'' (*ibid*., p. 111).

Detemo-nos diante de uma proliferação que é, ao mesmo tempo, uma espécie de *monismo*, uma unidade que não se dá apenas "entre seres vivos e entre o orgânico e o inorgânico, o animado e o inanimado, mas também àquela entre, para usar os termos de Freud, realidade e fantasia (ou ficção)'' (NODARI, 2021, p. 36), como propõe Alexandre Nodari em "O infamiliar animismo de Clarice Lispector''. Trata-se, segundo ele, "de uma concepção não só animista, como também perspectivista, em que tudo que existe

(espécie viva, objeto etc.) não só é dotado de visão, agência, subjetividade, ponto de vista, como também, atrelado a isso, um mundo ou natureza próprios'' (*ibid.*, p. 43), mas que, segundo Clarice, reúne-se sob uma espécie de neutralidade, de pulsão comum impessoalizante – *it*.

É impressionante aqui o eco que Emanuele Coccia, em *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*, faz à *Água viva* de Clarice: "Imagine ser feito da mesma substância que o mundo que o rodeia. Ser da mesma natureza que a música, uma série de vibrações do ar, como uma água-viva que não passa de um espessamento de água. Você teria assim uma imagem muito precisa do que é a imersão'' (COCCIA, 2018, p. 37). O filósofo se refere a um modelo cosmológico que tem como base a imersão, a permeabilidade, a interpenetração – uma concepção de mundo que se presta a aprender a fluidez da matéria, que "não é um estado de agregação'', mas "a maneira pela qual o mundo se constitui no vivente e em face dele'' (*ibid*., pp. 34-35), um mundo que estabelece com o vivente uma relação de "projeção recíproca: um movimento graças ao qual o vivente delega ao mundo o que ele deveria realizar com seu próprio corpo e, ao contrário, em que o mundo confia ao vivente a realização de um movimento que deveria ser exterior a ele'' (*ibid*., pp. 37-38).

Assim, investigamos, na escuta de Coccia e Clarice, um mundo que "não contém verdadeiros objetos'', mas que constitui "um enorme campo de acontecimentos'' e "confere ao espaço uma geometria complexa em mutação perpétua'' (*ibid*., p. 36), na qual "a oposição entre movimento e repouso não existe mais: o repouso é um dos resultados dos movimentos e o movimento é, como para uma águia que plana, uma consequência do repouso''. Nesse mundo – o nosso –, tampouco se pode "opor contemplação e ação'' (*ibid*., p. 35), mas se experimenta uma "identidade radical entre o ser/estar e o fazer. Não se pode *estar* num espaço fluido sem modificar *ipso facto* a realidade e a forma do ambiente que nos rodeia'' (*ibid*., p. 41). Nesse mundo, que "é sempre simultaneamente uma condição de possibilidade e um produto da vida que ele aloja'', "todo organismo é a invenção de uma maneira de produzir o mundo'' (*ibid*., p. 42).

Essa proposta nos coloca, portanto, uma outra relação com o campo da ética, a partir da qual a ação deixa de se conceber como fruto de uma deliberação racional e de uma decisão assertiva e passa a se colocar como uma maneira de se perceber no mundo – de se deixar desorganizar pela realidade com a qual o outro nos confronta e que passa a compor também o nosso próprio olhar sobre o mundo.

Partimos aqui de uma experiência de *despossessão*, na qual tanto as coisas são desalojadas de sua posição de objeto quanto as pessoas são expropriadas de seus predicados de sujeito. Assim, com a desorganização dessa percepção bipartida, buscamos também uma reelaboração da noção de *agir*, que inviabilize a bifurcação entre aqueles que agem e aqueles que apenas esperam, entre a ação e a paralisia, entre a capacidade de decisão e a passividade. Investigamos então uma capacidade de agir que seja também uma potência de suportar – uma espécie de ação que apenas se torne possível pela decisão de se deixar atravessar pelo outro, de responder a ele, de se tornar responsável por uma situação que ele nos colocou – seja por uma palavra que nos dirigiu, seja pelo caráter ostensivo de sua própria presença. Investigamos, portanto, ações que não tenham causa em um único agente, embora se reportem a ele; investigamos, portanto, ações que não se identifiquem a uma manifestação externa, pontual, concreta, mas que perturbam uma temporalidade linear e que se propagam para meios mais difusos.

Assim é que nossa pesquisa envolve, por fim, a linguagem – a linguagem como meio capaz de reverberar essa ação que é também uma espécie de passividade, uma imbricação entre ação e passividade. A linguagem não como o simples instrumento através do qual se formulam injunções e interdições, tipos e juízos, mas como um campo onde é possível recompor uma certa experiência de dissolução e, por extensão, de responsabilidade. A linguagem não como a forma reconhecível do que se deve ou não fazer ou como os nomes devidos àqueles que agem ou deixam de agir, mas como a criação de uma possibilidade de receber aquilo que não pertencia ao campo do visível.

Nesse sentido, delimitamos, por fim, o escopo desta pesquisa. Buscamos, neste trabalho, discutir a noção de agência, em tensão com a de passividade, a partir da obra de Clarice Lispector – a expectativa é a de poder implodir esse binômio, questionando também a noção de decisão. Para tanto, detemo-nos diante do romance *A maçã no escuro*, em cuja primeira seção o personagem Martim se coloca em convivência próxima com a natureza e os animais como parte de um processo de criação de uma nova natureza – para além (ou para aquém) do humano, associando a discussão a toda uma reflexão sobre o “ato” e o “crime”. Situamos ainda um poderoso intertexto com o romance *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, uma das fontes reconhecidas do texto de Clarice, sobretudo no que concerne ao caráter heroico da distinção entre os homens extraordinários e os homens comuns, proposta pelo protagonista russo Raskólnikov. Avançamos, por fim, ao romance *A paixão segundo G.H.*, que redimensiona ainda mais a

discussão, questionando o ato ou crime de matar um vivente tão espúrio como uma barata.

Situamos ainda um diálogo sutil, mas bastante interessado, com a obra da filósofa Judith Butler, que, embora não discutamos diretamente ao longo da tese, forneceu um enquadramento possível para que ela se fizesse. Interessamo-nos, sobretudo, pelo conceito de *despossessão,* que está presente, de maneira difusa, ao longo de todos os escritos da autora, mas de maneira talvez mais concentrada em *Dispossession: the performative in the political* (*Despossessão: o performativo no político*, em tradução livre), texto publicado em 2013 e ainda sem tradução para o português, no qual Butler dialoga com Athena Athanasiou, professora de Antropologia Social na Panteion University, em Atenas. Neste texto, as autoras defendem que o conceito se fraciona em duas vertentes: por um lado, ele se propõe segundo uma forma relacional; por outro, segundo uma forma privativa. "Nós o valorizamos em uma de suas modalidades e o abominamos e resistimos a ele em outra'' (BUTLER; ATHANASIOU, 2013, p. 3, *tradução nossa*)[3], afirma Butler. Nossa discussão se interessará particularmente pela dimensão relacional desse conceito, que a filósofa define da seguinte maneira:

> Nós somos despossuídos de nós mesmos em virtude de algum tipo de contato com o outro, em virtude de sermos movidos ou mesmo surpreendidos ou desconcertados pelo encontro com a alteridade. A experiência ela mesma não é simplesmente episódica, mas pode revelar e de fato revela uma base da relacionalidade – nós não simplesmente nos movemos, mas somos nós mesmos movidos pelo que está fora de nós, pelos outros, mas também pelo ''fora'' que reside em nós (BUTLER; ATHANASIOU, 2013, p. 3, *tradução nossa*).[4]

É nesse sentido que desenvolveremos aqui nossa discussão – entre Clarice e Dostoiévski, em meio aos animais, as plantas, as pedras e os objetos. As próximas seções poderão situar de maneira mais detalhada o nosso argumento, que, a princípio, pode parecer reunir elementos tão díspares entre si.

---

[3] "*We value it in one of its modalities and abhor and resist it in another*" (BUTLER; ATHANASIOU, 2013, p. 3). Butler se refere aqui à aporia instalada pelo conceito de despossessão. Segundo ela, o fato de que sejamos todos constitutivamente expostos à perda e à despossessão do ponto de vista subjetivo não deve ser empregado como justificativa para a situação de precariedade e vulnerabilidade social em que apenas certas populações são colocadas. Não se trata, portanto, de uma relação de causalidade.

[4] "*We are dispossessed of ourselves by virtue of some kind of contact with another, by virtue of being moved and even surprised or disconcerted by the encounter with alterity. The experience itself is not simply episodic, but can and does reveal one basis of relationality – we do not simply move ourselves, but are ourselves moved by what is outside us, by others, but also by whatever 'outside' resides in us.*'' (BUTLER; ATHANASIOU, 2013, p. 3)

1.1.1 *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski

Quando, em *Crime e castigo*, Dostoiévski nos apresenta o personagem Raskólnikov, não sabemos ainda a que ele vem. “É por não fazer nada que falo pelos cotovelos”, ele diz. “Ou pode ser assim também: eu falo pelos cotovelos porque não faço nada” (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 19), ele complementa. Mas são necessárias poucas páginas para que se insinuem ao leitor as suas intenções assassinas e os seus planos de morte. Vejamos: logo que o encontramos no pequeno quarto que ele aluga no apartamento da senhora viúva, Raskólnikov sai à rua, atento ao boné fora de moda que faria que o reconhecessem; caminha em direção ao apartamento da velha usurária, mapeando o trajeto mais viável para chegar até lá sem se fazer notar; chama por ela e, depois de vencer finalmente a sua desconfiança, entra, olhos atentos, e faz um minucioso reconhecimento do terreno do apartamento; lá ele desenrola uma conversa a pretexto de um empréstimo, anuncia que voltaria para mais negócios e pergunta se afinal a velha costumava estar sempre sozinha; depois ele desce as escadas e para, por acaso, em uma taberna na rua.

Um mês e meio antes disso, logo depois que ele encontrara a senhora pela primeira vez, Raskólnikov também havia entrado em uma taberna a caminho de casa, onde escutou, de novo por acaso, a conversa entre um estudante e um oficial sentados ao seu lado. Eles conversavam justamente sobre a velha usurária, sobre as razões pelas quais qualquer dia ela apareceria morta, sobre o grosso dinheiro que ela arrancava, avarenta, de estudantes famintos mediante juros exorbitantes, sobre a redistribuição de renda que a morte desta personagem mesquinha e anticarismática possibilitaria, em benefício de todos – em suma, tratava-se de uma questão de justiça, é o que lhes parece.

É logo depois desse momento, na cena seguinte, ainda no mesmo capítulo, que começa a narração do crime – e assim o traço policialesco deste romance se vê inteiramente deslocado do mistério a respeito do quê teria acontecido (afinal, o crime se deu diante de nossos próprios olhos, somos as suas testemunhas oculares), e o suspense (intenso, embora surpreendentemente combinado a uma profusão de outras cenas) concentra-se então em dois veios principais: em primeiro lugar, resta saber se o autor do crime, o herói pelo qual torcemos inevitavelmente, será, afinal, descoberto e enredado pela trama capaz de expô-lo e puni-lo (não por nós, que já o conhecemos, mas pelos personagens que o sondam e perseguem, além de pelo próprio remorso que o acossa); em segundo lugar, é preciso ainda desvendar qual foi, afinal, o motivo que levou

nosso herói a cometer o crime, depois que começamos a desconfiar de que a justificativa não tenha sido, no fim das contas, o roubo do dinheiro[5].

As pistas nos vão sendo dadas aos poucos e é apenas na metade do livro, quando o personagem é confrontado, em uma entrevista informal, pelo investigador Porfiri Pietróvitch, que ficamos sabendo a respeito da teoria formulada por Raskólnikov. Ele havia publicado em jornal, fazia dois meses, um artigo entitulado "A respeito do crime", no qual advogava em favor da superioridade dos indivíduos que ele chamava "extraordinários", aqueles que não se dobram às interdições tipificadas como crimes pelo código penal, em oposição aos indivíduos que ele chamava "ordinários", aqueles que obedecem estritamente aos preceitos legais vigentes. Assim ele diz:

> o homem extraordinário tem o direito… ou seja, não o direito oficial, mas ele mesmo tem o direito de permitir à sua consciência passar… por cima de diferentes obstáculos, e unicamente no caso em que a execução de sua ideia (às vezes salvadora, talvez, para toda a humanidade) o exija (DOISTOIÉVSKI, 2001, p. 268).

O homem extraordinário é, portanto, segundo Raskólnikov, aquele a quem a natureza, "por algum cruzamento de espécies e raças" (*ibidem, p*. 272), conferiu maior autonomia, tornando-o capaz de arrogar para si, "em nome de algo melhor" (*ibid.,* p. 270), o direito de cometer o crime e, com vistas a um objetivo (*ibid.,* p. 270), instituir uma nova lei. Na base dessa classificação estabelecida pelo personagem, está, como ele mesmo enuncia, a diferença entre os destruidores e os conservadores; entre aqueles que têm o direito de matar e as bestas trêmulas; entre um homem, propriamente, e os piolhos, as pulgas, as baratas, como são todos os outros – palavras dele.

A justificativa para o crime de Raskólnikov teria sido então uma espécie de autodeclaração de grandeza. Perpetrando o crime, ele provaria que não era um reles conservador da lei – um piolho, uma pulga, uma barata –, mas um de seus destruidores – um Napoleão, um Licurgo, um Maomé –, fazendo valer, com o seu ato cabal, a sua própria lei sobre todos os outros seres.

---

[5] É Joseph Frank, em "Uma leitura de *Crime e castigo*", que sugere essa leitura. Cito: "À primeira vista, como não existe ambiguidade com relação à identidade do assassino, comparar *Crime e castigo* com uma história de detetive pode parecer menos correto do que com um *thriller*, no qual alguém comete abertamente um crime no começo e o interesse passa a repousar na elaboração das aventuras que resultam desse ato criminoso. Na verdade, porém, *Crime e castigo* concentra-se na solução de um enigma: o mistério dos motivos do assassino. É que o próprio Raskólnikov, como se fica sabendo, descobre que não entende *por que* matou; ou, em termos mais precisos, toma consciência de que o propósito moral que supostamente o inspirou não pode explicar sua conduta." (FRANK, 2013, p. 150)

O grande problema para Raskólnikov, o homem cindido[6], foi que a promessa articuladamente elaborada, na teoria, por ele, na prática não pode se cumprir com a mesma simplicidade. A despeito de seus grandes ideais e dos pelo menos seis meses ao longo dos quais ele considerou o assunto, o personagem não pode de fato tomar uma decisão, mas permaneceu continuamente se debatendo entre o horror que a ideia lhe despertava e a fascinação que ela lhe provocava, a ponto de que a consumação dos assassinatos se deu, a despeito de toda antecipação, de maneira súbita, abrupta, acidental – como se ele estivesse tomado de certa paixão.

A separação, decisiva para a teoria de Raskólnikov, entre os distintos e os medíocres, entre os visionários e aqueles que vivem em meio a sombras e simulacros, entre os humanos e os animais, não pode se firmar. Alguns interessados poderiam responder – é o que faz o próprio personagem – que isso se deveu ao fato de que ele não estivesse entre os eleitos, de que ele não fosse, afinal, um homem extraordinário – por isso sofreu, na consciência, o crime que cometeu. Mas nos parece que o livro pode nos fornecer uma resposta bem mais interessante se nos atentarmos à insistência com que a narrativa desfaz, a todo momento, algumas outras separações além desta, proposta por Raskólnikov. Vejam-se, por exemplo, os binômios razão e emoção, consciência e inconsciência, agência e passividade, que não se sustentam nessas divisões estanques e opositivas. Na prática, Raskólnikov comete, de fato, o crime contra as duas irmãs – mas isso dificilmente é fruto de uma decisão racional, de um plano de ação que ele colocou em curso. Pelo contrário, o personagem está todo o tempo atabalhoado, hesitante, sonolento, esquecidiço, delirante, febril – e, no entanto, ele age. “Ele tomou a decisão, mas foi como se tivesse caído de uma montanha ou despencado de um campanário, e

[6] Fazemos aqui referência ao fato de que o nome do personagem inclui a palavra *raskol*, que, em russo, significa *cisma, cisão*.

chegou ao crime como se não houvesse caminhado com as próprias pernas" (*ibid.,* p. 465), é o que diz o investigador Porfiri[7].

Flagramos Raskólnikov a todo o tempo entre desencontros: seu ímpeto se desencontra de sua energia, suas intenções se desencontram de suas realizações, suas palavras se desencontram de suas ações. Assim, ele parece se conduzir continuamente pelo adiamento – mesmo depois que já agiu. Ainda depois que ele cometeu o crime, há uma espécie de reconciliação que ele deve fazer pela palavra e à qual ele se furta persistentemente.

1.1.2 *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector

Quando, em *A maçã no escuro*, Clarice Lispector nos apresenta o protagonista Martim, ela equipara seu sono ao lento jardim sem lua. O homem dorme com atenção durante horas, que é o tempo que leva a formação de um pensamento – "ele não podia mais se alcançar sem ser através da agudez do sono" (LISPECTOR, 1978, p. 17), diz o narrador. Da mesma forma, o jardim elabora sua urdidura noturna – as árvores se enraízam com vagar e atingem o alto das próprias copas, os canteiros se ordenam concentradamente, o sapo pula no escuro (*ibidem.,* p. 11), e assim podemos ouvir o barulho da noite, a fricção do silêncio contra o silêncio (*ibid.,* p. 16). A atmosfera, desde o começo, é a deste trabalho insondável, em que homem e natureza existem em silêncio.

---

[7] Assim Aurora Fornoni Bernardini o resume, no artigo "A consciência em Dostoiévski (*Crime e castigo*)": "Ele [Raskólnikov] submete seu 'vil devaneio' a uma série de provas – ou melhor, 'provações' – para fazer com que ele resista e para que sua ideia possa continuar sua marcha. As digressões que começam com o encontro de Marmieládov e continuam com o passeio de Raskólnikov pelos becos rumo ao edifício da usurária Aliona Ivánova constituem uma fonte de encanto do romance, a carne com que é preenchido o esqueleto sólido e firme. Raskólnikov sentiu medo. Por isso titubeia. Por isso quer crer que a ideia que o absorve é um disparate. Por isso tem a esperança de que aquilo não ocorra. Mas, quando indícios do destino, coincidências da realidade, teimam em fazer-se sentir, impelindo suas faculdades a convergirem no ato irreversível, ele não titubeia. Pelo contrário: os acolhe como um sinal da necessidade da realização da ação." (BERNARDINI, 2018, p. 111) A professora Bernardi tem, sem dúvidas, razão: Raskólnikov de fato teme, de fato titubeia e de fato se atenta a indícios do destino e a coincidências da realidade que vêm a se tornar decisivas para o ato que ele comete. No entanto, o ponto para o qual se tenta chamar atenção aqui é que a "série de provações" às quais a ideia dele é submetida não é exatamente um experimento conduzido pelo personagem, mas antes um adiamento que se impõe sobre ele, a despeito de suas intenções, até o ponto em que o assassinato é cometido – mas não como resultado de um processo racional de deliberação. Não há um ponto a partir do qual Raskólnikov acolhe uma decisão e não mais titubeia. Ele de fato titubeia ao longo de toda a realização do crime, a ponto de que a agência do assassinato é deslocada para elementos como o acaso, a máquina, o diabo. A hesitação do personagem pode ser tomada não apenas como "fonte de encanto" ou carne lassa que apoia a estrutura firme do enredo, mas como o próprio movimento dispersivo do qual se faz uma decisão – a despeito da pretensão racional e programática que se projeta sobre os homens segundo um paradigma do sujeito da metafísica. Tentaremos desenvolver esse ponto com mais rigor ao longo da tese.

A narração avança lenta, velando o sono de Martim, que é, ao mesmo tempo, dissolução e refazimento. Ela nos conta que ele é um homem fugido desde há duas semanas, quando "aquele homem experimentara o poder de um ato" (*ibid.,* p. 19)[8]. Não sabemos o que foi que aconteceu, ficamos apenas com as insinuações do desprezo virulento que ele sente pela mulher, e de fato em muitos momentos é o próprio personagem quem se pergunta qual teria sido o seu crime. É apenas na última seção do livro, no capítulo 7 da terceira parte, que ele enuncia com todas as letras: "Matei minha mulher" (*ibid.,* p. 229)[9]. Até então, o ato estava dissolvido na impossibilidade de formulação, e Clarice nos faz avançar de mãos dadas com Martim em sua paixão, em seu martírio.

A questão, segundo Martim repete bem devagar ainda no começo, é que ele perdeu "a linguagem dos outros" (*ibid.,* p. 25). O que aconteceu, ele diz junto à narração, não foi um crime, mas uma "coisa tão sem nome que lhe sucedera" (*ibid.,* p. 28), um "pulo cego", um "salto", o "único acontecimento", uma "dureza da sorte", "um espetáculo", "um movimento vital involuntário" (*ibid.,* p. 28). Quando Martim experimenta o ato, quando o comete, o que ele sente é a imposição de abandonar a linguagem – em parte porque ele recusa a imagem do que ele mesmo cometeu diante dos outros; em parte porque não foi mesmo ele quem o cometeu, mas uma instância de ultrapassamento que se impôs e que o lançou a um mundo já sem imagem.

Martim passa a habitar então a esfera do incomparável, daquilo que não pode ser imitado. O que ele perde, fundamentalmente, é a linguagem – a sua humanidade, o seu pertencimento à espécie. Assim é que Martim se torna "finalmente real, um rato verdadeiro" (*ibid.,* p. 29) – entre a razão, a *ratio*, e o fracasso, o *raté*, ele se torna, enfim, um animal, ele ganha a concretude de um animal (o r/ato)[10]. Ele passa a viver na fazenda,

---

[8] Se indicamos, acima, a observação de Frank de que *Crime e castigo* se trata de um *thriller*, talvez não seja completamente irrelevante notar aqui a perspicácia de Clarice neste trecho de *A maçã*, cuja caracterização do hotel arruinado, gerenciado pelo dono alemão com a ajuda de um único criado, parece uma citação direta de *Psicose*, de Alfred Hitchcock, filme de 1960, segundo um procedimento de composição que, segundo Waldman e Arêas, transita da frase lapidar ao clichê (WALDMAN & AREAS, 2015, p. 162).

[9] É necessário lembrar que o assassinato nem mesmo aconteceu. O personagem agrediu a mulher e fugiu, abandonando-a à própria sorte, por isso ele nem mesmo soube que ela foi resgatada por uma ambulância e que se recuperou. Todo o processo de expiação (embora não se trate simplesmente de expiação) que Martim se impõe, portanto, é em torno de um assassinato que, por golpe da sorte, ele não cometeu.

[10] Vale observar: não de qualquer animal, mas justamente do animal que é popularmente tomado como metáfora para o mais covarde, o mais avesso à ação e à decisão, aquele que age pelas costas de maneira dissimulada, o que se opõe ao homem.

entre as plantas e as vacas, entre o curral e a encosta dos bois, entre a mulata sem nome, que ri e que "era uma larga natureza" (*ibid.,* p. 82), e a sua filha pequena, a sua prole[11].

Dessa forma, Martim passa a reconstruir o mundo, a caminho do refazimento de sua humanidade – entre aqueles que falam a partir do lado de fora da casa, ou que não propriamente falam, mas zurram, berram, coiceiam, cabeceiam, riem, trepam, reproduzem; aqueles, enfim, que perturbam a ordem do dizer e as categorias que organizam quem é o sujeito que pode ou não falar – quem é aquele digno de se ouvir.

O percurso de Martim conduz, portanto, à completa desestabilização, não apenas da separação entre homem e animal, entre aquele que raciocina e fala e aquele que apenas emite ruídos, como propõe Aristóteles[12], mas até mesmo das instâncias que definiriam o que é um ato e o que é latência, o que é realização e o que é pensamento, o que é concretude e o que é abstração. No limite, a reflexão aqui circunda o terreno da política: o que significa agir?

O texto clariceano pensa vigorosamente, junto com Martim, sobre a fragilidade dos limites que protegem o humano como essência e propriedade, cuja suspensão pode muito facilmente deixá-lo desguarnecido, sob a imposição de recriar um mundo. Assim, lançamos esta questão que, no momento, apenas podemos tentar começar a responder: "Tanto que Martim já estava começando a se perturbar – ele era um homem, mas restava algo inquieto: que é que um homem faz?" (*ibid.*, p. 99).

---

[11] Neste texto de Lispector, a "mulata" está situada mais próxima às plantas e aos animais do que aos humanos. Parece-nos um enquadramento de teor racista.

[12] É na *Política* que lemos a respeito do caráter essencialmente político e falante do homem; cito: "Observamos que toda cidade é uma certa forma de comunidade e que toda a comunidade é constituída em vista de algum bem. É que, em todas as suas ações, todos os homens visam o que pensam ser o bem. (…) Estas considerações evidenciam que uma cidade é uma daquelas coisas que existem por natureza e que o homem é, por natureza, um ser vivo político. (…) A razão pela qual o homem, mais do que uma abelha ou um animal gregário, é um ser vivo político em sentido pleno, é óbvia. A natureza, conforme dizemos, não faz nada ao desbarato, e só o homem, de entre todos os seres vivos, possui a palavra. Assim, enquanto a voz indica prazer ou sofrimento, e nesse sentido é também atributo de outros animais (cuja natureza também atinge sensações de dor e de prazer e é capaz de as indicar) o discurso, por outro lado, serve para tornar claro o útil e o prejudicial e, por conseguinte, o justo e o injusto. É que, perante os outros seres vivos, o homem tem as suas peculiaridades: só ele sente o bem e o mal, o justo e o injusto; é a comunidade destes sentimentos que produz a família e a cidade" (ARISTÓTELES, 1998, p. 53-55). É na *Poética* que lemos a respeito do caráter essencialmente mimético do homem; cito: "Duas causas, ambas naturais, parecem ter dado origem à arte poética como um todo. De fato, a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas" (ARISTÓTELES, 2017, p. 57).

1.2 UM ROL DE INERTES OU O HAMLETISMO RUSSO

De novo entregue ao ócio esquivo,
Alma vazia a desgarrar-se,
Traçou louvável objetivo:
De a mente alheia apoderar-se;
De muito livro a estante encheu,
E sem proveito leu e leu,
Aqui enfado, esquisitice,
inconsciência, ora sandice;
Em cada um faltas achou;
Tornou-se o antigo, superado,
Delira o novo com o passado.
Mulheres, livros, já deixou;
Da prateleira o pó sumiu –
Com tafetá negro a cobriu.

Alexandr Púchkin

Pois é, pois é! Para que você foi se arrastar pelo exterior? Por que não ficou em casa e não estudou a vida que estava ao seu redor? Você teria descoberto suas necessidades, seu futuro, e aquilo que chamam de sua vocação também teria ficado clara… Mas, com sua permissão – prosseguiu, voltando a mudar de voz, como se se justificasse e se intimidasse –, onde seria possível aprender o que nenhum sábio conseguiu pôr nos livros?

Ivan Turguêniev

Será mesmo que a ação ultrapassa a palavra?

Clarice Lispector

Esta não é uma tese sobre literatura russa. No entanto, se o nosso assunto é aqui a ação, mais precisamente a maneira como a ação é elaborada no romance de Clarice Lispector *A maçã no escuro*, que dialoga tão de perto com o *Crime e castigo* de Fiódor Dostoiévski, é pertinente, parece-nos, recuperar uma figura sobre a qual tanto discutiu a crítica literária russa. Trata-se de um tipo muito persistente na produção literária realizada no país ao longo do século XIX, sobretudo na primeira metade dele, até os anos 1860. Podemos constatar sua presença pelo menos desde o romance em versos de Aleksandr Púchkin e projetar sua sombra até mesmo sobre os últimos personagens de Anton Tchekhov, passando por autores como Mikhail Liérmontov, Ivan Turguêniev e Ivan Gontcharov. É do homem supérfluo, pois, que falamos.

Antes de mais nada, é preciso um esclarecimento inicial: Raskólnikov é este tal tipo supérfluo? A resposta é não. Raskólnikov no máximo se refere a um seu herdeiro dissidente, uma espécie de niilista. A professora Aurora Fornoni Bernardini, em seu artigo "A consciência em Dostoiévski (*Crime e castigo*)", explica-nos a respeito disso. Segundo ela, as fontes deste romance

> são numerosas e, em parte, desconhecidas. Mas o que é discutível é o interesse que Dostoiévski tem em expor a ideologia da facção radical que era hegemônica na Rússia na década de 1860. Entre os jovens estudantes universitários, particularmente, há uma adesão à tentativa de fundamentar a ação moral no utilitarismo. O protagonista de *Crime e castigo*, na obra ainda sem título, decide matar a velha agiota porque ela é má, cruel, desumana e nociva, mas, para justificar seu ato, não usa a repulsa moral que demonstra pelo comportamento dela. Ao contrário: convence a si próprio de que a vida dela é *inútil*, substituindo, assim, uma reação moral instintiva por um critério utilitário. (…) Dostoiévski investe contra o que viria a ser chamado de ''niilismo russo'', diferente do ''socialismo utópico'' de Tchernychévski, que influenciou a cultura russa com seu romance *O que fazer?*, em que propõe como um dos fundamentos ideológicos de sua utopia o ''egoísmo racional''. O niilismo russo é uma doutrina mais rigorosa, que estimulava uma elite de indivíduos ''superiores'' ou ''extraordinários'', nas palavras utilizadas em *Crime e castigo*, a passar por cima das normas morais existentes para promover os interesses da humanidade como um todo. (…) Logo após a publicação de *Pais e filhos* [romance de Ivan Turguêniev que cunha a expressão "niilista''], um crítico russo muito conceituado na época, Píssarev, identificou o radicalismo com o niilismo – ou seja, o desejo de criar uma *tabula rasa* mediante a destruição total. (BERNARDINI, 2018, pp. 108-109)

O tipo niilista, portanto, é aquele que se propõe a agir de maneira radical sob o critério da utilidade e da eficiência. O tipo supérfluo, em contrapartida, define-se exatamente pela incapacidade de agir – pelo desajuste de suas grandes pretensões progressistas em relação ao restritivo contexto social que o circunda e que o molda, a ponto de torná-lo completamente inapto a qualquer forma de ação. O argumento aqui é que ambas figuras respondem a uma mesma questão, a da relação entre o homem e a ação pela qual ele é responsável. Nesse sentido, talvez não seja sem proveito retomar a categoria do homem supérfluo para pensar este personagem que, embora se proponha como niilista, ocupa um ponto de desencontro: por um lado, ele se impõe a tarefa de perpetrar um ato calculado e definitivo; por outro, ele hesita continuamente diante desta tarefa autoimposta e mal planejada. Passemos então a uma delimitação da figura do supérfluo.

Para começar, o pesquisador e tradutor Samuel Junqueira Antoniasse nos oferece um bom caminho. Diz ele:

> De um modo geral, os homens supérfluos são caracterizados da seguinte forma: jovens de origem nobre, dotados de uma grande capacidade intelectual e dos mais elevados princípios morais, mas também incapacitados para a ação, para a luta em nome de seus ideais, tanto devido ao sistema repressor sob o

> qual estão submetidos quanto à própria educação que receberam. Outras literaturas também apresentam heróis nessas condições, idealistas mas inativos, porém, na Rússia, por trás de tal tipo há um complexo panorama histórico-social que o molda, não sendo por acaso que sua presença seja predominante no período que compreende dois grandes acontecimentos na história do país: a Revolta Dezembrista (1825) e a emancipação dos servos (1861). (ANTONIASSE, 2016, p. 73)

Assim, podemos assumir que há dois critérios básicos em torno dos quais se pensa esse personagem-tipo: por um lado, ele se define por um traço de caráter, justamente a sua incapacidade de agir, que se contrapõe a seus ideais transformadores; por outro, ele se define por um elemento historiográfico, por uma espécie de pertencimento ao contexto histórico e social em que foi forjado. Antoniasse chega mesmo a dizer que esses personagens são verdadeiros "representantes de uma geração e/ou época" (*ibidem*, p. 81), perspectiva defendida por uma série de críticos tanto contemporâneos aos supérfluos, a exemplo de Nikolai Dobroliúbov, que publicou, em 1859, um famoso artigo chamado "O que é o oblomovismo?", que discutiremos em seguida, quanto contemporâneos a nós, a exemplo de Irving Howe, que, em sua obra *A política e o romance*, propõe um capítulo a respeito de Turguêniev chamado "A política da hesitação", no qual chega a afirmar que "o fato de tantos heróis literários russos serem 'homens supérfluos' parece quase inevitável: na Rússia do século XIX, não era possível outro tipo de herói" (HOWE, 1998, p. 84)[13]. Howe os nomeia ainda "heróis da alienação", personagens que "sofrem a frustração de serem incapazes de agir heroicamente" (*ibidem*, p. 84).

Embora tenha sido a novela de Turguêniev, *Diário de um homem supérfluo*, de 1850, a primeira a empregar essa expressão[14], a figura a que ela se reporta pode ser apreendida pelo menos desde a comédia do dramaturgo Alexandr Griboiedov, *A desgraça de ter espírito*, de 1824, na qual o personagem central, Chátski, como indica Howe,

> é talvez o primeiro de toda uma série ilustre de ''homens supérfluos'' que serpenteará a literatura russa; supérfluo não no sentido de que ele sofre, como a maior parte dos heróis de Turguêniev, de um mal-estar psicológico, mas de que traz à pátria, após vários anos no Ocidente, um vigor intelectual e um apetite por

---

[13] O próprio Samuel Antoniasse apresenta essa citação na página 80 de sua dissertação; é a ele que devemos, portanto, essa indicação de leitura.

[14] O professor e pesquisador Bruno Gomide indica ainda o seguinte, a respeito dessa expressão: "Sobre a tradução da palavra: talvez termos como 'dispensável' ou 'desnecessário' sejam traduções mais objetivas, mas o 'supérfluo' tem uma vantagem, até mesmo sobre a palavra russa original; ela encena a trajetória do personagem. O 'super' da primeira parte representa os arroubos napoleônicos do rapaz, e o 'fluo' da segunda representa o fluir, a dissolução desses sonhos na realidade comezinha" (Fala de Bruno Gomide em 21/9/2020, em aula aberta da plataforma Sala Jaú intitulada "Púchkin e o nascimento do homem supérfluo", ministrada por Cecília Rosas e Giuliana Almeida).

> novidades que, aos olhos dos burocratas russos, não parecem tanto subversivos quanto meramente tolos. (HOWE, 1998, p. 83)

Esse trecho nos permite delinear melhor de que trata esse tipo – Chátski viajou ao exterior, entrou em contato com discussões filosóficas empreendidas na Europa, com valores modernos e progressistas alardeados no Ocidente, e retornou à pátria contagiado por essa atmosfera; no entanto, de volta à Rússia, ele não é capaz de fazer eco a essas ideias, muito menos de revertê-las em ações concretas que visassem a transformações.

Não nos proporemos aqui a tarefa de recompor o contexto histórico e social russo daquele período, mas destacaremos alguns dos elementos que Antoniasse, com muita competência, nos indica. Segundo ele, o século XVIII é marcado, na Rússia, por um processo de ocidentalização empreendido pelo tsar Pedro, o Grande, "que se empenhou pessoalmente na tarefa de converter o 'atrasado homem russo' no 'moderno homem europeu" (ANTONIASSE, 2016, p. 75). A esse processo se deve, por exemplo, a construção da cidade de São Petesburgo, projetada para ser "uma janela para a Europa" (*ibidem*, p. 76) – se a nossa Brasília mirava o futuro, a deles via o futuro no Ocidente[15].

Ao mesmo tempo, segundo destaca Antoniasse, esse foi um período importante para a formação de um sentimento de identidade do povo russo, "um nacionalismo que chegaria ao seu auge com a invasão napoleônica de 1812" (*ibid.*, p. 77), contra a qual "membros de todas as classes foram convocados ou se ofereceram para ir à guerra, sendo esta a primeira vez que a sociedade se uniu por inteiro com um propósito em comum, viu-se como uma nação" (*ibid.*, p. 77). Assim, neste momento, jovens aristocratas convivem, no campo de batalha, com camponeses,

> aqueles mesmos jovens que ''haviam sido educados para considerar os servos de seus pais não muito mais que bestas humanas carentes de virtudes e sentimentos elevados'' passam a ser testemunhas das terríveis condições sociais das quais aqueles homens eram vítimas, condições estas que contrastavam com a bravura, coragem e patriotismo que demonstraram no decorrer da guerra. (ANTONIASSE, 2016, p. 77)

Assim é que esses jovens formam, na Rússia, uma classe dotada de valores progressistas e desejosa de transformações sociais, que tinha como programa mínimo "o

---

[15] Antoniasse menciona ainda o espantoso fato de que houvesse, àquela época, aristocratas russos que sequer falavam a língua pátria. Não podemos deixar de citar: "Não demorou para que os hábitos ocidentais se enraizassem no comportamento da aristocracia petersburguesa, a ponto de a língua francesa tornar-se a oficial entre os integrantes da nobreza. Muitos nobres sequer falavam russo. Desde cedo, as crianças eram educadas em francês, sendo muitas vezes proibidas de se pronunciar no idioma natal. A própria infância de Turguêniev ilustra de modo exemplar tal conjuntura. Sua educação formal foi entregue aos cuidados de preceptores franceses e alemães, e o aprendizado da língua russa relegado a um servo de seu pai." (ANTONIASSE, 2016, p. 76)

fim da servidão, dos castigos corporais e da censura”[16]. É a chamada *intelligentsia*, termo forjado justamente nesse momento, para designar esse grupo. Isaiah Berlin, teórico de nacionalidade russa radicado na Inglaterra, em seu ensaio “Nascimento da *intelligentsia* russa”, capítulo do livro *Pensadores russos*, assim a caracteriza:

> Imagine então um grupo de jovens homens, vivendo sob o regime petrificado de Nicolau I – homens com um grau de paixão por ideias talvez nunca igualado na sociedade europeia, apreendendo ideias com um inconsciente entusiasmo à medida que retornam do Ocidente e fazendo planos de rapidamente as traduzir para a prática – e você terá alguma noção de como eram os primeiros membros da *intelligentsia*. Eles eram um pequeno grupo de *littérateurs*, tanto profissionais quanto amadores, conscientes de estarem sozinhos em um mundo desolador, com um governo hostil e arbitrário de um lado e uma massa completamente incompreensível de camponeses oprimidos e desarticulados de outro, concebendo a si mesmos como um tipo de exército consciente de si, carregando uma bandeira para que todos vissem – da razão, da ciência, de uma vida melhor. (BERLIN, 1978, p. 126, *tradução nossa*)[17]

A *intelligentsia* empreende então a Revolta Dezembrista de 1825, que se levanta contra o regime constituído e exige reformas liberais. O movimento, no entanto, fracassa, e, como descreve Samuel Junqueira: “seus líderes foram levados à forca, vários participantes condenados ao exílio e a repressão calou fundo na sociedade russa, mas esta já não era a mesma, uma consciência nacional se formara e um novo tipo surgia no cenário social da Rússia” (ANTONIASSE, 2016, pp. 77-78). Eis o contexto mínimo para o surgimento do personagem do homem supérfluo: jovens progressistas contrários à autocracia de Nicolau I, dotados de vasta cultura livresca, mas que se sentiam paralisados diante da dura e contínua repressão[18].

Assim, podemos assumir, com o pesquisador britânico Frank Friedeberg Seeley, que

---

[16] Essa enumeração foi elencada pelas pesquisadoras Cecília Rosas e Giuliana Almeida em sua fala intitulada “Púchkin e o nascimento do homem supérfluo”, já mencionada em nota anterior. Às pesquisadoras e à plataforma Sala Jaú, nossa gratidão por este momento que nos abriu tantos caminhos de pesquisa.

[17] Há uma tradução já publicada deste texto em português pela Companhia das Letras, mas, como a edição, de 1998, está completamente esgotada, apenas pudemos consultar o texto no seu idioma original, em inglês; citamos aqui: *“Imagine, then, a group of young men, living under the petrified regime of Nicholas I – men with a degree of passion for ideas perhaps never equalled in a European society, seizing upon ideas as they come from the west with unconscionable enthusiasm, and making plans to translate them swiftly into practice – and you will have some notion of what the early members of the intelligentsia were like. They were a small group of littérateurs, both professional and amateur, conscious of being alone in a bleak world, with a hostile and arbitrary government on the one hand, and a completely uncomprehending mass of oppressed and inarticulate peasants on the other, conceiving of themselves as a kind of self-conscious army, carrying a banner for all to see – of reason and science, of liberty, of a better life”*. (BERLIN, 1978, p. 126)

[18] Novamente, devemos várias dessas formulações a Cecília Rosas e Giuliana Almeida.

> o rompimento com a autocracia remonta à Revolução Francesa, mas foi um longo processo, consumado apenas nos últimos anos de Alexandre I e selado pela ascensão de Nicolau I. Então, o período de ascendência do ‘‘homem supérfluo’’ se estende de 1815 ou 1820 a 1855. Dentro desse período, podem-se distinguir três momentos ou estágios ou variações principais do ‘‘homem supérfluo’’ à medida que ele se desenvolvia sob a pressão das circunstâncias históricas: os céticos e dândis dos anos 1820, os demônios da revolta nos anos de 1830, os pregadores dos anos 1840. (SEELEY, 1952, p. 97, *tradução nossa*)[19]

Seeley aponta, como exemplos da primeira categoria, os personagens Chátski, de Griboiedov, já mencionado, e Eugênio Onegin, do romance em versos de mesmo nome, publicado por Puchkin de maneira seriada entre 1825 e 1832[20]. Como exemplos da segunda, ele indica o personagem Petchorin, do romance *Herói de nosso tempo*, de Mikhail Liermontov, publicado em 1840[21]. Como exemplo da terceira, Rúdin, do romance homônimo de Ivan Turguêniev, publicado em 1856[22]. A despeito das particularidades concernentes a cada uma dessas subclasses, podemos reuni-los sob a contraposição que todas elas oferecem à figura do *herói positivo*, como podemos ler também no crítico norte-americano Joseph Frank, em seu ensaio “A busca pelo herói positivo”:

> O famoso artigo de Dobroliúbov ‘‘O que é o Oblomovismo?’’ se concentrava na personagem típica do alienado intelectual da nobreza fundiária, ‘‘o homem supérfluo’’, como foi retratado na literatura russa desde Púchkin até Herzen, Turguêniev ou Gontcharov; e o fogoso jovem crítico atacou violentamente a paralisia da vontade em todos esses admirados protótipos, que rejeitavam nos seus corações e consciências os costumes bárbaros predominantes na vida russa, mas eram incapazes de traduzir qualquer de seus acalentados valores em ações sociais determinadas. Ele pedia o retrato de um ‘‘novo homem’’ russo, que possuiria as mesmas qualidades de força moral e total dedicação altruística a uma causa social que o nacionalista búlgaro Insarov em *Na véspera*, de

---

[19] Indicamos ainda a citação no idioma em que foi escrita originalmente, em inglês: “*The breach with the autocracy went back to the French Revolution, but it was a long process, consummated only in the last years of Alexander I and sealed by the accession of Nicholas I. So the period of the ‘superfluous man’s’ ascendancy extends from 1815 or 1820 to 1855. Within that period one can distinguish three moments or stages or main varieties of the ‘superfluous man’ as he developed under the pressure of historical circumstances: the sceptics and dandies of the 1820’s, the demons of revolt in the 1830’s, the preachers of the 1840’s*.” (SEELEY, 1952, p. 97)

[20] Ele indica ainda: “*The nucleus of the dandyism is the worship of the self: exaltation of the self over against others, and within the self — of the aesthetic elements over against those of intellect, will, and emotion. The significance of this primacy of the aesthetic principle is that in every domain of life form is put before content*.” (SEELEY, 1952, p. 98)

[21] “*The hero [the demon-hero of the 1830’s] has uncompromisingly rejected the old order in his soul, however much he may be bound to it formally by birth or wealth: he is a rebel, even though he may have no very clear idea of what he is rebelling against and has no idea at all of what he is rebelling for. Consequently the aesthetic element yields pride of place to the will, which emerges as the dominant motive-force in the character of the ‘demon’* (…).” (SEELEY, 1952, p. 105)

[22] “*In Rudin the psychological centre of gravity, which in Oneguin was aesthetic and in Pechorin volitional, becomes intellectual or, at least, cerebral.*” (SEELEY, 1952, p. 108)

> Turguêniev. Tchernichévski atendeu gentilmente ao pedido, retratando esse todo-poderoso ‘‘novo homem’’ em seu romance absurdo, mas de enorme sucesso, *O que fazer?* (um dos livros favoritos de Lênin), e o ideal de caráter dos radicais russos definiu-se assim em termos que predeterminam o do bolchevique exemplar. ‘‘Os pontos de semelhança’’, escreve Mathewson, ‘‘são: a mobilização total dos recursos pessoais no cumprimento de um único objetivo, sempre público; a rejeição sem questionamento das atividades privadas do homem comum, e a disposição de suportar qualquer sacrifício”. (FRANK, 1992, P. 84)

Essa oposição entre o supérfluo e o *novo homem,* ou herói positivo, foi trabalhada já pelo próprio Turguêniev, não apenas no romance *A véspera*, que o trecho citado menciona, mas ainda em um ensaio célebre que ele proferiu como palestra em 1860, chamado “Hamlet e Dom Quixote”[23]. Neste texto, o autor afirma que todo homem pode ser compreendido como pertencente a um desses dois tipos: ou Quixote, ou Hamlet.

Assim ele caracteriza os quixotes:

> Dom Quixote está inteiramente compenetrado da fidelidade ao ideal, em cujo nome é capaz de sofrer todas as privações possíveis e de sacrificar a vida; à sua própria vida, ele só dá valor na medida em que pode servir como um meio para encarnar o ideal, para instaurar a verdade, a justiça, na terra. […] Não há nele nenhum traço de egoísmo, não zela por si mesmo, todo ele é abnegação […] – ele crê, crê com firmeza e sem pensar duas vezes. (TURGUÊNIEV, 2019, p. 286)

Os quixotes, portanto, são figuras cuja devoção a um ideal corresponde a uma vocação. Por isso, eles não duvidam de si e sua tarefa não representa uma diminuição de sua liberdade – ela é, na verdade, a única possibilidade de realização de uma vida. Também por isso, segundo Turguêniev, aos quixotes, não interessa o intelecto, o conhecimento, a leitura – eles são seres da crença. Em seu caráter convicto reflete-se a sua solidez moral.

A esses seres, ele contrapõe os hamlets:

> O que representa, em si, Hamlet? A análise, antes de tudo, e o egoísmo, e por isso a incredulidade. Ele vive totalmente para si, é um egoísta; mas nem o egoísta pode crer em si mesmo; só se pode crer no que está fora de nós e acima de nós. Porém esse *eu* em que ele não crê é caro a Hamlet. Esse é o ponto de partida, para o qual ele retorna sem cessar, porque não encontra em todo o mundo nada a que sua alma possa aderir; é um cético – e vive eternamente preocupado consigo e obcecado por si mesmo […]. Ao duvidar de tudo, Hamlet, é claro, não poupa nem a si; seu intelecto é desenvolvido demais para satisfazer-se com aquilo que encontra em si mesmo: está consciente de sua fraqueza, mas qualquer consciência de si mesmo é uma força; daí decorre sua ironia, o oposto do entusiasmo de Dom Quixote. (TURGUÊNIEV, 2019, p. 287)

Hamlet, portanto, é essa figura do cálculo, que, diante de uma incumbência, detém-se na análise de todas as consequências e dos benefícios de sua ação potencial, incapaz

---

[23] Este ensaio foi incluído na última edição brasileira de *Pais e filhos*, que saiu pela Companhia das Letras em 2019.

da abnegação necessária ao sacrifício. Dessa forma, Hamlet define-se por sua inutilidade, por sua "incapacidade de encontrar um emprego positivo e prático para o seu pensamento" (*ibidem*, p. 291). Assim é que Turguêniev considera o "aspecto trágico da vida humana" (*ibid.*, p. 296): "para agir é preciso vontade, para agir é preciso pensamento; mas pensamento e vontade se separam e, a cada dia, separam-se mais ainda…" (*ibid.*, p. 296)[24].

No encalço de Frank e Turguêniev e mesmo desde o início das definições que apresentamos, podemos perceber que a passagem entre literatura e sociedade é frequente e mesmo determinante para a crítica literária russa, que faz refletir, no homem supérfluo, ao mesmo tempo um personagem de ficção e um retrato do homem russo à época. Costuma-se creditar essa passagem ao fato de que a literatura e a crítica literária eram os principais veículos de circulação de ideias na Rússia daquele momento, dado que eram os únicos redutos ainda em alguma medida tolerados pela dura censura imposta pelo tsar[25]. Nossa leitura procurará operar no limite de uma desvinculação entre

---

[24] É preciso aqui mencionar uma observação que Isaiah Berlin aponta em seu ensaio, já citado anteriormente: "*When such [social and economic] doctrines were promulgated in the west, they sometimes excited their audience, and occasionally led to the formation of parties or sects, but they were not regarded by the majority of those whom they reached as the final truth; and even those who thought them crucially important did not immediately begin to put them into practice with every means at their disposal.* ***The Russians were liable to do just this: to argue to themselves that if the premises were true and the reasoning correct, true conclusions followed; and further, that if these conclusions dictated certain actions as being necessary and beneficial, then if one was honest and serious one had a plain duty to try to realize them as swiftly and as fully as possible****. Instead of the generally held view of the Russians as a gloomy, mystical, self-lacerating, somewhat religious nation, I should like to suggest, at least as far as the articulate intelligentsia are concerned, that they were somewhat exaggerated Westerners of the nineteenth century; and that so far from being liable to irrationalism or neurotic self-absorption, what they possessed in a high, perhaps excessive, degree was extremely developed powers of reasoning, extreme logic and lucidity*" (BERLIN, 1978, p. 125, grifo nosso). Como procuraremos explorar ao longo da tese, o problema desse compromisso com o raciocínio é que, para a lógica, não há verdades analíticas – toda conclusão pode ser revista mediante a experiência empírica. Dizendo de outro modo, a lógica detém-se a um campo restrito, puramente linguístico, artificial – quanto à razão, Clarice Lispector concluirá que não poderemos nos livrar dela, por isso estaremos perpetuamente condenados a um desencontro, ainda que ligeiro, com a realidade extralinguística. Lidar com esse desencontro, no limite entre a linguagem e o seu fracasso, é a nossa tarefa humana.

[25] É o que nos indica ainda Berlin, na obra a que já nos referimos anteriormente: "*Acute shame or furious indignation caused by the misery and degradation of a system in which human beings – serfs – were viewed as 'baptised propperty', together with a sense of impotence before the rule of injustice, stupidity and corruption, tended to drive pent-up imagination and moral feeling into the only channels that the censorship had not completely shut off – literature and the arts. Hence the notorious fact that in Russia social and political thinkers turned into poets and novelists, while creative writers often became publicists. […] Literary or aesthetic questions which in their birthplace – in Germany or France – were confined to academic or artistic coteries, became personal and social problems that obsessed an entire generation of educated young Russians not primarily interested in literature or the arts as such.*" (BERLIN, 1978, p. 265)

essas duas esferas; no entanto, propomos apresentar ainda, afinal, a posição de Dobroliúbov, que já indicamos em mais de um momento.

Segundo a professora Sonia Branco, o texto de 1859, “O que é o oblomovismo?”, é um “texto-acontecimento, que define toda uma época e uma forma de encarar a literatura” (BRANCO *Apud* GOMIDE, 2017, p. 289), constituindo “o que na história cultural russa se conhece como ‘linguagem esópica’ – a discussão de problemas contemporâneos, porém mascarada por recursos literários” (*ibidem*, p. 290). Neste ensaio, o crítico, que viveu apenas até os vinte e cinco anos de idade, debruça-se sobre o romance de Gontcharov, a respeito do qual ele propõe o seguinte:

> Como podemos ver, Gontcharov não escolheu uma esfera larga para as suas representações. Uma história em que o bonachão e indolente Oblómov permanece deitado, dormindo, e nem as amizades, nem o amor podem despertá-lo e fazê-lo levantar-se não é lá grande coisa. Mas nela refletiu-se a vida russa, nela surge à nossa frente, bem vivo, um tipo russo contemporâneo, cunhado com implacável severidade e justeza; nela está dita a nova palavra do nosso desenvolvimento social, pronunciada de forma nítida e dura, sem desespero e sem esperanças pueris, mas com total consciência da verdade. Essa palavra é *oblomovismo*; tal palavra serve de chave para a decifração de muitos fenômenos da vida russa, e atribui ao romance de Gontcharov um significado muito mais social do que aquele que possuem, juntas, todas as nossas novelas acusatórias. No tipo Oblómov e em todo esse oblomovismo, nós vemos algo mais do que simplesmente a feliz criação de um artista de grande talento; vemos nele um produto da vida russa, um sinal dos tempos. (DOBROLIÚBOV, 2017, pp. 298-299)

Segundo Dobroliúbov, “a indolência e a apatia de Oblómov são as únicas molas da ação em toda a história” (*ibidem*, p. 295). De acordo com ele, o personagem pode-se resumir por “uma total inércia, resultante da sua apatia diante de tudo o que acontece no mundo” (*ibid.*, p. 299). Essa apatia resulta de dois fatores: primeiro, de sua “posição exterior” (*ibid.*, p. 299) – o fato de que ele fosse um *bárin*, um proprietário de terras que jamais precisou trabalhar um único dia de sua vida, sempre poupado de qualquer tarefa por parte da família (ele nem mesmo calçava os próprios sapatos), o que chegava a constituir uma espécie de privação. Assim,

> acostumando-se a fazer demandas desarrazoadas, o jovem logo perde a medida das possibilidades para a realização dos seus desejos, priva-se de toda habilidade para relacionar meios e fins, e cai num beco sem saída ao primeiro obstáculo que exige o uso de sua própria força para removê-lo. Quando cresce, torna-se um Oblómov […] sempre com a mesma invariável qualidade: repugnância por atividades sérias e independentes. (DOBROLIÚBOV, 2017, p. 302)

O segundo motivo que o crítico aponta para a apatia do personagem é “o seu desenvolvimento intelectual e moral” (*ibidem*, p. 299), que o encerrou em uma compreensão da vida “às avessas” (*ibid.*, p. 302). Assim ele desenvolve o assunto:

> Uma pessoa normal não quer outra coisa, senão o que pode realizar; assim, imediatamente faz tudo o que deseja… Mas Oblómov… Ele não está acostumado a fazer nada, por conseguinte não tem condições de avaliar bem o que pode ou não fazer; consequentemente, não pode desejar algo a sério, *ativamente*… Seus desejos só existem na forma: ‘‘Seria bom fazer isso’’; mas, como fazê-lo, ele já não sabe. Por essa razão, gosta de sonhar e teme terrivelmente o momento em que os sonhos entrarão em contato com a realidade. Caso isso ocorra, ele tentará jogar o problema sobre os ombros de alguém, e se não houver ninguém, deixará ao *deus-dará*… (DOBROLIÚBOV, 2017*,* pp. 302-303)

Evidentemente, a noção de Dobroliúbov de que as *pessoas normais* façam imediatamente tudo o que desejam é bastante fantasiosa[26]. No entanto, é interessante a maneira como ele percebe a relação do supérfluo Oblómov com o desejo – não um desejo *ativo,* mas um desejo artificial, desconectado de seu objeto. Uma formalidade. Uma abstração[27].

O crítico indica ainda que o personagem,

> em seus sonhos, gostava de se entregar a aspirações belicosas e heroicas. ‘‘Às vezes, gostava de se imaginar como algum general invencível, diante de quem não só Napoleão, mas também Ieruslan Lázarevitch nada significavam; imaginava uma guerra e suas causas: por exemplo, as nações da África precipitavam-se sobre a Europa, ou então, ele organizava novas cruzadas e lutava, decidia a sorte das nações, devastava cidades, era clemente, executava, procedia a atos de bondade e generosidade.’’ Imaginava-se também como um grande pensador ou artista, seguido por uma multidão de admiradores… (DOBROLIÚBOV, 2017, p. 304)

Assim, Dobroliúbov propõe que Oblómov, embora pense e tenha ambições, ainda que vagas, acaba por se tornar dependente de que seus desejos sejam satisfeitos pelos outros, em vez de por si mesmo. Ele se torna, portanto, um escravo moral, um escravo da vontade dos outros.

Por fim, o crítico aponta, afinal, a categoria do homem supérfluo:

---

[26] É importante lembrar aqui que a própria filosofia, mesmo no século XX, depois de uma longa investigação empreendida durante o século XIX a respeito do inconsciente, tenha frequentemente resolvido alguns de seus raciocínios com base no princípio que ela chamou D-B-A (*desire-belief-action*, ou desejo-crença-ação), segundo o qual qualquer ação executada por um agente humano pode ser explicada com base em uma crença que tenha parecido verdadeira a esse agente no sentido de possibilitar a realização de um desejo. Leia-se, por exemplo, o artigo de Don Locke, da Universidade de Warwick, no Reino Unido, “*Beliefs, desires and reasons for action*”, do qual apresentamos um trecho: “*This, then, is the familiar belief-desire thesis, the current orthodoxy in the philosophy of action: actions, and intentional actions in particular, are to be explained by a combination of the agent’s beliefs and the agent’s desires.*” (LOCKE, 1982, p. 242). Esse princípio pressupõe, portanto, que os desejos de um agente sejam claros para si e que a ação executada por ele se reporte a uma trajetória contínua, linear e justificada.

[27] Esse elemento da *abstração* meramente formal, desconectada da realidade, ganhará maior relevância quando passarmos à leitura de *A maçã no escuro*, nas seções **1.7** e **1.8** da primeira parte da tese.

> Há muito foi notado que todos os heróis dos mais geniais romances russos sofrem pela falta de visão de um objetivo qualquer na vida e não encontram para si uma ocupação decente. Em consequência, consideram todas as ocupações tediosas e repugnantes, no que revelam uma impressionante semelhança com Oblómov. De fato, abra-se, por exemplo, *Ievguêni Oniêguin*, *O herói de nosso tempo*, *Quem é o culpado?*, *Rúdin*, *[Diário de] um homem supérfluo*, *Hamlet do distrito de Schgrí* – em cada uma dessas obras serão encontrados traços quase idênticos aos de Oblómov. (DOBROLIÚBOV, 2017, p. 306)

Assim, dos dândis aos intelectuais, concluímos nossa galeria de supérfluos. Cabe ainda discutir de que maneira Raskólnikov se relaciona a esse panorama. Sabemos que este personagem também está tomado por uma espécie de inércia – do sono excessivo à febre delirante, são inúmeros os momentos, ao longo do romance, em que ele está paralisado diante de um sentimento de dever, seja o de cometer o crime, seja o de confessá-lo. Sabemos também que se trata de um estudante, de um leitor, de um homem que se ocupa do pensamento – lembre-se o incrível episódio em que a empregada do apartamento onde ele mora, Nastácia, troça de seu sentimento de superioridade em relação à senhoria, que lhe cobrava o dinheiro do aluguel:

> – Que ela é imbecil, é, assim como eu; agora tu, o que és, um sabichão, que fica aí deitado feito um saco e ninguém te vê fazendo nada? Antes tu dizias que saías pra dar aulas a crianças; e agora, por que não fazes nada?
> – Eu faço… – pronunciou Raskólnikov sem querer e em tom severo.
> – O quê?
> – Um trabalho…
> – Que trabalho?
> – Penso – respondeu sério, depois de uma pausa. (DOISTOIÉVSKI, 2001, p. 45)[28]

Nesse sentido, se ele não fosse tão nervoso e irritadiço, talvez pudesse ser uma espécie de Rúdin, um intelectual. Raskólnikov de fato não tem a apatia de um supérfluo, e mesmo sua inércia é sempre sobrecarregada, compensatória – ela nunca constitui um repouso tranquilo, estável.

O fato é que Raskólnikov tem um plano, e a narrativa, desde o começo, nos é apresentada segundo o enquadramento desse plano, na iminência de que ele se realize, na expectativa de que o estudante, a qualquer momento, venha a executá-lo. E, de fato, leva apenas cem páginas, das mais de quinhentas que constituem a obra, para que ele o realize.

---

[28] Curiosa ressonância aqui com uma crônica de Clarice Lispector publicada no Jornal do Brasil em 12 de setembro de 1970, intitulada “Das vantagens de ser bobo”: “O bobo é capaz de ficar sentado quase sem se mexer por duas horas. Se perguntado por que não faz alguma coisa, responde: ‘Estou fazendo. Estou pensando” (LISPECTOR, 2018-a, p. 324). O texto de CL segue ainda com o seguinte trecho: “O bobo nunca parece ter tido vez. No entanto, muitas vezes o bobo é um Dostoiévski” (*ibid.*, p. 325). Por fim, destacamos ainda esta passagem, a completar a genealogia dos bobos: “Se Cristo tivesse sido esperto não teria morrido na cruz” (*ibid.*, p. 325).

O projeto de Raskólnikov se coloca como a proposta calculada do desdobramento, no plano da realidade, do raciocínio que o personagem empreendeu no plano da abstração – ele seria então a passagem de um plano ao outro, da abstração para a realidade. Para Raskólnikov, trata-se de "uma questão de aritmética" (*ibidem,* p. 80), um cálculo totalmente justificado e verificado, assentado sob as bases sólidas da ciência. Isso deveria bastar para convencer a vontade.

É nesse sentido que se pode pensar esse personagem como uma espécie de niilista – não mais um representante da geração fracassada dos anos 40, mas um radical dos anos 60. Esse termo, *niilista*, reporta-se à obra de Ivan Turguêniev: é o seu personagem Bazarov, do romance *Pais e filhos*, de 1862, quem o cunhou. Ele aparece no texto pela primeira vez na boca do amigo Arkádi, que lhe convida para uma visita ao campo e tem de se explicar com o pai e o tio a respeito do caráter do amigo: "É um niilista. […] O niilista é uma pessoa que não se curva diante de nenhuma autoridade, que não admite nenhum princípio aceito sem provas, com base na fé, por mais que esse princípio seja cercado de respeito" (TURGUÊNIEV, 2019, p. 44).

Assim é que Isaiah Berlin o define:

> Bazarov fareja um inimigo [na personagem de Pavel Kirsanov] e toma o prazer deliberado de descrever a si mesmo e a seus aliados como ''niilistas'', pelo que ele quer dizer apenas que ele e aqueles que pensam como ele rejeitam tudo o que não possa ser estabelecido pelos métodos racionais da ciência natural. Apenas a verdade importa: o que não pode ser estabelecido pela observação e o experimento é um caminho inútil ou prejudicial – ''lixo romântico'' – que um homem inteligente vai impiedosamente eliminar. Na sua pilha de baboseira irracional, Bazarov inclui tudo o que é impalpável, que não pode ser reduzido a metrificação quantitativa – literatura e filosofia, a beleza da arte e a da natureza, tradição e autoridade, religião e intuição, as pressuposições acríticas de conservadores e liberais, de populistas e socialistas, de proprietários e servos. Ele acredita na força, no poder da vontade, na energia, na utilidade, no trabalho, no criticismo implacável de tudo o que existe. Ele deseja rasgar as máscaras, explodir todos os princípios e normas reverenciadas. Só os fatos irrefutáveis, só o conhecimento aplicável importa. (BERLIN, 1978, pp. 277-278, tradução nossa)[29]

[29] Citamos o texto original: "*Bazarov scents an enemy, and takes deliberate pleasure in describing himself and his allies as 'nihilists', by which he means no more than that he, and those who think like him, reject everything that cannot be established by the rational methods of natural science. Truth alone matters: what cannot be stablished by observation and experiment is useless or harmful ballast – 'romantic rubbish' – which an intelligent man will ruthlessly eliminate. In his heap of irrational nonsense Bazarov includes all that is impalpable, that cannot be reduced to quantitative measurement – literature and philosophy, the beauty of art and the beauty of nature, tradition and authority, religion and intuition, the uncriticised assumptions of conservatives and liberals, of populists and socialists, of landowners and serfs. He believes in strength, will-power, energy, utility, work, in ruthless criticism of all that exists. He wishes to tear off masks, blow up all revered principals and norms. Only irrefutable [p. 278] facts, only useful knowledge, matter*." (BERLIN, 1978, pp. 277-278)

Que a noção de realidade seja deslocada da experiência da nossa convivência comum e manejada por um discurso que pretende substituí-la pelo produto dos ‘‘métodos racionais da ciência natural’’, trata-se de um problema ao qual nos dedicaremos mais à frente. Por enquanto, tomemos desse trecho a matriz para o nosso Raskólnikov – força e poder da vontade, eis a base das suas crenças[30].

[30] Podemos ler ainda em “As fontes de *Crime e castigo*”, de Joseph Frank: “A imagem de Bazárov elogiada no ensaio de Píssarev traz consigo todos os componentes do futuro Raskólnikov: a crença de que ele pode passar por cima dos ditames da consciência; a convicção de que não permitiria ser afetado por qualquer ‘regulador moral’; o desprezo que sentia por aquela porção da humanidade que aceitava com placidez o destino do qual a elite formada pelas ‘outras pessoas’ está lutando para libertar-se; a pouca disposição a sacrificar o presente em prol do futuro. Pode-se encontrar um ou outro desses traços em muita gente, mas raramente todos eles juntos. (FRANK, 2013, p. 117)

1.3 A TEORIA DE RASKÓLNIKOV

> Só falta agora prestar contas a você do que faço. Nem para pessoas mais importantes do que você, não presto conta alguma. O que quiser pensar sobre você, vou e penso. Para os outros, você é um homem honesto, mas eu acho que você é um bandido, e pronto. Queria ouvir de mim era isso? Pois ouça! Digo que é um bandido, e fim! O que vai fazer, me processar? Assim fica sabendo que você é um verme. Se eu quiser, tenho misericórdia, se quiser esmago.
>
> Aleksandr Ostróvski

> Uma raça dominadora só pode desenvolver-se a partir de começos terríveis e violentos.
>
> Friedrich Nietzsche

> Já alguém disse que não há fundamento para o dever.
>
> Clarice Lispector

É, sem dúvidas, desde o início de *Crime e castigo* que Raskólnikov nos dá pistas com relação à sua teoria a respeito do crime. É, contudo, apenas na seção V da terceira parte do livro que ele nos fornece todos os elementos para conhecê-la.

O capítulo se inicia pela narração da visita do estudante, acompanhado de seu ex-colega de curso Razumíkhin, ao juiz de instrução Porfiri Pietróvitch, que, rememorando o encontro do dia anterior, retoma uma discussão em torno do crime ou, mais precisamente, da existência ou não do crime. Razumíkhin se envolve com a conversa e começa por relatar as diferentes concepções que haviam sido discutidas na festa da véspera[31], mas o juiz de instrução logo conduz o assunto para o que, afinal, realmente lhe interessava – a teoria de Raskólnikov.

---

[31] A primeira concepção de crime que o personagem menciona é a "concepção dos socialistas", que ele resume sob o mote "o indivíduo é vítima do seu meio"(DOISTOIÉVSKI, 2001, p. 265), expressão a que se segue a seguinte nota de rodapé, assinada pela editora: "Fórmula muito corrente na crítica liberal e democrática e na beletrística de fins de 1850, que explicava **as causas sociais e responsáveis pela trágica vida vegetativa dos chamados 'homens supérfluos'** e pela morte dos talentosos representantes dos segmentos democráticos da sociedade no regime servil. A essa fórmula, Dostoiévski contrapôs a ideia da responsabilidade moral do indivíduo por seu comportamento e pelo nível geral da vida ao redor" (vários *Apud* DOISTOIÉVSKI, 2001, p. 265, grifo nosso). Assim, a crítica de Dostoiévski à apatia irrealizadora dos supérfluos aparece no discurso do próprio personagem Razumíkhin, ao passo que a crítica ao cientificismo utilitário e amoral dos niilistas é materializada pela adesão que o personagem Raskólnikov tem a eles.

Acontece que o estudante havia tido um artigo de sua autoria publicado em uma revista fazia dois meses. Nesse texto, provavelmente chamado “A respeito do crime’’, ele tratava do estado psicológico de um criminoso durante a execução do crime – um estado de doença – e esboçava a tese de que há certas pessoas no mundo a quem é dado infringir a lei vigente sem que isso constitua um crime. É ao longo desse capítulo que Raskólnikov tem a oportunidade de desenvolver essa teoria em mais detalhes, diante de seu principal interlocutor, o juiz de instrução. Resumiremos, a seguir, os termos em que ele desenvolve a sua tese.

Para Raskólnikov, a humanidade – e seria preciso tratá-la a partir da perspectiva de que ela distribua-se entre espécies e raças diferentes – divide-se entre os homens comuns e os extraordinários. Os homens comuns são “as pessoas conservadoras por natureza, corretas, que vivem na obediência e gostam de ser obedientes’’, ou melhor, “são obrigadas a ser obedientes porque esse é o seu destino’’ (DOISTOIÉVSKI, 2001, p. 269). O estudante parece se referir aqui a um destino biologicamente inscrito, que poderia inclusive ser determinado, “de modo bastante certo e preciso, por alguma lei da natureza’’ (*ibid.*, p. 272), embora ainda desconhecida. Esses homens constituem uma enorme massa de pessoas que “conservam o mundo e o multiplicam em número’’, um “material’’ que “existe unicamente no mundo para, através de algum esforço (…), por meio de algum cruzamento de espécie e raças, finalmente fazer uma forcinha e acabar gerando em mil ao menos um indivíduo com autonomia’’ (*ibid.*, p. 272). Assim, os comuns têm sua existência justificada exclusivamente pelo serviço que podem prestar à humanidade no sentido de favorecer o surgimento dos homens com autonomia, os extraordinários, aqueles que “têm a capacidade, ainda que mínima, de dizer alguma coisa nova’’ (*ibid.*, p. 269).

Por essa razão, não é incoerente o raciocínio de Raskólnikov quando ele argumenta que o homem extraordinário tem não apenas o direito como “estaria inclusive obrigado’’ a “eliminar’’, a proceder ao “sacrifício da vida de um, dez, cem e mais homens’’ que impedissem a “execução de sua ideia (às vezes salvadora, talvez, para toda a

humanidade)'' (*ibid.*, pp. 268-269)[32]. O homem extraordinário, portanto, pertence a uma categoria superior, constituída por aqueles que "infringem a lei, os destruidores ou inclinados a isso, a julgar por suas capacidades'', que exigem "a destruição do presente em nome de algo melhor'' (*ibid.*, pp. 269-270). São eles que "fazem o mundo mover-se e o conduzem para um objetivo'', porque são "os dotados de dom ou talento para dizer em seu meio a palavra nova'' (*ibid.*, pp. 269-270).

Assim é que o estudante defende que o homem extraordinário tem o direito, "não o direito oficial, mas ele mesmo tem o direito de permitir à sua consciência passar… por cima de diferentes obstáculos, e unicamente no caso em que a execução da sua ideia (…) o exija'' (*ibid.*, p. 268). Raskólnikov não defende, portanto, que essas pessoas "têm o pleno direito de cometer toda sorte de desmandos e crimes, como se a lei não houvesse sido escrita para eles'', como insinua o juiz Porfiri, mas que, dada a superioridade desses indivíduos, eles têm a capacidade – é este o seu destino – de arrogar para si a fundação de uma nova ordem legal, de maneira que, se julgados pelos preceitos anteriormente vigentes, eles seriam considerados (e frequentemente o são) como "forçosamente criminosos'' (*ibid.*, p. 269). Assim o estudante exemplifica:

> Lembro-me, ainda, de que eu desenvolvo em meu artigo a ideia de que (…), embora os legisladores tenham instituído a sociedade humana, começando pelos mais antigos e continuando com os Licurgos, Sólons, Maomés, Napoleões etc., todos eles, sem exceção, foram criminosos já pelo simples fato de que, tendo produzido a nova lei, com isso violaram a lei antiga que a sociedade venerava como sagrada e vinha dos ancestrais, e aí, evidentemente, já não se detiveram nem diante do derramamento de sangue, caso esse sangue (às vezes completamente inocente e derramado de forma heroica em defesa da lei antiga) pudesse ajudá-los. É até notável que a maioria desses beneméritos e fundadores da sociedade humana foram sanguinários especialmente terríveis. (DOISTOIÉVSKI, 2001, p. 269)

---

[32] Destacamos aqui o emprego, por Dostoiévski, da palavra *sacrifício*. Parece pertinente relembrar um trecho da entrevista concedida por Jacques Derrida a Jean-Luc Nancy em 1988, "É preciso comer bem' ou o cálculo do sujeito'', na qual Derrida alude a um fenômeno que ele chama de *carno-falogocentrismo*: "Gostaria, sobretudo, de pôr à luz, segundo esta necessidade, a estrutura *sacrificial* dos discursos aos quais estou me referindo. Não sei se 'estrutura sacrificial' é a expressão mais justa. Trata-se, em todo caso, de reconhecer o lugar aberto, na estrutura mesmo desses discursos que são também das 'culturas', para uma matança não criminal: com ingestão, incorporação ou introjeção do cadáver. Operação real, mas também simbólica quando o cadáver é 'animal' (e a quem se faz crer que nossas culturas são carnívoras porque as proteínas animais seriam insubstituíveis?), operação simbólica quando o cadáver é 'humano'' (DERRIDA, 2018, p. 176). Derrida, neste momento, referia-se a Heidegger e a Aristóteles, mas talvez se possa pensar também a inclusão de Raskólnikov a essa lista: o dele não é também um discurso que depende de uma estrutura sacrificial e que separa o ''humano'' em duas categorias (ordinários e extraordinários), deslocando aqueles para o lugar ''cultural'' da animalidade, do objeto que pode sofrer a operação real do abate sem imputar ao sujeito carniceiro o título de criminoso – ou que ao menos coloca em questão o estatuto de crime que se possa imputar a esse assassinato?

Dessa maneira, quando a justiça acusa e pune os homens extraordinários, o que acontece na maioria das vezes, ela procede "de forma absolutamente justa, cumpre o seu destino conservador'' (*ibid*., p. 269); mas, nas gerações seguintes, o caráter visionário e excepcional desses homens será reconhecido, de maneira que os mesmos que foram, no passado, condenados serão, no futuro, colocados no pedestal e reverenciados.

Raskólnikov considera, portanto, que, segundo a sua teoria, "tanto uns quanto os outros têm o mesmo direito de existir'' (*ibid*. p. 270); o caso é apenas que cada um existirá à sua maneira e segundo as suas capacidades – os comuns cumprirão o seu destino, que porventura será o de se deixar sacrificar em proveito de toda a humanidade, enquanto também os superiores cumprirão o seu, o de conduzir a humanidade a seu futuro, a despeito de quaisquer obstáculos que se encontrem pelo caminho. "A primeira categoria é sempre de senhores do presente, a segunda, de senhores do futuro'' (*ibid*. p. 270), conclui ele.

É quase incontornável aqui a menção a Friedrich Nietzsche, cujo deslocamento da moral em direção à formação do super-homem parece imediatamente convocar o homem extraordinário de Raskólnikov. Cabe dizer: é certo que Nietzsche leu pelo menos parte da obra de Dostoiévski – ele o menciona de maneira explícita em várias de suas publicações, como *O Anticristo*, *O crepúsculo dos ídolos* e *O Caso Wagner*, além de em suas anotações e em várias de suas correspondências[33]. Apesar de não haver, nos escritos do filósofo, qualquer menção direta ao romance *Crime e castigo*, é seguro afirmar que ele leu, no mínimo, um apanhado a respeito dessa obra[34].

Em *A vontade de poder,* livro composto por notas e fragmentos escritos por Nietzsche e publicado postumamente, em 1901, o que o filósofo defende é "a hierarquia como ordenação de poder'' (NIETZSCHE, 2008, p. 431): uma divisão entre os homens que se oponha ao "*sufrage universel*" (*ibid.*, p. 431), que aniquile a "tartufaria que

---

[33] Credito essas valiosas informações ao artigo de Antonio Edmilson Paschoal, "Vestígios de Dostoiévski na correspondência de Nietzsche'' (PASCHOAL, 2015).

[34] Credito essa apuração a Paulo Cesar Sabino, que publicou, em 2018, uma resenha do livro de Paolo Stellino, *Nietzsche and Dostoevsky: On the Verge of Nihilism*, de 2015. Cito aqui um trecho da resenha de Paulo Cesar: "Um exemplo nesse sentido é a obra *Crime e castigo*, pois, se é certo que Nietzsche não menciona diretamente qualquer passagem desse romance, é certo também que ele mostra um evidente encantamento pela figura do criminoso, no caso, Raskólnikov. Para superar o patamar da especulação, contudo, o autor [Stellino] recorre, nesse caso, a uma fonte indireta. Trata-se da obra *Revolution der Litteratur* de Bleibtreu, uma obra na qual se tem uma exposição do livro *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, que foi criticada por Nietzsche, o que é tomado como uma prova de que o filósofo, mesmo podendo não ter lido o romance, de fato, o conhecia'' (SABINO, 2018, p. 140).

responde pelo nome de moral'' (*ibid.*, p. 432) e que abisme definitivamente a distância entre "o homem superior e o homem-rebanho'' (*ibid.*, p. 440). De acordo com ele, "não se deve em geral pressupor que muitos homens sejam 'pessoas'. Muitos são também *muitas* pessoas, e a maioria não é *nenhuma*'' (*ibid.*, p. 444) – para ele, a *pessoa* deve mesmo se manter reclusa, isolada, enclausurada, com o objetivo de evitar "o homem médio, cuja humanidade é contagiosa''[35] (*ibid.*, p. 444).

Assim, essa diferença consiste na oposição entre homens fortes e homens fracos; entre "o *homem atuante*'' e a massa que "reage *com lentidão*'' (*ibid.,* p. 433); entre "os repentinos e mutáveis'' (*ibid.,* p. 456), cuja existência deve ser conservada "pois uma imensa quantidade de trabalho *pequeno* precisa ser feita'' (*ibid.,* p. 448), e aqueles que se mantêm "tenazmente junto àquilo que se decidiu'' (*ibid.,* p. 456), capazes de "aplicar uma lógica duradoura em todo o seu agir'' (*ibid.,* p. 472), de "entregar sua vida por uma causa'' (*ibid.,* p. 460) e de exercer "a força-senhorial da vontade'' (*ibid.,* p. 461)[36].

De acordo com essa divisão, "os grandes homens (…) são perigosos, acasos, exceções, tempestades, fortes o suficiente para pôr em questão o que foi lentamente

---

[35] Curiosa separação aqui entre o homem e a pessoa. Nesta divisão, o homem, em sua contagiosa humanidade de rebanho, parece deslizar para o lugar da animalidade. Apesar disso, essa não parece ser uma divisão rigorosamente sistematizada na teoria do autor. Lembrem-se ainda as numerosas metáforas vegetais que aparecem nesta obra de Nietzsche, das quais destaco alguns exemplos: "Não apenas uma raça de senhores cuja tarefa se esgotasse em reger, mas, antes, uma raça com *uma esfera de vida própria* (…); **uma estufa para plantas estranhas e selecionadas**'' (NIETZSCHE, 2008, p. 449, grifo nosso); "Porém, quem quer que tenha refletido a fundo sobre onde e quando **a planta-homem** se desenvolveu mais firmemente até hoje precisa reconhecer que isso aconteceu sob as condições inversas: que, para isso, a periculosidade de sua situação teve de crescer imensamente, sua força de invenção e de representação teve de se expandir sob uma longa opressão e constrangimento, sua vontade de viver teve de ser incrementada até uma incondicional vontade de poder e de supremacia (…)" (*ibid.,* pp. 469-470, grifo nosso).

[36] Curioso também como parece haver aqui uma imbricação. Por um lado, Nietzsche reivindica "um **sacrifício** de liberdade, mesmo uma escravização'' (NIETZSCHE, 2008, p. 432) do homem fraco, além de uma "escravidão da natureza'' (*ibidem*, p. 467) que possibilitaria a aquisição do ócio; por outro, é também a espécie superior quem deve "separar-se pelo **sacrifício** que ela deve prestar ao seu ser'' (*ibid.*, p. 447). Assim, todos, em alguma medida, são sacrificados com vistas a "um extrato de forças cujo objetivo não seria o proveito da sociedade, mas antes um proveito futuro'' (*ibid.*, p. 449). Outro contraponto intrigante à liberdade do homem superior é um curioso eco de Agostinho, a quem Nietzsche declara se opor expressamente inclusive neste mesmo texto; cito o alemão: "O grau superior é: também superar em si esse ímpeto e *não* cometer a ação heroica por impulso, – mas antes friamente, de modo *raisonnable*, sem o transbordamento impetuoso de sentimentos prazerosos… O mesmo vale para a compaixão: é preciso primeiro ser *perpassado*, habitualmente, pela *raison*; caso contrário, ela é tão perigosa como qualquer afeto…'' (NIETZSCHE, 2009, p. 459). Algumas páginas à frente, Nietzsche tenta se justificar: "*Em suma*: o domínio sobre as paixões, não seu enfraquecimento ou extermínio! – Tanto maior é a força-senhorial da vontade, tanto mais liberdade deve ser dada às paixões. – O 'grande homem' é grande pelo livre trânsito de seus desejos e pelo poder ainda maior, que sabe tomar a seu serviço esse monstro suntuoso'' (*ibidem*, p. 461).

construído e fundado'' (*ibid.*, p. 448). Eles devem, portanto, "conceder-se um direito a ações excepcionais; como tentativa de autossuperação e de liberdade'' (*ibid.,* p. 457), permitindo, assim, "que o curso das coisas tome o seu caminho, *independentemente* do consentimento da grande maioria'' (*ibid.,* p. 444)[37].

Os superiores são, portanto, "novos bárbaros'' (*ibid.,* p. 450), "acima de toda compreensão'' (*ibid.,* p. 453), "um tribunal que não tem nenhuma instância acima de si'' (*ibid.,* p. 472), um "legislador do futuro'' (*ibid.,* p. 475), os "senhores da Terra'', "uma nova e descomunal aristocracia, edificada sobre a mais dura autolegislação'' (*ibid.,* p. 471).

Talvez esses elementos possam ser lidos com mais complexidade em *Genealogia da moral*, livro de 1887. Na primeira dissertação que compõe a obra, Nietzsche afirma que "foram os 'bons' mesmo, isto é, os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons, ou seja, de primeira ordem, em oposição a tudo que era baixo, de pensamento baixo e plebeu'' (NIETZSCHE, 2009, pp. 16-17). Assim, a base da moral é um "*pathos* da distância'', o "dominante sentimento global de uma elevada estirpe senhorial'' (*ibid.*, p. 17), assim como a base para a ação dos homens superiores é, ela também, a autolegislação. Nietzsche invalida, portanto, a oposição entre ''egoísta'' e ''não egoísta'', que, de acordo com ele, passa a ser colocada apenas quando há "um declínio dos valores

---

[37] É preciso opor ainda a essa extraordinária capacidade de agência que Nietzsche concede ao homem superior um terceiro aspecto muito interessante de sua teoria, que se compõe com os dois indicados na nota anterior, e que, nesta obra, acomoda-se de maneira talvez subjacente: o fato de que a decisão de agir, embora encampada pelo homem supremo, não é exatamente tomada por ele, mas depende, por um lado, de certo acidente que o acomete e, por outro, de uma herança que ele recebe. Cito dois trechos; o primeiro está n'*A vontade de poder*, o segundo, em *Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro*: (1) "Geralmente, porém, chega a tais homens do destino aquela hora redentora, aquela hora outonal da maturidade, na qual precisam fazer o que nunca 'quiseram': — e o fato perante o qual mais haviam se amedrontado lhes cai da árvore, facilmente e **de maneira involuntária, como um fato sem arbítrio, quase como um presente**'' (NIETZSCHE, 2008, p. 476, grifo nosso); (2) "O problema de quem está à espera — É uma ventura particular se um homem que dormita a solução de um problema chega a agir em tempo hábil — a 'desafogar-se', por assim dizer. Na maior parte dos casos isto não acontece, e em todas as partes da terra existem aqueles que esperam, e ainda, que esperam em vão. Talvez o grito de despertar chegue muito tarde, **o acidente que lhes permite agir** se produz — quando a melhor juventude, a força para agir estão entanguidas pela prolongada inércia — e quantos percebem aterrorizados, quando estavam 'para cair em pé' que seus membros estavam paralisados e seu espírito grandemente pesado. Muito tarde! — disseram a si mesmos como quem perdeu a fé em si mesmo e se sente inutilizado para sempre. — No domínio do gênio o 'Rafael sem mãos'; esta expressão tomada no seu sentido mais amplo, seria talvez não a exceção, mas a regra? Talvez o gênio não seja tão raro quanto se creia? Mas são raras **as quinhentas mãos que são necessárias para assenhorar-se do momento oportuno**, o momento oportuno para **agarrar a fortuna pelos cabelos**!'' (NIETZSCHE, 2001, p. 214, grifo nosso)

aristocráticos'' (*ibid.*, p. 17), uma "rebelião escrava na moral'' que se põe em curso "quando o próprio ressentimento se torna criador e gera valores: o ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação'' (*ibid.*, p. 26).

É proveitoso desdobrar aqui o que Nietzsche propõe como *a verdadeira reação, a dos atos*. De acordo com o que ele fundamenta, uma nova moral precisaria se colocar não por meio da palavra, mas por meio da ação – afinal, a própria moral não tem um fundamento por si mesmo moral, mas é exclusivamente baseada em uma posição – ou se está *sob* ou *sobre* o outro, eis todo o fundamento da moral. Colocar uma nova moral não se trata, portanto, de *erigir um ideal*[38], mas de subjugar o outro a uma força superior. Para o filósofo,

> exigir da força que *não* seja um querer-dominar, um querer-vencer, um querer-subjugar, uma sede de inimigos, resistências e triunfos, é tão absurdo quanto exigir da fraqueza que se expresse como força. Um *quantum* de força equivale a um mesmo *quantum* de impulso, vontade, atividade – melhor, nada mais é senão este mesmo impulso, este mesmo querer e atuar, e apenas sob a sedução da linguagem (e dos erros fundamentais da razão que nela se petrificaram), a qual entende ou mal-entende que todo atuar é determinado por um atuante, um ''sujeito'', é que pode parecer diferente (NIETZSCHE, 2009, pp. 32-33).

Assim, o ato é despido de subjetividade, de intencionalidade, de imputabilidade. Ele não se trata de um "empreendimento voluntário, algo desejado, escolhido, um *feito,* um *mérito*" (*ibid.*, p. 34). Ele é simplesmente uma força da natureza que se manifesta. Não há um sujeito responsável por ele ao qual se possa atribuir a culpa.

> Pois assim como o povo distingue o corisco do clarão, tomando este como *ação*, operação de um sujeito de nome corisco, do mesmo modo a moral do povo discrimina entre a força e as expressões da força, como se por trás do forte houvesse um substrato indiferente que fosse *livre* para expressar ou não a força. Mas não existe tal substrato; não existe ''ser'' por trás do fazer, do atuar, do devir; ''o agente'' é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo. (NIETZSCHE, 2009, p. 33)

O filósofo defende, portanto, que a força se expressa não porque alguém teve liberdade para expressá-la, mas porque a própria natureza é que se expressou, como um raio que cai. Segundo ele, não há agentes, há apenas ações. O ''sujeito'' é uma entidade linguística, um conceito sem extensão, uma ficção.

---

[38] Eis o veio freudiano da proposta de Nietzsche: "Supondo que fosse verdadeiro o que agora se crê como 'verdade', ou seja, que o *sentido de toda cultura* é amestrar o animal de rapina 'homem', reduzi-lo a um animal manso e civilizado, *doméstico*, então deveríamos sem dúvida tomar aqueles instintos de reação e ressentimento, com cujo auxílio foram finalmente liquidadas e vencidas as estirpes nobres e os seus ideais, como os autênticos *instrumentos da cultura,* com o que, no entanto, não se estaria dizendo que os seus *portadores* representem eles mesmos a cultura'' (NIETZSCHE, 2009, pp. 30-31). É uma proposta compartilhada com a do mal-estar na civilização, de Freud.

Há, no entanto, uma curta frase no final do §16 desta primeira dissertação que reconvoca a presença do agente; diz Nietzsche: "Napoleão, esta síntese de *inumano* e *sobre-humano*…'' (*ibid.*, p. 41). Há, portanto, um lugar ambíguo, mesclado, em que o agente – o verdadeiro agente, o Napoleão – é, ao mesmo tempo, um vetor do impulso biológico e uma força pessoalizada que o lança para além da espécie, em direção à fundação da nova espécie, a espécie superior, sobre-humana.

Assim é que Nietzsche abre caminho para aquilo que ele propõe na segunda dissertação, cuja argumentação tem como base a exposição de uma diferença entre a consciência e a má consciência ou consciência culpada. De acordo com o filósofo, a origem da responsabilidade remonta a uma longa história que desenvolveu no homem, contra a força *ativa*, *positiva* do esquecimento, uma "faculdade oposta, uma memória, com cujo auxílio o esquecimento é suspenso em determinados casos – nos casos em que se deve prometer'' (*ibid.*, p. 44). É este o surgimento da consciência,

> não sendo um simples não-mais-poder-livrar-se da impressão uma vez recebida, não a simples indigestão da palavra uma vez empenhada, da qual não conseguimos dar conta, mas sim um ativo não-mais-*querer*-livrar-se, um prosseguir-querendo o já querido, uma verdadeira *memória da vontade*: de modo que entre o primitivo "quero'', "farei'', e a verdadeira descarga da vontade, seu *ato*, todo um mundo de novas e estranhas coisas, circunstâncias, mesmo atos de vontade, pode ser resolutamente interposto, sem que assim se rompa esta longa cadeia do querer[39]. (NIETZSCHE, 2009, p. 44)

Dessa forma, a consciência é um modo pelo qual o homem passa a dispor do futuro, tendo aprendido "a pensar de maneira causal, a ver e antecipar a coisa distante como sendo presente, a estabelecer com segurança os meios para o fim, a calcular, contar, confiar'' (*ibid.*, p. 44). Essa capacidade depende de que o próprio homem possa representar a si mesmo – para si mesmo – como "confiável, constante, necessário'' para "poder enfim, como faz quem promete, responder por si *como porvir!*'' (*ibid.*, p. 44). Embora Nietzsche introduza essa habilidade como uma conquista humana, ele deixa evidente que apenas o indivíduo soberano a detém. É, portanto, apenas o "homem da vontade própria, duradoura e independente, o que pode *fazer promessas*'', o que pode dar "sua palavra como algo seguro, porque sabe que é forte o bastante para mantê-la contra o que for adverso, mesmo 'contra o destino'' (*ibid.*, p. 45).

---

[39] Remetemos aqui a uma observação valiosa de Judith Butler em "Circuitos da má consciência'', capítulo de *A vida psíquica do poder*: "Curiosamente, esse ideal do ato de fala eficaz, pressuposto pelo prometes, é solapado pela própria ideia nietzscheana da cadeia de signos, segundo a qual um signo está fadado a assumir significados que o afastam das intenções originais que o mobilizaram. De acordo com a historicidade da cadeia de signos, seria impossível manter uma promessa, pois seria impossível salvaguardar um signo dos vários acidentes históricos pelos quais seu significado ultrapassa suas intenções originais.'' (BUTLER, 2019, p. 78)

A má consciência, em contrapartida, tem como base não a capacidade superior de verdadeiramente *agir*, essa constância forjada pela consciência, mas justamente uma compensação exigida por aqueles incapazes de agir – uma culpa projetada pelos ressentidos, que buscam vingança sob o pretexto de um sentimento de justiça. Assim propõe o filósofo:

> Durante o mais largo período da história humana, *não* se castigou porque se responsabilizava o delinquente por seu ato, ou seja, *não* pelo pressuposto de que apenas o culpado devia ser castigado – e sim como ainda hoje os pais castigam seus filhos, por raiva devida a um dano sofrido, raiva que se desafoga em quem o causou; mas mantida em certos limites, e modificada pela ideia de que qualquer dano encontra seu *equivalente* e pode ser realmente compensado, mesmo que seja com a *dor* do seu causador. (NIETZSCHE, 2009, p. 48)

De acordo com Nietzsche, a culpa é, portanto, o sentimento de uma obrigação pessoal contraída para com o outro, um compromisso que exige ser saldado. A possibilidade de que essa compensação seja passível de cálculo é naturalizada a partir de uma característica típica do homem, o "animal avaliador" (*ibid*., p. 55), que exerce sua soberania sobre os demais animais com base em sua capacidade de "estabelecer preços, medir valores, estabelecer equivalências" – "aí se cultivou a mais velha perspicácia, aí se poderia situar o primeiro impulso do orgulho humano, seu sentimento de primazia diante dos outros animais" (*ibid*., p. 54). No entanto, essa convicção tem, ainda segundo Nietzsche, dois pressupostos equivocados: por um lado, ela supõe uma equivalência que não existe; por outro, ela pretende fazer justiça quando, na verdade, apenas reivindica vingança.

Quanto ao primeiro pressuposto, o autor opõe que não há possibilidade de estabelecer equivalência entre ações praticadas por indivíduos diferentes. Segundo ele afirma em *A vontade de poder*,

> Toda ação simplesmente não comporta restituição: entre "indivíduos" reais *não há ações iguais*, e, em consequência, também não há "desforra"… Se faço algo, nem sequer considero que o mesmo seja possível a um homem em geral: tal ação *me* cabe… Não se pode restituir-me coisa alguma, pois sempre se cometeria comigo uma "outra" ação – (NIETZSCHE, 2008, p. 458)

Quanto ao segundo, ele defende, no parágrafo 11 da segunda dissertação da *Genealogia da moral*, que a maior parte das pessoas não é capaz de justiça, porque essa maioria é dada a afetos reativos, e a justiça, em contrapartida, é "sempre uma atitude *positiva*", que apenas acontece "quando a elevada, clara, branda e também profunda objetividade do olho justo, do olho *que julga*, não se turva sequer sob o assalto da injúria pessoal, da derrisão e da calúnia" (NIETZSCHE, 2009, p. 58). Por essa razão, "o homem ativo, violento, excessivo, está sempre bem mais próximo da justiça que o homem reativo;

pois ele não necessita em absoluto avaliar seu objeto de modo falso e parcial, como faz, como tem que fazer o homem reativo'' (*ibidem*, p. 58).

O homem ativo, por ser mais livre, é capaz de julgamentos menos ressentidos, portanto mais justos. Assim, Nietzsche atribui a esses homens a administração do direito, instituição que representa "justamente a luta *contra* os sentimentos reativos'' (*ibid.*, p. 59). Segundo ele, o direito opera certos deslocamentos que impessoalizam a vingança, que a dirigem a objetos menos individuais.

> Em toda parte onde se exerce e se mantém a justiça, vemos um poder mais forte que busca meios de pôr fim, entre os mais fracos a ele subordinados (grupos ou indivíduos), ao insensato influxo do ressentimento, seja retirando das mãos da vingança o objeto do ressentimento, seja colocando em lugar da vingança a luta contra os inimigos da paz e da ordem, seja imaginando, sugerindo ou mesmo forçando compromissos, seja elevando certos equivalentes de prejuízo à categoria de norma, à qual de uma vez por todas passa a ser dirigido o ressentimento. (NIETZSCHE, 2009, p. 59)

Dessa maneira, o direito não está exatamente a serviço da justiça, mas trabalha pela manutenção de uma certa configuração de forças – os mais fortes se utilizam de meios para submeter os mais fracos à ordem, convertendo o seu ressentimento em um elemento que justamente alimenta esse sistema, deslocando a sua vingança para figuras demarcadas como "inimigos da paz e da ordem'' (*ibid.*, p. 59), entre outras estratégias.

Assim é que Nietzsche conclui que a lei, máximo instrumento da autoridade suprema, a partir do qual "o olho é treinado para uma avaliação sempre *mais impessoal* do ato'' (*ibid.*, p. 59), não é justa ou injusta por si mesma, mas que "justo' e 'injusto' existem apenas a partir da instituição da lei'' (*ibid.*, p. 59).

> Falar de justo e injusto *em si* carece de qualquer sentido; *em si*, ofender, violentar, explorar, destruir não pode naturalmente ser algo ''injusto'', na medida em que *essencialmente*, isto é, em suas funções básicas, a vida atua ofendendo, violentando, explorando, destruindo, não podendo sequer ser concebida sem esse caráter. É preciso mesmo admitir algo ainda mais grave: que, do mais alto ponto de vista biológico, os estados de direito não podem senão ser *estados de exceção*, enquanto restrições parciais da vontade de vida que visa o poder, a cujos fins gerais se subordinam enquanto meios particulares: a saber, como meios para criar *maiores* unidades de poder. (NIETZSCHE, 2009, pp. 59-60)

O filósofo conclui este parágrafo pela declaração de que afirmar o direito "não como meio na luta entre complexos de poder, mas como meio *contra* toda luta'' seria "um princípio hostil à vida'' (*ibid., p. 60*).

Inevitável ainda mencionar o importante texto escrito por Walter Benjamin em 1921, "Para a crítica da violência'', ou "*Zur Kritik der Gewalt*'', título que explora justamente a ambiguidade da palavra alemã *Gewalt*, que remete, por um lado, à

autoridade do Estado, por outro, à violência, explorando, portanto, a impossibilidade de delimitar uma fronteira decisiva entre esses dois âmbitos[40].

Neste ensaio, Benjamin se propõe a pensar "a relação mais elementar e fundamental de toda ordenação do direito'', ou seja, "aquela entre fins e meios'' (BENJAMIN, 2013, p. 122), que opera uma normatização do uso da violência pelo Estado. Segundo ele, as duas bases segundo as quais o direito se coloca partilham um mesmo dogma.

> (…) Sem prejuízo desta oposição, as duas escolas se encontram num dogma comum fundamental: fins justos podem ser alcançados por meios justificados, meios justificados podem ser aplicados para fins justos. O direito natural almeja ''justificar'' os meios pela justiça dos fins, o direito positivo, ''garantir'' a justiça dos fins pela ''justificação'' dos meios. (BENJAMIN, 2013, p. 124)

A proposta de Benjamin é, em contrapartida, a de que esse dogma não é o que verdadeiramente estrutura o direito. De acordo com o autor,

> em contraposição, talvez se devesse levar em conta a possibilidade surpreendente de que o interesse do direito em monopolizar a violência com relação aos indivíduos não se explicaria pela intenção de garantir os fins de direito mas, isso sim, pela intenção de garantir o próprio direito; de que a violência, quando não se encontra nas mãos do direito estabelecido, qualquer que seja este, o ameaça perigosamente, não em razão dos fins que ela quer alcançar, mas por sua mera existência fora do direito. (BENJAMIN, 2013, p. 127)

Benjamin aponta que "o direito considera a violência nas mãos dos indivíduos um perigo capaz de solapar a ordenação do direito'' (*ibid.*, p. 127), independentemente de que os fins visados por esses indivíduos coincidam ou não com os fins de direito. Assim é que o autor destaca "a figura do 'grande' criminoso'' (*ibid.*, p. 127), a qual, segundo ele, é capaz de ressaltar exatamente essa força ameaçadora ao poder, como uma espécie de evidência não apenas da fragilidade dessa instituição, como também da violência às custas da qual ela se mantém. Por essa razão, essa figura "tantas vezes suscitou a secreta admiração do povo, por mais repugnantes que tenham sido os seus fins'' (*ibid.*, p. 127). O tradutor indica ainda que, à época da escrita deste ensaio, Benjamin estava às voltas justamente com a leitura de *Crime e castigo*.

---

[40] Credito essa consideração à nota de rodapé proposta por Jeanne Marie Gagnebin, organizadora da tradução publicada pela Editora 34, de que copio um trecho: "O substantivo *Gewalt* provém do verbo arcaico *walten*: 'imperar', 'reinar', 'ter poder sobre', hoje empregado quase exclusivamente em contexto religioso. Se o uso primeiro de *Gewalt* remete a *potestas*, ao poder político e à dominação, (…) o emprego da palavra para denominar o excesso de força (*vis*, em latim), que sempre ameaça acompanhar o exercício do poder, a *violência*, este se firma no uso cotidiano a partir do século XVI (…). De todo modo, o que importa é ressaltar a dupla acepção do termo *Gewalt*, que indica, em si mesmo, a imbricação entre poder político e violência que constitui o pano de fundo da reflexão de Benjamin" (GAGNEBIN *Apud* BENJAMIN, 2013, pp. 121-122).

1.4 UMA TEORIA DE CLARICE

É com uma garra trêmula que seguramos o cetro do poder.

Clarice Lispector

Entre 1939 e 1942, Clarice Lispector frequentou a Faculdade de Direito da Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde obteve o grau de bacharela em Direito, embora nunca tenha exercido a profissão de advogada. Em 1941, ela publicou, na revista *A época,* organizada pelos estudantes do curso, um pequeno artigo chamado "Observações sobre o direito de punir'', hoje presente na coletânea *Outros escritos*, no qual ela discute o fundamento para essa prerrogativa do Estado. Cabe-nos aqui ressaltar alguns aspectos desse texto, que ela dividiu em cinco seções e uma nota final.

A primeira seção se inicia pela observação de que não há *direito* de punir – o que há é "apenas *poder* de punir'' (LISPECTOR, 2020-c, p. 48, grifo nosso). Segundo ela, a única razão para que os homens sejam punidos por seus crimes, ao passo que o Estado não seja punido pelos dele – a exemplo da guerra, "grande crime'' cometido pelo Estado (*ibid.*, p. 48) – concentra-se na força. O Estado é mais forte, portanto tem, não o direito, mas o poder de punir.

Segundo a estudante, o Estado pune o indivíduo porque "o crime significa um ataque à determinada instituição vigente, em grande parte das vezes e se não fosse punido representaria a derrocada dessa instituição e o estabelecimento duma nova'' (*ibid.*, pp. 48-49). As instituições punem, portanto, porque se sentem "ameaçadas em sua solidez com a perpetração de determinados atos, taxados como puníveis'', embora muitas vezes não haja nesses atos "nem a sombra de um delito natural'' (*ibid.*, p. 48). Assim, o que a sociedade chama *direito* de punir é o exercício de uma "força unilateral, garantidora de uma boa defesa contra o ataque à sua estabilidade'' (*ibid.*, p. 49).

De acordo com Clarice, não existe direito de punir porque "a representação do crime na mente humana é o que há de mais instável e relativo'' (*ibid.*, p. 48). Em primeiro lugar, essa representação é instável do ponto de vista coletivo: "como julgar que posso punir baseada apenas em que o meu critério de julgamento para tal ato criminoso ou não, é superior a todos os outros critérios?'' (*ibid.*, p. 48) – aparece aqui a base para o argumento de Martim em *A maçã no escuro*, que se dedicará a pensar a representação

do crime do ponto de vista da linguagem, em seu poder (não em seu direito) universalizante, quer dizer, ao mesmo tempo impessoal (incapaz de dizer a singularidade do indivíduo) e demarcado por usos específicos (talhado pelas escolhas sociais que essa linguagem inevitavelmente reflete, que a tornam incapaz da verdadeira impessoalidade). Em segundo lugar, essa representação é variável do ponto de vista temporal: "como crer que se tem verdadeiramente o direito de punir se se sabe que a não observância do fato X, hoje fato criminoso, considerava-se igualmente crime?'' (*ibid.*, p. 48). Curioso notar que ambos os argumentos elencados aparecem aqui sob a inquietante forma da pergunta, recusando, talvez, a força que exerceriam as afirmações.

Em seguida, a estudante se dedica à formulação de uma hipótese a respeito do surgimento do chamado direito de punir. Segundo ela, as sociedades primitivas eram marcadas por vinganças desproporcionais às ofensas, até que um grupo de homens fracos se uniu e deu início a um plano, "a incursão do consciente e do raciocínio no mecanismo social'', o início da "sociedade propriamente dita'', a formação de "um superego mais ou menos forte'' (*ibid.*, p. 49). Assim, "os fracos, os primeiros ladinos e sofistas, os primeiros inteligentes da história da humanidade, procuraram submeter aquelas relações até então naturais, biológicas e necessárias ao domínio do pensamento'' (*ibid.*, p. 49). Há, portanto, "a passagem do castigo ministrado pelo ofendido para o castigo provindo de toda a sociedade'' (*ibid.*, p. 50) – uma passagem na qual os homens são "igualados pelas mesmas condições, afrouxados na sua agressividade animal (pelo nascimento do superego (o homem social))'' (*ibid.*, p. 50). Apesar desse estado de igualdade, a coletividade passa a ser administrada pelos "mais capazes, os mais fortes'' (há, então, entre os fracos reunidos, aqueles que são mais fortes, embora Clarice não se detenha muito sobre esse ponto), os quais são "incumbidos de vigiar a observância dessas leis, e constituem o primeiro Estado'' (*ibid.*, p. 50), órgão que "passa a encarar o poder, mesmo independentemente da aquiescência individual'' e "a si mesmo concede, sem que tenha um outro fundamento o 'direito de punir'' (*ibid.*, p. 50).

Não nos parece que essa versão da criação do Estado apresentada como hipótese neste texto da jovem Clarice seja mantida ou defendida ao longo de seus escritos literários. Pelo contrário, sua obra parece avessa à identificação da animalidade a um estado de agressividade primitivo e pouco aderente ao discurso de que o homem social e a sua capacidade de mediação de conflitos pela palavra represente de fato progresso em uma pretensa escala evolutiva. O processo de *humanização* retratado, por exemplo, em *A maçã no escuro*, é antes a busca por uma convivência vegetal e por um aprendizado

animal do que um culto à linguagem e à socialização. *A paixão segundo G.H.*, outro exemplo, é o máximo retrato da experiência *desumanizadora*, embora recomponha com palavras humanas a metamorfose em matéria viva, que não tem sentido humano.

De toda forma, neste próprio texto de 1941, Clarice se opõe à teoria do contrato social sob o argumento de que um contrato pressupõe a vontade do contratante, sua aceitação consciente, ao passo que, entre os homens e o Estado, nunca houve uma "intervenção consciente do homem" (*ibid.*, p. 51). A estudante opõe ainda que ao Estado não caberia o direito de punir, mas o direito de se defender, de maneira que a ideia de punição remonta às origens arcaicas do homem, "quando a vingança era o objetivo da sentença" (*ibid.*, p. 50), indicando que "a pena hoje ministrada ainda não é uma pena científica, impessoal, mas que nela entra muito dos sentimentos individuais dos aplicadores do direito (como sejam sadismo e ideia de força que confere o poder de punir)" (*ibid.*, p. 51).

Assim, Clarice se encaminha para o seu argumento final: o de que a punição é ineficaz para previnir a reincidência "no seu sentido lato" (*ibid.*, p. 52). Segundo ela, o crime "é apenas um dos sintomas dum mal que forçosamente deve grassar nessa sociedade" (*ibid.*, p. 51) e aqueles que aplicam a pena apenas "abafam o sintoma" e contentam-se "em segregar o doente, sem curá-lo e sem procurar sanar as causas que produziram a doença" (*ibid.*, p. 51), desconsiderando uma "vacina (…) contra o gérmen do crime" (*ibid.*, p. 52). A punição, portanto, nem reabilita o criminoso à vida em comunidade, nem é efetiva como ferramenta coercitiva do Estado, dado que o crime não tem causas individuais, mas sociais. Desse modo, o fundamento do poder de punir não está em sua legitimidade, a qual, para Clarice, "só se explicaria por sua utilidade" (*ibid.*, p. 51).

A teoria exposta neste texto inicial de Clarice Lispector parece se complementar com a que ela desenvolve em sua célebre crônica "Mineirinho", publicada primeiro na revista *Senhor*, em 1962, e depois republicada em dois dos livros da autora, *A legião estrangeira*, de 1964, sob a seção "Fundo de gaveta", e *Para não esquecer*, de 1978, posterior à morte de Clarice. O texto havia sido "encomendado pelo conselho editorial da revista [Senhor]" (NUNES *Apud* FRANCO JUNIOR, 2020-b, p. 153) por ocasião do assassinato de José Miranda Rosa, conhecido como Mineirinho, morto em 1 de maio de 1962 pela polícia do Rio de Janeiro, em uma operação que envolveu mais de trezentos homens e que descartou, em um matagal, o seu corpo, acometido por tuberculose e atingido por treze tiros de metralhadora. José Miranda tinha, à época, 28 anos e já havia sido condenado a mais de um século de prisão por inúmeros assaltos cometidos na

cidade e escapado três vezes de unidades de encarceramento, o que o elevou à figura de inimigo público. Seu assassinato resultou de uma perseguição de uma semana de duração no Morro da Mangueira, onde ele morava, durante a qual se diz que foi ajudado por uma série de moradores.

A crônica é escrita em primeira pessoa e transita entre o singular – eu, “que exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa’’ – e o plural – “nós, os sonsos essenciais’’ (LISPECTOR, 2020-b, p. 133). O texto, no entanto, descreve o assassinato de Mineirinho como um momento de bruto despertar do sono complacente em que “dormimos e falsamente nos salvamos’’ (*ibid.*, p. 133), de maneira que cada bala cravada no corpo do criminoso abre cada vez mais a passagem entre a primeira e a terceira pessoa – se o primeiro e o segundo tiros são recebidos com “um alívio de segurança’’, o décimo terceiro, em contrapartida, “me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro’’ (*ibid.*, p. 133). Constitui-se, portanto, um espelhamento entre o eu inocente e o outro criminoso, um espelho “onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem’’ (*ibid.*, p. 133). A agência do criminoso – os seus crimes, “fatos irredutíveis’’ – de repente se converte em feito daquele que o observa – os treze tiros, “uma revolta irredutível também’’ (*ibid.*, p. 132).

Assim é que Clarice reivindica “uma justiça um pouco mais doida’’ (*ibid.*, p. 135), “sobretudo uma justiça que se olhasse a si própria’’ (*ibid.*, p. 136) – e que, nesse jogo reflexivo, não pudesse, ela também, “cometer livre e aprovadamente um crime de fuzilamento’’ (*ibid.*, p. 136). Uma justiça que, ao falar em nosso nome, “levasse em conta que todos temos que falar por um homem que se desesperou porque neste a fala humana já falhou, ele já é tão mudo que só o bruto grito desarticulado serve de sinalização’’ (*ibid.*, pp. 135-136). Uma justiça que se desse conta de que, “na hora de matar um criminoso – nesse instante está sendo morto um inocente’’ (*ibid.*, p. 136).

Clarice não admite, portanto, que a justiça seja justiceira – e, sobretudo, que ela o seja em nome da *nossa* segurança, em nome da tranquilidade do *nosso* sono, porque, nesse momento, somos, nós também, tanto quanto ela, os criminosos. Segundo a escritora, “na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo o seu crime particular, um longamente aguardado’’ (*ibid.*, p. 136). O que há aí não é justiça, nem mesmo direito de

punir, mas vingança que o Estado executa como exibição espetacularizada da própria força[41].

Até aqui, elidimos de nosso comentário uma incrível parte da crônica da autora na qual ela se dedica a desenvolver uma espécie de ontologia do crime. Embora tenhamos explorado apenas a ponderação mais propriamente jurídica que ela faz, cabe ainda ressaltar alguns elementos dessa outra dimensão.

De acordo com Lispector, a "violência rebentada em Mineirinho" é uma violência "assustada", "inocente como a de um filho de quem o pai não tomou conta", que "só outra mão de homem, a mão da esperança, pousando sobre sua cabeça aturdida e doente, poderia aplacar" (*ibid.*, p. 134). Segundo ela, essa coisa "que em Mineirinho se tornou punhal" é "uma coisa que em nós é tão intensa e límpida como uma gama perigosa de *radium*, essa coisa é um grão de vida que se for pisado se transforma em algo ameaçador – em amor pisado" (*ibid.*, p. 134).

Note-se aqui a recorrência da voz passiva: "rebentada"; "se tornou"; "foi pisado"; "se transforma". Note-se ainda a imagem do *radium*, elemento químico radioativo, que, como tal, emite ondas e partículas para conferir estabilidade ao núcleo – ela parece ecoar algo do *quantum* de impulso de que falava Nietzsche, embora com outras nuances[42].

O ponto comum aqui parece ser o de um abrandamento da agência subjetiva – tanto no homem extraordinário quanto no homem doente, o que fala é a natureza. Se

---

[41] O filósofo argelino Jacques Derrida, nos seminários em que discute a pena de morte, entre os anos 1999 e 2000, propõe que a execução desse tipo de sentença é sempre espetacularizada, feita para ser vista, para fazer visível o Estado: "*The spectacle and the spectator are required. The state, the polis, the whole of politics, the co-citizenry—itself or mediated through representation — must attend and attest, it must testify publicly that death was dealt or inflicted, it must see die the condemned one*" (DERRIDA, 2014, p. 3). No entanto, o que Mineirinho sofreu não foi propriamente uma sentença de morte, dado que ele nem mesmo foi julgado; os próprios agentes policiais é que, sob o argumento da discricionariedade da lei e gozando da prerrogativa de fé pública, arrogaram para si a decisão de executá-lo – e executaram-na eles mesmos. Talvez o procedimento se trate de alçar um criminoso à condição de inimigo público, fazendo recair sobre ele, na posição daquele que fere o contrato social, a acusação de traidor da pátria, caso ao qual se aplicaria não o direito civil, mas o direito de guerra (é esta a argumentação que Derrida recompõe de Rousseau, quando este defende a pena de morte no capítulo dois de *O contrato social*). Assim é que "há algo pior do que a pena de morte. É este o caso dos culpados que são como as bestas, que não são mais homens e que não têm mais nem mesmo o direito de serem condenados à morte, nem mesmo o direito a um local de sepultamento" (DERRIDA, 2014, p. 32, tradução nossa).

[42] Lembre-se ainda a crônica que Clarice Lispector publicou no Jornal do Brasil em 29 de novembro de 1969, "Da natureza de um impulso ou entre os números um ou computador eletrônico", na qual ela discute a "natureza intransitiva do impulso" (LISPECTOR, 2018-a, p. 259), propondo que o impulso é energia que apenas flui e que não está necessariamente destinada a uma aplicação, embora nós ansiemos em canalizá-la à concretização de um ato.

Nietzsche, por um lado, propunha que toda descarga de energia é natural e não deve, portanto, ser reprimida; Clarice, por outro, defende que a descarga radioativa é uma descarga irregular e deve, portanto, ser sanada. Se ele defendia a liberdade de a natureza se exprimir por meio de um único indivíduo, superior aos demais em sua liberdade de dar vazão ao *quantum*; Clarice, em contrapartida, convoca uma outra noção de liberdade: a de que o *quantum* é a nossa expressão vital comum, aquela que flui na matéria-prima que compartilhamos como seres dados ao mundo, e que deve então ser vivida do ponto de vista dessa partilha.

Permaneçamos, por enquanto, com esse conflito entre os dois escritores. Mais à frente, a imagem da vida pisada e transformada em ira retornará, sobretudo na seção **2.4 A fome: ver, comer**. Quanto ao problema do pertencimento linguístico à comunidade e o que ele representa para o indivíduo criminoso que perdeu a fala, lidaremos com ele em breve, ainda na primeira parte da tese. Por ora, retornemos ao nosso outro estudante de Direito, o adoentado Raskólnikov.

1.5 RASKÓLNIKOV, O HERÓI – ENTRE A TEORIA, O PLANO E A AÇÃO

Mas saberemos, algum dia, quem assina a violência?

Jacques Derrida

After all, the distance from laughter to slaughter is just one letter.

Sergei Davydov

Rodion Raskólnikov tem um plano. Que ele tenha também uma teoria, isso só fica realmente claro mais tarde, quando o juiz de instrução Porfiri Pietróvitch, na seção V da terceira parte do livro, menciona e resenha o artigo do estudante, entitulado "A respeito do crime", que havia sido publicado dois meses antes, no jornal *Discurso Periódico* – a notícia da publicação, aliás, é um choque para o próprio Raskólnikov, que a desconhecia.

De toda forma, o plano tramado por Raskólnikov já se esboça ao leitor desde o início da narrativa, logo na primeira página do romance. Depois de descer furtivamente as escadas do prédio, esgueirando-se para escapar à senhoria, a quem devia dinheiro, evitando que ela tivesse a chance de lhe dizer "todas aquelas bobagens diárias com as quais ele nada tinha a ver" (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 19), o jovem (neste ponto, ainda não conhecemos o seu nome) é flagrado pelo narrador a partir de um desencontro entre as suas emoções e as suas intenções, ainda secretas para o leitor: "aliás, ao sair à rua ele mesmo se impressionou com o medo que então sentira de encontrar sua credora" (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 19). E assim o narrador nos reporta, por meio das aspas, o monólogo travado pelo personagem:

> Eu aqui querendo me meter numa coisa dessas e com medo de bobagens! – pensou ele, com um sorriso estranho. – Hum… é… tudo está ao alcance do homem e ele deixa isso tudo escapar só por medo… é mesmo um axioma. Curioso: o que será que as pessoas mais temem… Pensando bem, eu ando falando pelos cotovelos. É por não fazer nada que falo pelos cotovelos. Ou pode ser assim também: eu falo pelos cotovelos porque não faço nada. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 19)

Words, words, words[43], confessa o jovem. Em meio ao atropelo de seus pensamentos, não podemos ainda compreender do que se trata exatamente o seu plano, mas podemos já escutar que ele está "querendo se meter numa coisa dessas" (*ibidem*, p.

---

[43] Remetemos, evidentemente, à célebre fala da tragédia de *Hamlet*, proferida pelo príncipe logo depois que ele entra no palco, na cena 2 do ato II, trazendo na mão um livro. Cito o trecho preciso: "– *What do you read my lord*?", pergunta Polônio. "*Words, words, words*", responde Hamlet (SHAKESPEARE, 2003, p. 139).

19), uma coisa tal que exigiria coragem, em oposição ao medo que ele de fato sente, uma coisa que se afastaria das “bobagens diárias” (*ibid.*, p. 19), como trabalhar para pagar o aluguel, escutar as fofocas da empregada camponesa, aturar as cobranças da senhoria implicante.

Aliás, em toda essa primeira página flagramos a hesitação de Raskólnikov – e do próprio narrador – em assumir que a palavra mais adequada para nomear o que o personagem sente seja, de fato, medo. Depois de concluir o segundo parágrafo com a formulação “Estava encalacrado com a senhoria e temia encontrá-la” (ibid., p. 19), o narrador inicia o terceiro com a seguinte: “Não é que fosse tão medroso e apagado, antes bem o contrário; mas fazia algum tempo que vivia num estado irritadiço e tenso, parecido com hipocondria” (*ibid*., p. 19). O medo, portanto, não o torna medroso – seria injusto caracterizar o personagem assim e talvez nem mesmo se trate de medo, mas apenas de certa afetação hipocondríaca, na verdade Raskólnikov só anda meio irritado, é tudo tensão, é o que o narrador parece nos dizer. Algumas linhas depois, o tom do narrador (neste ponto, tão simpático ao personagem) é mesmo de bravata: “No fundo não temia senhoria nenhuma, tramasse lá o que quisesse contra ele” (*ibid.*, p. 19) – afinal, quem vocês pensam que são para dizer que Raskólnikov sente medo? É, portanto, “com um sorriso estranho” (*ibid.*, p. 19) que, no parágrafo seguinte, Raskólnikov, em monólogo, admite, afinal, esta palavra. O desencontro, portanto, não é apenas entre as emoções e as intenções, mas também entre as palavras e os fatos – elas não apenas os nomeiam como buscam também dissipá-los, dissimulá-los.

Retornemos ao monólogo de Raskólnikov e atentemos ainda à passagem que ele faz nesse trecho. Primeiro, ele se enuncia a partir de uma instância particular, subjetiva, empregando o pronome “eu" para enunciar um desejo que ele reconhece como seu, ou melhor, para indicar a contradição (embora ele empregue a conjunção aditiva “e”) entre esse seu desejo e o medo que ele sente, além da desproporção entre “uma coisa dessas” e as “bobagens”: “Eu aqui querendo me meter numa coisa dessas e com medo de bobagens!” (*ibid.*, p. 19). No entanto, logo em seguida, a constatação que ele enuncia, em termos de um axioma, não se limita a essa instância particular (“Eu aqui”), mas se expande para toda a categoria dos entes considerados humanos (“o homem”), assim como “uma coisa dessas” é substituída por “tudo”: “tudo está ao alcance do homem e ele deixa isso tudo escapar só por medo… é mesmo um axioma” (*ibid.*, p. 19). Notemos ainda que essa passagem é mediada pela marcação de uma breve pausa ou hesitação: "Hum… é…” (*ibid.*, p. 19). Talvez se concentre aí o cerne do drama de Raskólnikov – nessa

articulação entre o universal e o particular, entre o grandioso e diminuto, entre a teoria e a prática, entre a ciência e a filosofia[44].

Segundo a ordem em que os eventos – e os pensamentos – nos são apresentados no romance, é da experiência particular ("Eu aqui querendo me meter") que deriva a lei ("tudo está ao alcance"), mas, em retrospecto, é possível também organizar os eventos na ordem inversa – primeiro Raskólnikov escreve o artigo relatado por Porfiri Pietróvitch ("tudo está ao alcance"), depois ele trama o plano de matar a velha ("Eu aqui querendo me meter"). Em todo caso, essa dobra nos indica uma questão curiosa – Raskólnikov opera segundo um sistema de substituição. É com alguma naturalidade que ele considera pelo menos a possibilidade, segundo um raciocínio dedutivo, de que sua teoria possa ser colocada à prova com um experimento – neste caso, o lugar ocupado pelo termo "tudo", na equação formulada pelo estudante, pode ser substituído pela oração "matar a velha", assim como o termo "homem" pode ser substituído pelo pronome "eu". Ao mesmo tempo, a ocorrência singular de "matar a velha" pode ser contabilizada, segundo um movimento indutivo, como o evento capaz de incluir o estudante ("eu") em um pequeno conjunto (Napoleão; Maomé; Licurgo), quer dizer, de incluir o indivíduo como termo de determinada equação ("eu posso fazer tudo"). O sistema de Raskólnikov é um sistema linguístico, mesmo no que concerne às suas ações – todas elas são legíveis segundo um determinado número de pressupostos, todas elas remetem à abstração, ao conceito, à morte da singularidade[45].

Parece ser justamente essa passagem entre a abstração teórica, que permite a formulação da lei, e a execução prática de seu plano o problema de Raskólnikov, o ponto de sua desarticulação. O personagem incorre em um impasse que é materializado pela própria formulação que o narrador nos reporta: "É por não fazer nada que falo pelos cotovelos. Ou pode ser assim também: eu falo pelos cotovelos porque não faço nada"

---

[44] Como veremos na seção **1.7 Martim, o mártir**, esta mesma questão será tratada pelo protagonista de *A maçã* nos termos de uma tensão entre a abstração e a materialidade.

[45] Aludimos-se aqui, ainda que indiretamente, ao texto de Léon Chestov, "*La lutte contre les évidences – Dostoïevski*", de que apresentamos um trecho: "*Bien que Dostoïevski n'ait reçu une éducation scientifique, il comprit avec un tact extraordinaire comment il fallait poser la question philosophique fondamentale. La métaphysique est-elle possible comme science? Mais, d'abord, pourquoi la métaphysique doit-elle être une science? Et puis, quelle signification a ce mot – 'possible'? La science présuppose, comme condition nécessaire, ce que Dostoïevski appelait l' 'omnitude', c'esta-à-dire l'existence de jugements unanimement admis. De tels jugements existent; ils possèdent une prérogative immense, surnaturelle vis-à-vis des autres jugements, qui ne sont pas unanimement admis: eux seuls portent le titre de vérités. Dostoïevski comprenait très bien pourquoi la science et le sens commun font toujours la chasse aux jugements nécessaires et universellement admis*" (CHESTOV, 1958 , pp. 27-28).

(*ibid.*, p. 19). Aqui, as palavras e as ações se desencontram – aquele que enuncia a fala não é capaz de executar a ação. Ao mesmo tempo, nem mesmo a fala é capaz de produzir deslocamento – a substituição proposta pelo personagem ("ou pode ser assim também"), entre a causa ou a explicação para o problema, não parece senão uma repetição trivial dos mesmos termos, apresentados em ordem inversa. Raskólnikov esgota a possibilidade de responder ao seu dilema com palavras – elas o encerram na generalidade à qual ele deseja escapar. É preciso então que ele aja.

E, de fato, ele acaba mesmo de ganhar a rua e, ainda que entre "passos lentos" (*ibid.*, p. 19) e "ar meio indeciso" (*ibid.*, p. 19), é para a casa da velha usurária que ele se encaminha, perturbado, percorrendo um caminho de exatos setecentos e trinta passos que ele "havia contado num momento de grande devaneio" (*ibid.*, p. 22). Depois de "tantos monólogos irritantes sobre a sua própria impotência e sua vacilação" (*ibid.*, p. 22), Raskólnikov começa, afinal, a "considerar o seu 'vil' devaneio já como um empreendimento, embora ainda continuasse a não acreditar em si mesmo" (*ibid.*, p. 22). Chegando ao prédio da velha, ele é tomado de ansiedade e tremor; no entanto, é com atenção que ele mais uma vez escrutina o pátio de entrada, a escada, o patamar e até mesmo o som da sineta do apartamento e é apenas "involuntariamente" (*ibid.*, p. 23) que ele volta a se perguntar, já diante da porta, "Se estou com tanto medo agora, o que aconteceria se de alguma forma eu chegasse mesmo à própria coisa?…" (*ibid.*, p. 23). Depois de tocar a sineta, ele estremece – "seus nervos estavam mesmo fracos demais" (*ibid.*, p. 23).

Se recompomos com tanta insistência esse momento inicial do romance, é para tornar mais clara a nossa hipótese de leitura – a de que, neste romance de Dostoiévski, a ação não se opõe à hesitação, mas antes compõe com ela uma imbricação. Assim, quando Raskólnikov, afinal, age – quando ele assassina a senhora usurária –, não é simplesmente com base na decisão que ele tomou ou no plano que ele elaborou, mas é

mesmo à revelia de tudo isso que ele perpetra o ato. É apenas tomado de certa paixão, na suspensão de suas plenas faculdades mentais, que Raskólnikov é capaz de agir[46].

Nos trechos que reunimos acima, podemos perceber que Raskólnikov de fato elabora um cálculo – ele mede a distância até a casa da velha; ele atenta aos detalhes que poderiam torná-lo reconhecível a testemunhas oculares; ele mapeia o terreno do prédio, a exposição aos funcionários e vizinhos, a sonoridade da campainha que acusa a sua chegada. No entanto, a perícia com a qual o personagem arquiteta os detalhes da execução de seu plano não se dispensa do acaso – ela não é capaz de eliminá-lo. É envolvido em devaneio que Rodion conta os passos até a casa, é tomado de ansiedade e tremor que ele chega à entrada, é involuntariamente que ele pensa que o medo pode colocar tudo a perder. E é, por fim, estremecendo que ele toca a campainha. Raskólnikov vê seu devaneio passar a empreendimento, mas ele ainda permanece incrédulo. É nessa imbricação que o personagem existe, em uma junção desarticulada entre a abstração e a concretude[47].

Vale a pena passar ainda por alguns outros pontos dessa primeira parte do romance, na qual se consuma o assassinato da usurária e da irmã. Saindo do apartamento da velha – para quem, aliás, ele anuncia que talvez volte, depois de alguns segundo olhando para ela "como se ainda quisesse dizer ou fazer alguma coisa", mas "como se ele mesmo não soubesse precisamente o quê" (*ibid.*, p. 25) –, Raskólnikov sente-se totalmente perturbado. Enquanto desce as escadas, ele para várias vezes, "como se tivesse sido afetado subitamente por alguma coisa" (*ibid.*, p. 26). Já na rua, ele anda pela calçada "como um bêbado, sem notar os transeuntes e esbarrando neles, e só se deu conta quando já estava na rua seguinte" (*ibid.*, p. 26). Lá, "sem pensar muito" (*ibid.*, p. 26), ele decide entrar em uma taberna pela qual passava, um lugar onde poderia

---

[46] Não deixamos de indicar aqui mais uma coincidência com o Hamlet de Shakespeare com respeito à ação, por meio deste trecho de Pedro Süssekind, em *Hamlet e a filosofia*: "Em *Hamlet*, portanto, o destino do protagonista é ser o vingador do assassinato de seu pai, mas a tarefa imposta pelo fantasma gera um conflito interno, uma oscilação entre pensamento e atuação, entre inação e impetuosidade" (SÜSSEKIND, 2021, p. 25). Chamamos atenção aqui justamente para essa oscilação entre inação e impetuosidade – quando Hamlet de fato age, não é a seu pai que ele vinga, mas é ao pai de Ofélia e Laertes que ele mata, de maneira totalmente imprevista e desajeitada, impetuosa mesmo, sem nem saber a quem ele golpeava. Embora ele se debatesse longamente com a tarefa do assassinato e com a trama da vingança, essa morte definitivamente não estava em seus planos.

[47] Para antecipar uma conclusão, é oportuno esclarecer qualquer dúvida: a desarticulação de Raskólnikov não poderia ser resolvida com uma ação certeira que se ativesse estritamente aos planos; o verdadeiro erro do personagem é o de acreditar que, se um raciocínio está correto, ele pode e deve ser transposto para a realidade – sem compreender que a realidade não é a da matéria matável, mas a da comunidade que vive em coabitação. A lógica não pode, portanto, justificar o assassinato das duas senhoras.

beber e comer alguma coisa, com a expectativa de que isso fizesse “a razão reforçada, as ideias claras, as intenções firmes!” (*ibid.*, p. 26), embora repetisse a si mesmo que “isso” – ele nem mesmo o nomeia – era “sórdido, nojento, abjeto, abjeto…” (*ibid.*, p. 26).

Neste momento, Rodion se encontra pela primeira vez com Marmieládov, o velho beberrão que lhe encena um espetáculo sob a forma de confissão ou depoimento – em determinado momento, o velho chega a colocar seu espectador na posição de juiz: “O que é preciso é me crucificar, me pendurar numa cruz, e não ter piedade! Mas crucifica, juiz, crucifica, e depois de crucificar tem piedade dele!” (*ibid.*, p. 39). Marmieládov relata então a sua indignidade, a maneira como ele havia quebrado sua promessa ao bondoso chefe e abandonado o cargo decente para dissipar todo o seu salário em bebida, submetendo a família à mais completa penúria. “*Poderia* o senhor, *ousaria* o senhor, olhando neste momento para mim, afirmar que não sou um porco?” (*ibid.*, p. 31), ele pergunta a Rodion[48]. A conversa toda havia começado com o relato de um humilhante pedido de empréstimo financeiro:

> Você sabe, por exemplo, de antemão e em detalhes que essa pessoa, o mais bem-intencionado e mais útil dos cidadãos, não lhe vai emprestar de jeito nenhum, pois, pergunto eu, por que iria emprestar? Ora, já sabe que eu não vou pagar. Por compaixão? Mas o senhor Liebeziátnikov, em dia com as novas ideias, explicou há pouco que a compaixão em nossa época está proibida até pela ciência e que já é assim que se procede na Inglaterra, onde existe a economia política. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 31)

Só mesmo Dostoiévski é capaz dessa maestria – conjurar, em uma mesma cena, não apenas os argumentos máximos a respeito da discussão que o romance empreende, mas fazê-lo orquestrando, a um só tempo, a gravidade da matéria relatada, o absurdo da situação interlocutória em que o relato se coloca, a comicidade hiperbólica do discurso do personagem, a desfaçatez ainda assim pungente com que o tom desse discurso

---

[48] É oportuno aqui relembrar a primeira cena da adaptação deste romance para o cinema dirigida pelo finlandês Aki Kaurismaki, ‘‘*Rikos ja rangaistus*’’ (“Crime e castigo”), de 1983. O filme se inicia com um plano fechado no qual um percevejo, visto de perto pela lente da câmera, move-se por uma superfície de pedra e é então subitamente atingido pela lâmina precisa de um cutelo. O plano neste momento se amplia e passa a mostrar Rahikeinen (Raskólnikov), que Kaurismaki transforma em um açougueiro trajado em uniforme branco asséptico. A câmera acompanha seus passos entre carcaças suspensas por ganchos de aço e outros muitos açougueiros igualmente vestidos de branco, que trabalham aplicados no retalho da carne. A cena termina justamente com a captura, ao longo de vários segundos, da imagem da carcaça de um porco inteiro dependurado pelo gancho, de cabeça para baixo, sangrando consideravelmente pelo nariz. Depois o plano se fecha novamente, desta vez sobre o ralo que escorre a água turva de sangue, enquanto Raskólnikov lava o chão sujo ao final de mais um turno de trabalho encerrado pelo alarme que soa.

caracteriza o personagem[49]. De toda forma, destacamos esse trecho porque, apenas algumas páginas à frente, ele recebe uma espécie de resposta do próprio Marmieládov – se ninguém poderia emprestar o dinheiro ao velho e ele, ainda assim, submete-se à humilhação de pedi-lo, é Sônia quem poderá quebrar o empenho de uma promessa sem fundos e atender ao pedido do pai sem nada pedir-lhe em troca. É Sônia aquela capaz de contrariar a razão técnica, a ciência e a economia política, e não apenas emprestar ao pai o dinheiro, mas dar-lhe mesmo seus últimos copeques, às custas da humilhação a que ela mesma se submeteu por sugestão da madrasta, a prostituição. Assim Marmieládov o coloca:

> – Hoje eu estive em casa de Sónietchka, fui pedir dinheiro para beber! Ah-ah-ah!
>
> – Não me diga que ela deu? – gritou algum dos recém-chegados, e disparou uma gargalhada.
>
> – Essa meia garrafa mesma foi comprada com dinheiro dela – pronunciou Marmieládov, dirigindo-se exclusivamente a Raskólnikov. – Deu-me trinta copeques, com as próprias mãos, os últimos, tudo o que tinha, eu mesmo vi… Não me disse nada, apenas olhou em silêncio para mim… (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 38)

Essa ocasião funciona então como uma espécie de contraponto, não apenas à razão técnica abstratamente comprometida com a marcha do progresso, mas a uma ocorrência particular do capítulo anterior, durante a visita de Raskólnikov à senhora usurária, na qual ela tinha reduzido ao mínimo o valor que poderia emprestar ao estudante em troca do relógio que ele trazia e que havia pertencido ao seu falecido pai, em um franco exercício de poder sobre ele[50]. Embora esse penhor fosse apenas o pretexto para que o estudante pudesse visitar a velha, a situação não deixou de ser humilhante. Assim, Sônia é, neste ponto, uma espécie de duplo da velha usurária[51].

Ao mesmo tempo, ela já antecipa também, ao menos em um ponto particular que nos interessa aqui, a personagem da irmã de Raskólnikov, Dúnia. Quando o estudante deixa a taberna e acompanha o velho Marmieládov até em casa – aliás, deixa, ele também, os seus últimos copeques para a família, não sem tempo de anunciar, em mais uma reviravolta de sua coragem, que “se de fato o homem, o homem em geral, todo o gênero, isto é, o gênero humano, não for canalha”, então “tudo o mais são preconceitos,

---

[49] Parece-nos que é por esse tipo de habilidade orquestrante, constitutiva da arquitetura deste romance, capaz de conciliar o grave e o cômico em um mesmo movimento, que Bakhtin recusa a categoria de *romance trágico* para tratar da obra de Dostoiévski. Discutiremos esse assunto com mais vagar na próxima seção.

[50] Evidentemente, a senhora usurária funciona também como uma espécie de símbolo das instituições bancárias.

[51] Também trataremos desta técnica de duplicação, ainda que brevemente, na seção seguinte.

simples temores estimulados" e "não existem obstáculos de nenhuma espécie" (*ibid.,* p. 43) –, é para o seu cubículo que ele se encaminha. Lá ele dorme um "sono intranquilo" (*ibid.,* p. 44), que não revigora. A empregada passa de manhã para lhe deixar uma xícara de chá e, depois de um diálogo no qual Raskólnikov se defende contra as acusações de que ele "fica aí deitado feito um saco e ninguém te vê fazendo nada" (*ibid.,* p. 45) declarando que ele fazia, sim, um trabalho – pensar –, ela deixa também uma carta enviada pela mãe dele. Raskólnikov abre-a com avidez, para descobrir que, nas palavras dele, a irmã havia aceitado "tornar-se concubina legítima do senhor Lújin" (*ibid.,* p. 59). Após apenas uma noite de deliberação – enquanto o estudante hesitava fazia pelo menos um mês –, Dúnia se decide por um casamento de conveniência com um homem que ela mal conhecera, possuidor de dois empregos e certo capital, "um acontecimento inesperado, graças ao qual, pode-se dizer, todo o nosso destino está mudando" (*ibid.,* p. 50), "uma graça direta da Providência concedida a nós" (*ibid.,* p. 52), nas palavras da mãe. A irmã em poucos dias "traça um projeto inteirinho" (*ibid.,* p. 52) de como Raskólnikov se tornaria funcionário do marido e até mesmo sócio dele, e assim o estudante poderia "começar tua futura carreira agora mesmo e considerar teu destino já claramente definido" (*ibid.,* p. 52). Assim é que, se a irmã, como Sônia, ocupa o lugar da concubina, a ele, Raskólnikov, cabe apenas o lugar de Marmieládov, a quem ela rendia suas moedas.

Mas Rodion não aceita o sacrifício da irmã. Depois de muito tempo deitado sozinho, ele sai decidido rumo à ilha de São Basílio, a caminho da casa do amigo Razumíkhin, mas "o hábito" o leva "a caminhar sem notar por onde passava, cochichando de si para si e até falando sozinho em voz alta" (*ibid.,* p. 55). Enquanto caminha, o estudante pensa que "não teve dúvidas em nenhum momento" e que "a essência da questão estava resolvida em sua cabeça, e resolvida de forma definitiva" (*ibid.,* p. 56): o casamento da irmã não se realizaria. Mas, contra a decisão da irmã, a decisão que Raskólnikov sente necessidade de afirmar não diz respeito exatamente ao casamento, mas ao seu próprio direito de decidir – o que ele deseja abolir não é, em particular, a dívida que ele contraiu com a irmã e a mãe, mas, em abstrato, o próprio fato de que existir neste mundo signifique ter de arcar com o ônus de já ter sua palavra empenhada em uma

série de promissórias que não se assinou ou cujas condições contratuais beiram o abuso e a coerção[52].

Raskólnikov sente que "precisava decidir-se a qualquer custo, fosse lá pelo que fosse" (*ibid.,* p. 61) ou "renunciar totalmente à vida! – gritou de repente com furor –, aceitar docilmente o destino como ele é, de uma vez por todas, e sufocar tudo em mim, abrindo mão de qualquer direito de agir, viver e amar!" (*ibid.,* p. 61). Assim é que a ideia da véspera "novamente passou-lhe como um raio pela cabeça" (*ibid.,* p. 61), mas agora "não como um sonho, mas num aspecto novo, ameaçador e inteiramente desconhecido, e de repente ele mesmo tomou consciência disso…" (*ibid.,* p. 61). O jovem é então acometido de um estalo e de um escurecimento das vistas.

Neste ponto, Rodion tem ainda a oportunidade de salvaguardar a integridade de uma jovem que caminhava embriagada e inconsciente na mira de um potencial estuprador (uma concubina involuntária), mas ele se sente mal, senta-se a um banco querendo "cair no sono, esquecer tudo, depois acordar e começar tudo de novo" (*ibid.,* p. 65), mas se dá conta do desvio que ele transformou em rota, embora não atine com a finalidade do seu destino – "Então, será que eu quis consertar tudo apenas com Razumíkhin e encontrei saída para tudo em Razumíkhin?" (*ibid.,* p. 68)[53]. A essa

---

[52] Fazemos aqui o esforço, talvez não bem-sucedido o suficiente, de nos diferenciar de algumas leituras no limite entre a sociologia e a psicanálise. Maria Rita Kehl, por exemplo, em *Ressentimento*, indica que o crime cometido por Raskólnikov realiza uma vingança deslocada, um assassinato de verdade para constituir uma vingança imaginária, que vinga "o ressentimento da sociedade russa conservadora, tiranizada, provinciana, diante dos novos ares vindos de uma Europa que já se modernizava desde o século anterior" (KHEL, 2020, p. 126), gerando "confusas expectativas de emancipação e grandeza que, frustradas ano após ano, só poderiam produzir a doença da má consciência que caracteriza o ressentimento" (*ibidem*, p. 127). Segundo ela, Raskólnikov "mata a usurária para *não enfrentar* o que o oprime": o fato de que ele "não tem a estatura do gênio que pretende ser, nem como Schiller nem como Napoleão" (*ibid.*, p. 131), a despeito da "alta expectativa da mãe a respeito do grande talento do rapaz", que instala nele a "espera passiva da realização prometida" (*ibid.*, p. 128). Embora tenhamos uma dívida de gratidão com os textos de Kehl, parece-nos que a leitura que ela propõe não resolve o ponto principal – ela acaba por reafirmar a diferença entre os homens extraordinários e os homens comuns, aceitando inclusive a falsa premissa de Raskólnikov de que "a estatura" de um gênio possa ser metrificada em termos de uma ação de sucesso. Além disso, embora também recusemos a solução que Raskólnikov dá ao problema, consideramos séria a questão filosófica que ele coloca. Talvez, neste ponto, a escuta que Clarice Lispector nos ensina seja mais aberta e, portanto, mais justa do que a da psicanalista, embora a dor que escutamos em Khel tampouco nos seja indiferente – de quanta compaixão pelos ressentidos ainda somos capazes depois de mais de 700 mil mortos por COVID-19 no Brasil, em 2023?

[53] Quanto à honra da jovem, Raskólnikov abre mão de seu heroísmo e a confia ao representante da lei – ele pede ajuda a um policial. É impressionante a maneira intricada como Dostoiévski é capaz de apresentar um mundo que acontece sempre em resposta às questões do personagem – assim o escritor nos dá a ler também o narcisismo de seu protagonista, a maneira como ele apenas é capaz de conceber a realidade como reflexo de sua dimensão psíquica, ou seja, a maneira como ele está completamente desconectado da realidade.

pergunta, ele responde que vai, sim, à casa do amigo, mas apenas depois "*daquilo*, quando *aquilo* já estiver terminado" (*ibid.,* p. 68), não sem interpor a dúvida sobre se "acaso *aquilo* vai acontecer?" (*ibid.,* p. 68). O jovem é então acometido de tremor nervoso, febre, calafrio e começa "de modo quase inconsciente, movido por alguma necessidade interna, a fixar o olhar em todos os objetos que ia encontrando" (*ibid.,* p. 68), ao mesmo tempo em que "esquecia-se no mesmo instante do que estava pensando e até onde se encontrava" (*ibid.,* p. 69). O jovem percorre toda a ilha de São Basílio, entre a consciência alerta e o esquecimento, e acaba recostando a uma moita e pegando no sono. Neste ponto, lemos o célebre sonho de Raskólnikov, no qual uma égua é violentamente açoitada até a morte.

Raskólnikov acorda espantado com a febre e o sonho repugnante. Neste momento, ele exclama uma descrição detalhada a respeito de seu plano, até então apenas insinuado:

> Meu Deus! – exclamou ele – Será, será que vou pegar mesmo o machado, que vou bater na cabeça, vou esmigalhar o crânio dela… vou deslizar no sangue viscoso, quente, arrebentar o cadeado, roubar e tremer; esconder-me, todo banhado de sangue… com o machado… Meu Deus, será possível? (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 75)

Ele afirma ainda que "a simples ideia pensada *de fato* me deu ânsia de vômito e me deixou apavorado…" (*ibidem*, p. 75). Neste ponto, ele invoca Deus e renega o crime: "Deus! – rezou – me mostra o meu caminho, e eu renego esse maldito… sonho meu!" (*ibid.*, p. 75), e imediatamente depois celebra uma espécie de libertação das forças sobrenaturais que agiam sobre ele: "Liberdade, liberdade! Agora ele está livre de feitiços, bruxaria, encantamento, alucinação" (*ibid.*, p. 75).

Mas, a despeito dessa espécie de desopressão que ele experimenta e que parece acompanhar a sua desistência do plano de assassinato, Raskólnikov, logo em seguida, vive uma situação que "depois lhe pareceu constantemente uma espécie de predefinição de seu destino" (*ibid.*, p. 75) e que mais tarde ele revisitava com "uma perplexidade que chegava à superstição" (*ibid.*, p. 75).

Apesar de isso constituir um roteiro ilógico, Rodion decide voltar para casa pela praça Siénnaia, um caminho mais longo e menos direto, uma via injustificável. Depois ele sempre se perguntaria por que, afinal, decidira por aquele caminho, onde acabara por topar com um encontro

> tão importante, tão decisivo para ele e ao mesmo tempo tão sumamente casual, coincidia agora com essa hora, com esse minuto de sua vida, justamente com esse seu estado de ânimo e precisamente com essas circunstâncias em que só

> ele, o tal encontro, poderia produzir o efeito mais decisivo e mais definitivo em todo o seu destino? Como se ali estivesse de propósito à sua espera! (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 76).

Assim é que Raskólnikov, enquanto passava pelas barracas e vendas que àquela hora fechavam seus estabelecimentos, vestido com andrajos que naquele lugar não chamavam atenção, cruza com um casal de vendedores que, logo antes de fechar o negócio e rumar para casa, travavam diálogo justamente com Lisavieta Ivánovna, a irmã da senhora usurária. O encontro lhe produz de imediato uma impressão profunda. Ele ouve apenas o suficiente para ficar sabendo que, no dia seguinte, a mulher teria um compromisso na residência do casal às sete horas da noite. Neste horário, portanto, a velha usurária ficaria sozinha no apartamento.

Raskólnikov volta para casa "como um condenado à morte". Ele em nada pensava, nem mesmo era capaz de raciocinar, mas "de repente sentiu em todo o seu ser que não tinha mais liberdade de juízo, nem vontade, e que subitamente tudo tinha sido resolvido em definitivo" (*ibidem*, p. 77). *Tudo tinha sido resolvido*, uma construção na voz passiva que se dispensa de apontar um agente. Uma decisão que se toma a despeito dele e da qual não cabe apelação. Uma condenação.

Neste ponto, sob a promessa de que, cerca de vinte e quatro horas depois, o estudante estaria de volta à casa da velha para afinal tirar-lhe a vida, o narrador interrompe a linha do tempo e nos conduz até um mês e meio atrás. É quando conhecemos o momento que deflagrou a transformação da teoria de Raskólnikov em um plano de assassinato. Ele havia "meio por acaso" (*ibid.*, p. 78) recebido de um colega a indicação do endereço da velha, para caso precisasse de um empréstimo. Assim que lhe faz uma visita, sente por ela enorme aversão e logo "uma ideia estranha lhe beliscava a cabeça" (*ibid.*, p. 78). Ele recebe o dinheiro, sai do apartamento e, no caminho de volta, senta-se a uma taberna, onde "um acaso" (*ibid.*, p. 79) imprime forte impressão sobre ele. É que ele flagra o diálogo entre um estudante e um jovem oficial, que conversavam justamente a respeito da velha usurária, Aliena Ivánovna. "Só isso já parece um tanto estranho a Raskólnikov: acabava de chegar de lá e eis que ali falavam justamente dela" (*ibid.*, pp. 78-79).

O desconhecido relatava que a usurária era muito procurada por vários colegas e que sempre tinha dinheiro para emprestar. No entanto, era infame, má e caprichosa com os estudantes, além de baixa e torpe com a própria irmã, que, embora mais jovem e mais alta, submetia-se inteiramente a ela, sem nada ganhar em troca, nem mesmo em promessa – era sabido por todos que o testamento da velha destinaria todo o seu dinheiro

a um mosteiro, pelo eterno repouso de sua alma (e ela “era rica como um *jid*” (*ibid.*, p. 79), *jid* sendo uma maneira pejorativa de designar um judeu na língua russa). É então que o estudante desconhecido formula e externaliza justamente o que já se insinuava como pensamento para o próprio Raskólnikov: matar a velha era uma questão de justiça.

Ou pelo menos é essa a conclusão a que ele chega. Porque a sua argumentação, ao contrário, talvez, da de Raskólnikov, caminha do particular ao abstrato – a primeira declaração que ele faz é “Eu mataria e saquearia aquela velha maldita e lhe garanto que sem nenhum remorso!” (*ibid.*, p. 80), depois avança para “Mate-a e tome-lhe o dinheiro” (*ibid.*, p. 80) e, por fim, para “Eu estava falando por uma questão de justiça… Isso não está em mim (…)” (*ibid.*, p. 81), quando seu interlocutor o interrompe: “A meu ver, uma vez que você mesmo não se decide, então nesse caso não cabe justiça nenhuma! Vamos a mais uma partida!” (*ibid.*, p. 81). Quer dizer, se não há quem personifique o dever da justiça – se não há quem se decida por ela –, então restam somente os jogos de azar.

O raciocínio do estudante desconhecido – e é de fato um raciocínio, ao contrário do que conhecemos de Raskólnikov, que do encontro com a velha esboçou apenas uma emoção de extrema repulsa, mas não um pensamento – é “uma questão de aritmética” (*ibid.*, p. 80). Segundo ele, a velha, além de não ser útil a ninguém, era ainda um prejuízo para todos. Se ela fosse morta e seu dinheiro, em vez de doado a um mosteiro, fosse destinado aos estudantes, uma única morte beneficiaria centenas, talvez milhares de vidas. Era uma conta justa. Assim ele o coloca:

> Centenas, talvez milhares de existências encaminhadas; dezenas de famílias salvas da miséria, da desagregação, da morte, da depravação, das doenças venéreas – e tudo isso com o dinheiro dela. Mate-a e tome-lhe o dinheiro, para com sua ajuda dedicar-se depois a servir a toda a humanidade e a uma causa comum: o que você acha, esse crime ínfimo não seria atenuado por milhares de boas ações? (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 80)

Além disso, a velha nem mesmo valia uma vida inteira. Sua existência desprezível valia “não mais que a vida de um piolho, de uma barata, e nem isso ela vale” (*ibid.*, p. 80). Fazia poucos dias, ela havia mordido “um dedo de Lisavieta com raiva: por pouco não arrancou!” (*ibid.*, p. 80). O retrato da velha sofre uma gradação depreciativa – primeiro um rico judeu avarento, depois um inseto parasita, um inseto infeccioso, um roedor. Assim é que ela nem mesmo representa um número inteiro na equação menos um, mais cem.

Dessa forma, o jovem estudante conduz sua argumentação da redistribuição da riqueza para o controle de populações parasitoides. De certa espécie de roedor ou inseto, um único espécime é já uma superpopulação. Seria necessário, portanto, intervir na natureza, corrigi-la – de acordo com ele, é isso ou se submeter ao princípio ilógico,

supersticioso, de que ela nos conduzirá sozinha ao melhor destino. Os grandes homens, afinal, são aqueles que criam, não apenas o próprio destino, como o de toda a humanidade – é a natureza quem deve nos obedecer. Assim segue o diálogo entre os dois personagens:

> A isso, o jovem oficial opõe: mas da natureza a própria natureza não se encarrega? E o estudante então complementa: "Êh, meu irmão, a natureza a gente corrige e direciona, porque senão teria de afundar em superstições. Sem isso, nenhum grande homem existiria. Dizem: ''dever, consciência'' – eu não quero falar nada contra o dever e a consciência –, entretanto, como é mesmo que nós entendemos isso? (DOISTOIÉVSKI, 2001, p. 80)

A questão, portanto, é de ordem linguística – o que se designa por *dever* e *consciência*? Matar um rato, uma barata, um piolho, a isto se chama crime? Não é este um *crime ínfimo*, anulado pelo bem-estar que ele proporciona?

É então por acaso que Raskólnikov se defronta com essas formulações a respeito do dever ou não do homem de *afundar em superstições*. Agitado, ele se pergunta por que justamente naquele momento é que ele tinha de se confrontar com aquele diálogo, com aquelas ideias, "quando em sua própria cabeça acabavam de medrar… *exatamente essas mesmas ideias*?" (*ibid.*, p. 81). Depois do assassinato, ele voltará em lembrança a este momento e se espantará com a coincidência, "como se ali tivesse mesmo havido alguma predestinação, um sinal…" (*ibid.*, p. 81).

Depois desse recurso analéptico, o narrador nos reconduz ao momento presente à narrativa. Após o encontro também ao acaso na avenida Siénnaia, Raskólnikov retorna a casa, passa uma hora inteira sentado inerte, então a febre volta e ele se deita e dorme um sono pesado, sem sonhos. A empregada o acorda de manhã e, outra vez, à tarde, irritada porque ele estava sempre dormindo – "você por acaso tá doente?" (*ibid.*, p. 81), ela pergunta mais de uma vez. Ele não responde.

Depois de almoçar parte da sopa que Nastácia havia lhe trazido, Raskólnikov se deita novamente e, embora não consiga dormir, "sonha sem parar" (*ibid.*, p. 82). De repente, ele ouve o nítido soar do relógio, estremece, olha pela janela, sondando o horário e, de súbito, dá um salto, "voltando inteiramente a si, como se alguém o tivesse arrancado do sofá" (*ibid.*, p. 82). Ele se levanta silencioso e entreabre a porta do quarto, atento aos ruídos do andar de baixo, o coração acelerado. A escada, no entanto, estava em silêncio. Ele mesmo é pego de surpresa pelo seu próprio despreparo para o ato que viria a cometer: "Pareceu-lhe absurdo e estranho ter podido dormir em total entrega desde

a véspera e não haver conseguido fazer nada, não ter preparado nada…" (*ibid.*, p. 82). Eram já seis da tarde.

Em lugar do sono, ele é tomado de "uma azáfama fora do comum, febril e com um quê desconcertante" (*ibid.*, p. 82), na tentativa de compensar o fato de que "havia pouca coisa preparada" (*ibid.*, p. 82). Raskólnikov se esforça para "pensar em tudo e não esquecer nada" (*ibid.*, p. 82), mas seu coração bate freneticamente, a ponto de dificultar a sua respiração. Ele revira as roupas na cama e encontra um trapo que poderia fazer de alça para o machado e "as mãos tremiam enquanto ele costurava" (*ibid.*, p. 83) a alça ao sobretudo, mas ele acaba por conseguir dissipar o tremor. O laço, ele havia concebido "fazia já duas semanas" (*ibid.*, p. 83). Ele remexe então o sofá e encontra "o *penhor* há muito preparado e escondido" (*ibid.*, p. 83) – tratava-se de uma artimanha para enganar a velha quando "chegasse o momento" (*ibid.*, p. 83).

Passava das seis horas. Ele se precipita então para fora do quarto, na busca pelo pequeno machado que ficava na cozinha da senhoria. "Há muito ele havia decidido que a coisa devia ser feita com uma machada[54]" (*ibid.*, p. 84). O narrador interpõe:

> Observemos a propósito uma peculiaridade no tocante a todas as decisões definitivamente já tomadas por ele nessa questão. Tinham elas uma qualidade estranha: quanto mais definitivas se tornavam, mais repugnantes, mais absurdas ficavam até aos olhos dele. Durante todo esse tempo, apesar de toda a sua angustiante luta interior, jamais pode, um momento sequer, crer na exequibilidade dos seus projetos. E mesmo se algum dia acontecesse de tudo já ter sido examinado e decidido por ele até o último ponto e de forma definitiva, e já não restassem mais quaisquer dúvidas, mesmo assim, parece, ele acabaria renunciando a tudo como ao absurdo, monstruoso e impossível. Mas restava ainda todo um abismo de pontos não resolvidos e dúvidas. (DOISTOIÉVSKI, 2001, p. 84).

O narrador então enumera algumas delas: como ele devolveria a machada ao lugar? E se ele topasse com Nastácia no caminho? E se ela desse pela falta do objeto, e se começasse a procurá-lo, e se gritasse? Mas "isso eram minúcias sobre as quais ele [Raskólnikov] nem tinha começado a pensar" (*ibid.*, p. 84). Ele apenas

> pensava no principal, e adivinhava as minúcias até o momento em que ele mesmo *estivesse convencido de tudo*. Mas este último lhe parecia terminantemente inexequível. Pelo menos era o que parecia a ele mesmo. Nunca podia, por exemplo, imaginar que um dia parasse de pensar, se levantasse e simplesmente caminhasse para lá… Até mesmo aquele seu *ensaio* recente (isto é, a visita que fizera com a intenção de estudar definitivamente o lugar) ele apenas *esboçara*, mas nem de longe para valer, fizera por fazer: ''deixa eu ir lá, articulou ele, experimentar, por que ficar nesse devaneio!?'' – e no mesmo instante não se conteve, mandou tudo às favas e saiu de supetão,

[54] Uma rápida observação: o substantivo "machada'' refere-se a um "pequeno machado, manejável com uma só mão, inclusive como arma'', conforme consta no dicionário Oxford Languages.

> furioso consigo mesmo. Enquanto isso, porém, parecia que já havia concluído toda a análise no sentido da solução moral da questão: sua casuística estava afiada como uma navalha, e em si mesmo ele já não encontrava objeções conscientes. Mas no último caso ele simplesmente não acreditava em si mesmo e procurava de modo obstinado e servil objeções por todos os lados e às apalpadelas, como se alguém o forçasse e o arrastasse para tal. O último dia, que começara tão por acaso e resolvera tudo de uma só vez, agia sobre ele de maneira quase inteiramente mecânica: como se alguém o segurasse pelo braço e o arrastasse, de forma irresistível, cega, com uma força antinatural, sem objeções. Como se uma nesga de sua roupa tivesse caído debaixo de uma roda de máquina e esta começasse a tragá-lo. (DOISTOIÉVSKI, 2001, pp. 84-85)

A penúltima oração dispõe os termos de maneira bastante reveladora: o *dia* ocupa a posição de sujeito, enquanto *ele*, Raskólnikov, apenas compõe parte de um adjunto adverbial, parte de uma circunstância – uma circunstância fortuita. De fato, constatamos que Raskólnikov nunca se decidiu – o instante inexequível que transformaria o esboço em ato permaneceu inexequível até o final. Ele foi substituído por um instante de acaso. Se houve decisão, ela partiu das coisas – do dia, de alguém, de uma força antinatural –, mas não de Raskólnikov.

E, a despeito disso, ele age – Raskólnikov de fato comete o assassinato. Ele caminha até a casa da velha, ele toca a campainha, ele adentra o apartamento, ele lhe entrega o penhor, ele a golpeia com o machado. Ele a golpeia novamente, mais duas vezes. Ela cai. O sangue escorre. Ele lhe vasculha os bolsos, cuidando de não se sujar com o sangue. Não há como dissipar a brutalidade desse ato, cometido "quase maquinalmente" (*ibid.*, p. 91).

O que nos interessa pensar aqui é uma espécie de disjunção entre o plano e a execução, entre a intenção e a realização, entre a decisão e a ação. O que difere o esboço do ato, pelo menos no caso de Raskólnikov, não é a decisão firme, não é o plano bem elaborado, não é intenção clara. Trata-se de um golpe de acaso – ou pelo menos de um híbrido entre o acaso e a decisão que torna difícil reconstituir uma relação causal. O ponto fulcral de nossa discussão aqui é que é justamente a partir dessa imbricação que deve ser pensada uma atribuição de responsabilidade ao personagem – não dissipando essa imbricação, mas a assumindo como dado primeiro. A desconstituição de uma relação causal não é o que inviabiliza a responsabilidade – é antes o dado primeiro para que ela exista.

Para finalizar esta seção, é pertinente ainda relembrar um outro monólogo de Raskólnikov que acontece enquanto ele descia as escadas do apartamento onde morava, logo antes de se encaminhar para a casa da usurária e assassiná-la. Ele se pergunta

então a respeito do motivo que levaria todos os assassinatos a serem desvendados e os assassinos, descobertos, por deixarem tantas pistas na cena do crime. Segundo ele,

> (…) a causa principal [pela qual todos os criminosos deixam tantas pistas] não está tanto na impossibilidade material de ocultar um crime quanto no próprio crime; já o próprio criminoso, e quase todo indivíduo, no momento do crime passa por um certo abatimento da vontade e da razão, que, ao contrário disso, são substituídas por uma fenomenal imprudência infantil, e justo no momento em que a razão e a precaução são mais indispensáveis. (DOISTOIÉVSKI, 2001, p. 85)

Nesse momento, ele faz ainda um compromisso consigo mesmo: ele não seria um desses que se deixa carrear pela imprudência. Ele não cometeria essa omissão. Raskólnikov "resolveu que pessoalmente, no caso dele, essas reviravoltas mórbidas não poderiam acontecer, que a razão e a vontade permaneceriam nele, inalienáveis, durante todo o tempo da execução de seu plano, pelo único motivo de que o que ele planejara 'não era crime" (*ibid.*, p. 85).

O estudante, no entanto, não é capaz de manter esta promessa. Logo depois que ele se compromete consigo mesmo, no monólogo que acabamos de citar, Rodion se dá conta de que Nastácia, contra a probabilidade que ele havia calculado, estava, afinal, em casa, e que, portanto, ele não poderia roubar a machada da cozinha, contrariando um dos poucos elementos que "há muito ele havia decidido" (*ibid.*, p. 84). Como ela o vê descendo as escadas, ele é obrigado a seguir seu caminho, embora já não tenha a arma do crime. Assim, é por completo acaso que, ao chegar ao saguão do prédio, ele percebe que há um machado no cubículo do zelador, que estava vazio. Ele rouba, então, o machado e segue para a casa de Aliena Ivánovna. O narrador conclui o parágrafo com este pensamento de Raskólnikov: "se não é a razão, que seja o diabo!" (*ibid.*, p. 86).

Já na cena do crime, contra a sua própria resolução, intervêm a sua palidez, o seu batimento cardíaco acelerado, as palavras que acabam lhe saindo "automaticamente" (*ibid.*, p. 91), a força que lhe falta, a perturbação mental que o acomete. "Meu Deus! Será que estou enlouquecendo?" (*ibid.*, p. 93), ele pensa assustado, enquanto revira os pertences da velha.

Depois, é por franca interveniência do destino que a segunda irmã adentra o cômodo – uma possibilidade para a qual ele poderia ter se preparado, mas que sequer lhe ocorrera. Mal calculando, ele acaba por matá-la também, sem nem se dar conta de que a porta do apartamento estivera o tempo todo aberta.

A esta altura, Raskólnikov já está completamente desnorteado, e é apenas segundo "um certo alheamento" (*ibid.*, p. 94), "como se ele perdesse a consciência, ou,

melhor dizendo, esquecesse o principal e se apegasse a minúcias" (*ibid.*, p. 94) que ele tenta dissipar as evidências do crime que cometeu – lavar as mãos sujas de sangue, lavar o machado ensopado, vistoriar as suas vestes e os seus sapatos.

Quando os dois desconhecidos assomam à porta do domicílio e acabam por descer até o pátio para falar com o zelador sobre a estranheza da situação, é por puro golpe de sorte que Raskólnikov pode escapar para o apartamento do andar debaixo, onde os pintores já não trabalhavam. Ao final, o acaso que ele havia amaldiçoado quando chegara ao prédio – o fato de que o apartamento do andar debaixo estava em obras – é justamente o que acaba por salvá-lo.

1.6 A DIMENSÃO TRÁGICA DO ROMANCE

> Vou fazer assim: agir como um observador de fora, e sem mais conversa; sabe como é, sou um observador, pessoa de fora – e só, e o que quer que aconteça, não será por minha culpa. Assim é a coisa! É dessa maneira que vai ser agora.
>
> Fiódor Dostoiévski

> Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?
>
> Clarice Lispector

Não há novidade em pensar os romances de Doistoiévski sob a perspectiva de uma discussão a respeito do mal. Nesse sentido, pode-se pensar a ação, nesses textos, como um percurso que se entrama a partir de uma crise vivida pelos personagens protagonistas diante de uma decisão que os acossa, leitura que frequentemente acionou por parte da crítica a categoria do "romance-tragédia".

De fato, a professora Aurora Bernardini, embora não discuta especificamente essa categoria como gênero literário, propõe como central a discussão sobre o mal:

> Em Dostoiévski a experiência fundamental e decisiva é a experiência do Mal. Para ele, o mal não é apenas fragilidade e fraqueza, próprios do homem, ou a incapacidade humana de persistir no Bem, mas a instauração positiva de uma realidade negativa, efeito de uma deliberada vontade do Mal, a presença de uma forma demoníaca do mundo humano. (BERNARDINI, 2018, p. 114)

Ela apresenta ainda o desenvolvimento que o filósofo italiano Luigi Pareyson, em "As dimensões da liberdade em Dostoiévski", faz da questão, acionando o conflito trágico – e, consequentemente, a liberdade – como discussão inescapável a respeito da obra do autor moscovita:

> A concepção filosófica de Dostoiévski não é otimista, porque não minimiza a realidade do Mal, mas também não é propriamente pessimista, porque não afirma a insuperabilidade do Mal. É, antes, uma concepção trágica que coloca a vida do homem sob a insígnia da luta entre o Bem e o Mal (…). […] Mas, se a intenção de Dostoiévski é que essa dialética de Bem e Mal não seja algo cósmico, embora grandioso, como no maniqueísmo, mas sim uma tragédia humana, ou melhor, a tragédia do Homem, é preciso que essa dialética seja inteiramente baseada na liberdade. E a interpretação pessimista de Dostoiévski deverá ser integrada com o reconhecimento de que para ele a experiência fundamental não é tanto a do Mal quanto uma experiência ainda mais originária e profunda: a experiência da Liberdade… Que a realidade do mal seja fruto da liberdade e, mais precisamente, de uma liberdade ilimitada e arbitrária que, como ato de rebelião, é vontade positiva do mal. (PAREYSON *apud* BERNARDINI, 2018, p. 114-116)

Não é despropositado pensar também a obra de Clarice Lispector a partir deste ponto de interesse, sobretudo em seu romance *A maçã no escuro*, cuja discussão é

justamente em torno da possibilidade de se afirmar uma ação que, do ponto de vista social e apreensível por nossa comunidade linguística, é tida como criminosa. A crítica Yudith Rosenbaum, por exemplo, privilegia este viés de leitura da obra da autora. Ela afirma o seguinte:

> As personagens claricianas serão flagradas no momento máximo de uma crise, sempre virtualmente pressentida pela amarração narrativa. Devemos entender ‘‘crise’’ aqui no sentido etimológico decorrente do verbo grego *crino*: ‘‘escolher, distinguir, discernir, decidir, julgar […]’’, sendo a crise (e daí, também, a crítica) justamente o ato ou a faculdade de ‘‘peneirar’’ (crivo), separar e, portanto, julgar determinada situação. A dimensão de movimento, desequilíbrio e conflito é inequívoca, acolhendo o Mal como elemento mobilizador desse estado crítico, responsável pela tensão que sustenta e faz desenrolar-se o enredo. (ROSENBAUM, 2006, p. 24)

Sabe-se que a categoria de “romance-tragédia”, proposta pelo poeta e crítico literário russo Vyatcheslav Ivánov para a obra de Dostoiévski, já foi muitas vezes questionada e mesmo invalidada por alguns importantes críticos do autor russo. Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, apresenta Ivánov como “o primeiro a sondar – e apenas sondar – a principal peculiaridade estrutural do universo artístico de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2018, p. 9). De acordo com ele, Ivánov propõe, a respeito do texto do romancista russo, uma espécie de realismo que se baseia na “penetração" (*ibidem*, p. 9) e estabelece que a meta que todos os heróis dostoievskianos devem resolver é

> superar seu solipsismo ético, sua consciência ‘‘idealista'' desagregada e transformar a outra pessoa de sombra em realidade autêntica. A catástrofe trágica em Dostoiévski sempre tem por base a desagregação solipsista da consciência do herói, seu enclausuramento em seu próprio mundo. (IVÁNOV apud BAKHTIN, 2018, p. 9)

Bakhtin tende a concordar com Ivánov no sentido de que, para o primeiro, o máximo interesse de Dostoiévski, já desde os primeiros textos e sobretudo com os grandes romances, é justamente o movimento de uma consciência que se torna cada vez mais consciente de si própria, de seus atributos e de suas limitações, mas cujo discurso convoca a própria voz do outro, em diálogo não apenas com o conteúdo de sua fala mas com a dicção e a afetação mesma da voz do outro – “onde começa a consciência começa o diálogo”, diz Bakhtin (BAKHTIN, 2018, p. 47). Assim, a prosa de Dostoiévski é capaz de resolver certo paradoxo – que a consciência de si, na mesma medida em que se abisma em si mesma, seja cada vez mais orientada para o outro.

No entanto, o que Bakhtin deseja destacar a todo tempo é que essa solução é uma solução formal – uma maneira de recompor essa questão na própria forma do romance. A virada que Bakhtin deseja efetivar é que a crítica seja capaz de tomar esse processo em termos de um procedimento – ou, mais precisamente, de uma construção, de uma

estrutura[55]. Para Bakhtin, portanto, Ivánov toca no ponto central da obra de Dostoiévski, mas a maneira como ele é capaz de desdobrá-lo é ainda limitada, excessivamente centrada no plano do conteúdo:

> […] a afimação da consciência do outro como sujeito investido de plenos direitos, e não como objeto, é um postulado ético-religioso que determina o *conteúdo* do romance (a catástrofe da consciência desagregada). (…) Por conseguinte, Ivánov mostra apenas uma interpretação puramente temática desse princípio no conteúdo do romance. (BAKHTIN, 2018, p. 9)

O célebre biógrafo de Dostoiévski, Joseph Frank, destaca, em "As vozes de Mikhail Bakhtin", que a separação que Bakhtin busca fazer entre a leitura que ele propõe do romancista russo e a que propôs Ivánov não é, afinal, tão convincente. Segundo Frank, ela se justifica mais como tentativa de demarcar a ênfase de um projeto de estudo formal do que efetivamente como a consistência desse projeto. Cito Frank:

> A concepção de Bakhtin sobre o ''postulado ético-religioso que determina o *conteúdo*'' dos romances de Dostoiévski é exatamente a mesma, embora com maior ênfase na personalidade; mas onde Ivánov é insuficiente, na opinião de Bakhtin, é em sua incapacidade de relacionar adequadamente esse conteúdo com sua expressão formal. Ivánov chamava as obras de Dostoiévski de ''romances tragédia'' (foi ele que inventou este termo tão utilizado), e Bakhtin considera que essa classificação genérica híbrida deixa escapar a verdadeira natureza da criação formal de Dostoiévski. (FRANK, 1992, p. 29)

De acordo com o crítico e biógrafo novaiorquino, a recusa de Bakhtin não convence, sobretudo por duas razões. Em primeiro lugar, porque o próprio Bakhtin "se refere à 'catástrofe trágica' da consciência que, desconectada dos outros, permanece enclausurada em 'isolamento solipsístico" (*ibidem,* p. 29); em segundo, porque "ele [Bakhtin] também observa com justeza que Dostoiévski 'viu e concebeu o seu mundo primacialmente em termos de espaço, não de tempo. Daí sua profunda afinidade com a forma dramática" (*ibid.*, p. 29). Convém discutir brevemente estes dois pontos para repensar a relevância da categoria de romance-tragédia, que, aliás, ainda de acordo com Frank, é preferível à de romance polifônico, proposta por Bakhtin em substituição.

---

[55] Empregamos aqui a palavra "procedimento", mas não sem a ressalva de que Bakhtin não aderia ao formalismo russo. Como indica Todorov a respeito de Bakhtin: "A doutrina formalista, ele [Bakhtin] afirma, é uma estética do material, pois ela reduz os problemas da criação poética a questões de linguagem: daí a reificação da noção de 'linguagem poética', o interesse pelos 'procedimentos' de todos os tipos. Agindo desta maneira, os Formalistas negligenciam os outros ingredientes do ato de criação, que são o conteúdo, ou a relação com o mundo, e a forma, entendida aqui como intervenção do autor, como a escolha que torna um indivíduo singular entre os elementos impessoais e gerais da linguagem. A verdadeira noção central da pesquisa estética não deve ser o material, mas a arquitetônica, a construção ou a estrutura da obra, compreendida como um ponto de encontro e de interação entre material, forma e conteúdo" (TODOROV, 2015, p. 115).

Para compreender a vocação dramática que Bakhtin identifica na obra de Dostoiévski, é preciso antes apreender uma espécie de torção que ele aplica a este gênero. Bakhtin admite, em concordância com parte da crítica anterior a ele, que os diálogos têm importância fundamental na obra do romancista russo. No entanto, ele propõe que isso não implica, ao contrário do que se pensaria, uma filiação ao gênero dramático. Se, por um lado, o diálogo está entre os elementos que constituem a base do gênero dramático, por outro, o *diálogo dramático* tem, de acordo com Bakhtin, um caráter profundamente monológico. Para ele, o drama é avesso à polifonia, embora se baseie no diálogo – ou pelo menos em certo tipo de diálogo. Diz Bakhtin: "As réplicas do diálogo dramático não subvertem o mundo a ser representado, não o tornam multiplanar; ao contrário, para serem autenticamente dramáticas, elas necessitam da mais monolítica unidade desse mundo" (BAKHTIN, 2018, p. 17).

O diálogo dramático, portanto, não apresenta as réplicas de maneira a externar a perspectiva de cada um dos personagens tal qual ela lhes é cara, mas apenas de maneira a produzir um curso unívoco, com vistas a certo princípio uniformizador – ou princípio de unidade da ação, para retomar Aristóteles, que Bakhtin não cita, mas sem dúvidas evoca[56]. No mesmo trecho, diz Bakhtin:

> No drama, ele [o mundo] deve ser constituído de um fragmento. Qualquer enfraquecimento desse caráter monológico leva ao enfraquecimento do dramatismo. As personagens mantêm afinidade dialética na perspectiva do autor, diretor, espectador, no fundo preciso de um universo monocomposto. A concepção da ação dramática que soluciona todas as oposições dialógicas é puramente monológica. A verdadeira multiplanaridade destruiria o drama, pois a ação dramática baseada na unidade do mundo já não poderia relacionar e resolver essa multiplanaridade. No drama, é impossível a combinação de perspectivas integrais numa unidade supraperspectiva, pois a construção dramática não dá sustentáculo a semelhante unidade. (BAKHTIN, 2018, p. 18)

Resulta, portanto, que, com base na dinâmica de funcionamento dos diálogos, os romances de Dostoiévski não são verdadeiramente dramáticos, segundo Bakhtin. Na verdade, é apenas como operação de redução do *dramatismo* que eles se constituem –

---

[56] Retomamos aqui parte da definição de Aristóteles: "A unidade do enredo não se forma, como creem alguns, do fato de apresentar um único herói […] Assim, tal como em outras artes miméticas, é necessário que haja mimese de um único evento, como ocorre com o enredo, que é a mimese de uma ação, ou seja, de uma ação única e que forma um todo; desse modo, as partes, que constituem os acontecimentos ocorridos, devem ser compostas de tal modo que a reunião ou a exclusão de uma delas diferencie e modifique a ordem do todo. De fato, aquilo que é acrescido ou suprimido sem que se produza qualquer consequência apreensível não é parte do todo" (ARISTÓTELES, 2017, pp. 93-95). Vale ressaltar que, como, para Aristóteles, a parte mais importante da tragédia é o enredo – "a mais importante dessas partes é a trama dos fatos, pois a tragédia é a mimese não de homens, mas das ações e da vida" (*ibidem*, pp. 79-81) –, todos os outros elementos que a compõem –"a saber: (…) caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia" (*ibid.*, p. 77) – reportam-se ao enredo, obedecendo ao princípio de unidade da ação.

quando são capazes de convocar, ainda que em um único monólogo interior, as múltiplas vozes com as quais o personagem dialoga e em relação às quais constitui o seu caráter e as suas ações[57].

Se, no drama, o mundo se constitui por um único fragmento, é porque este gênero decidiu eliminar a multiplicidade e a dispersão segundo as quais o mundo se apresenta[58] – e que a prosa de Dostoiévski, como nota Bakhtin, insiste em recompor. Assim, o mundo que se encena em um palco é uma reelaboração do mundo não como ele é, mas como ele poderia ter sido, para retomar Aristóteles[59], se obedecesse à ordem da verossimilhança e da necessidade, que submete todos os elementos da montagem ao curso das ações e que concilia todos os eventos segundo um princípio de unidade – "o fundo preciso de um universo monocomposto" (BAKHTIN, 2018, p. 18), nas palavras de Bakhtin[60].

---

[57] Parece curioso que Bakhtin sequer comente a chamada crise do drama, já em curso contemporaneamente à escrita de *Problemas da poética de Dostoiévski*, cuja primeira publicação data de 1929 e cuja reedição, revista e modificada por ele, data de 1963. Nem mesmo um caso como o de Anton Tchekhov, cujas últimas peças foram escritas entre 1896 e 1904, convoca a sua discussão a mencionar que a redução do dramatismo já acontecia no próprio drama. Cito um trecho de *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi: "Nos dramas de Tchekhov os homens vivem sob o signo da renúncia. O que os distingue é, sobretudo, a renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade no verdadeiro encontro. […] Ao que parece, a dupla renúncia que caracteriza os seres de Tchekhov deve ter como correlato a negação da ação e do diálogo – as duas categorias formais mais importantes do drama –; portanto, a negação da própria forma dramática" (SZONDI, 2011, pp. 40-42). Talvez fosse interessante comparar os diálogos monológicos de Tchekhov aos monólogos dialogados de Dostoiévski.

[58] De acordo com Bakhtin, essa multiplicidade é, inclusive, um elemento ainda mais agudo no momento histórico em que viveu Dostoiévski: "Se levantarmos a questão das causas e fatores extra-artísticos que tornaram possível a construção do romance polifônico, o que aqui menos teremos de fazer é recorrer a fatos de ordem subjetiva, por mais profundos que sejam. […] o romancista encontrou a multiplicidade de planos e a contrariedade e foi capaz de percebê-los não no espírito, mas em um universo social objetivo. […] A própria época tornou possível o romance polifônico." (BAKHTIN, 2018, p. 30)

[59] Citamos aqui o trecho preciso em que Aristóteles faz essa célebre enunciação: "Também fica evidente, a partir do que foi dito, que a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade. Com efeito, o historiador e o poeta diferem não por descreverem os eventos em versos ou em prosa (poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em versos, pois não deixariam de ser relatos históricos por se servirem ou não dos recursos da metrificação), mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular." (ARISTÓTELES, 2017, pp. 95-97)

[60] Mais à frente no texto, Bakhtin repete este ponto: "No diálogo dramático ou dramatizado, inserido no contexto do autor, essas relações [acordo-desacordo, afirmação-complemento, pergunta-resposta, etc] ligam as enunciações objetivas representadas, e por isso são elas mesmas objetivadas. Não são um atrito entre as duas últimas instâncias significativas, mas um atrito objetivado do enredo entre duas posições representadas, inteiramente subordinado à instância suprema e última do autor. Nesse caso, o contexto monológico não se interrompe nem se debilita." (BAKHTIN, 2018, p. 216)

Assim, é por uma espécie de contradição que Bakhtin afirma, algumas páginas à frente em seu texto, a "profunda atração pela forma dramática" (*ibidem*, p. 31) nos textos de Doistoiévski. Retomamos aqui a brilhante discussão que ele faz, para depois investigar o ponto de contradição que parece haver. Cito:

> A categoria fundamental da visão artística de Dostoiévski não é a de formação, mas a de coexistência e interação. Doistoiévski via e pensava seu mundo predominantemente no espaço, e não no tempo. Daí a sua profunda atração pela forma dramática. Toda a matéria semântica que lhe era acessível e a matéria da realidade ele procurava organizar em um tempo sob a forma de confrontação dramática e procurava desenvolvê-las extensivamente. (BAKHTIN, 2018, p. 31)

Para Bakhtin, portanto, a relação da prosa de Dostoiévski com o drama diz respeito a uma opção pela simultaneidade, em detrimento da sucessão. A construção do romancista não se apoia no curso de um relato que se dá em sucessivas etapas, mas explora a profusão de múltiplos temas e personagens que habitam uma mesma cena. Diz ainda Bakhtin:

> Essa particularidade tem sua expressão externa na propensão do escritor pelas cenas de massa, em sua tendência a concentrar em um lugar e em um tempo – contrariando frequentemente a verossimilhança pragmática – o maior número possível de pessoas e de temas, ou melhor, concentrar em um instante a maior diversidade qualitativa possível. Daí a tendência a seguir no romance o princípio dramático da unidade de tempo. Daí a rapidez catastrófica da ação, o ''movimento em turbilhão'', o dinamismo. (BAKHTIN, 2018, p. 32)

Assim, desafiando a "verossimilhança pragmática" – a credibilidade forjada pela seleção de um único fragmento de mundo a partir do qual se conta uma história –, Dostoiévski adere ao "princípio dramático da unidade de tempo" – a tendência do drama para o tempo presente (em oposição à rememoração e à sondagem do futuro) e para a exterioridade daquilo que se apresenta diretamente no palco (em oposição àquilo que seria reportado pela fala do narrador ou mesmo pela fala de um personagem). Ou seja, contrariando um dos princípios do drama (a unidade monológica que seleciona um único fragmento de mundo) é que Dostoiévski mais se aproxima do drama (apostando em uma exploração do espaço e do tempo presente que desdobra uma única cena em uma miríade de personagens e temas)[61].

---

[61] Importante observar ainda que as "cenas de massa" concentram uma espécie de símbolo do momento histórico em que viveu Dostoiévski, de maneira que elas, ao mesmo tempo, reportam-se a uma espécie de realismo (a representação de personagens e cenas típicos de uma determinada realidade social) e desafiam uma noção de verossimilhança a que se poderia chamar também realismo.

É ainda a essa propensão ao drama que Bakhtin reporta outra tendência da prosa do autor moscovita – a de "converter cada contradição interior de um indivíduo em dois indivíduos para dramatizar essa contradição e desenvolvê-la extensivamente" (BAKHTIN, 2018, p. 32). É esse o veio central, muito evidentemente, de um romance como *O duplo*, em que o personagem Golyádkin sofre uma espécie de cisão narcísica e projeta sobre um outro tudo aquilo que ele não é capaz de nomear em si, mas que os outros reconhecem e apontam nele. Mas Bakhtin elenca ainda uma série de outros casos talvez menos prototípicos, veja-se:

> Essa tendência sumamente obstinada a ver tudo como coexistente, perceber e mostrar tudo em contiguidade e simultaneidade, como que situado no espaço e não no tempo, leva Dostoiévski a dramatizar no espaço até as contradições e etapas interiores do desenvolvimento de um indivíduo, obrigando as personagens a dialogar com seus duplos, com o diabo, com seu *alter ego* e com sua caricatura (Ivan e o diabo, Ivan e Smierdiakóv, Raskólnikov e Svidrigáilov, etc)[62]. (BAKHTIN, 2018, pp. 31-21)

Os exemplos elencados aqui nos ajudam a retirar a estratégia da duplicação de um campo de estudo das patologias da mente ou dos distúrbios de personalidade, como é quase inevitável no caso de *O duplo* – o senhor Golyádkin, afinal, termina seus dias em um sanatório –, e a situá-la mais propriamente como tratamento formal dado a uma questão abstrata. Bakhtin deixa claro que a criação de duplos é uma solução de ordem dramática que possibilita tornar exterior, objetivo, passível de encenação um problema que é do âmbito interior, subjetivo, inapreensível como materialidade – um problema da consciência.

É necessária a ressalva de que falar em propensão ao drama não é ainda falar em propensão à forma trágica. Assim, não aderimos à resposta de Frank e compreendemos que a recusa de Bakhtin talvez se sustente justamente no sentido de questionar que proveito haveria em se falar em tragédia, sobretudo a partir de um objeto que, do ponto de vista de sua constituição formal, dialoga apenas de maneira genérica com o drama, mas não em particular com a tragédia grega. Parece-nos que a Bakhtin interessa mais pensar a obra de Dostoiévski pela perspectiva do *riso reduzido*, um riso ambivalente

[62] O tradutor Paulo Bezerra, em seu posfácio a *O duplo*, de Doistoiévski, amplia ainda o rol de duplos; veja-se: "Ao escrever *O duplo*, publicado no início de 1846, Dostoiévski toma como objeto de representação os temas da duplicidade e do desdobramento da personalidade. Essa questão ganharia maior amplitude psicológica e profundidade filosófica na temática dos duplos em seus romances de maturidade, como *Crime e castigo* (Raskólnikov/Svidrigáilov), *O idiota* (Nastácia Filíppovna/Rogójin), *Os demônios* (Stavróguin/Chátov/Kiríllov/Piotr Vierkhoviénski), *O adolescente* (Viersílov/Akhmákova) e *Os irmãos Karamázov* (Ivan/Aliócha, Ivan/Smierdiakóv, Ivan e o Diabo), mas, guardadas as devidas proporções de espaço, tempo e dimensão histórica e filosófico-psicológica das personagens, já estava configurada em *O duplo*, o que nos permite considerar esta novela como o laboratório de todos os grandes romances dostoievskianos" (BEZERRA, 2013, p. 237).

relacionado à carnavalização – e que de alguma forma interromperia o tom grave do dilema trágico, afastando-se, portanto, da tragédia[63].

No entanto, quase cem anos depois da primeira publicação do texto de Bakhtin, talvez possamos nos dispensar de alguns pressupostos que, para ele, ainda eram pontos de disputa – como a primazia da forma sobre o plano do conteúdo, que ele já demonstrou muito bem. O que propomos, portanto, não é uma resolução do impasse sobre a categoria de "romance-trágico", à qual tampouco aderimos. Mas nos parece que pode ser ainda proveitoso tratar, afinal, do elemento temático que pouco interessa a Bakhtin analisar – a "desagregação solipsista da consciência do herói", que o conduz, segundo o próprio Bakhtin, à catástrofe trágica. Retornemos, portanto, à tragédia.

Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, em *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, situam a personagem trágica como "colocada pelo poeta na encruzilhada de uma decisão, frente a uma escolha sempre presente, sempre recomeçada" (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2014, p. XXIV). Os autores reportam esse traço a um contexto social que aqui poderemos apenas brevemente indicar: o desajuste de um personagem que carrega valores honrados, veneráveis e mesmo heroicos, os quais, no entanto, já não o tornam competente para resolver os novos conflitos vividos pela comunidade. Assim, é esse desajuste que é artisticamente elaborado pela tragédia e que está no cerne da ação que ela encena. Cito:

> O universo trágico situa-se entre dois mundos e essa dupla referência ao mito, concebido a partir de então – como pertencente a um tempo já decorrido, mas ainda presente nas consciências, e aos novos valores desenvolvidos tão rapidamente pela cidade de Pisístrato, de Clístenes, de Temístocles, de Péricles, é que constitui uma de suas originalidades e a própria mola da ação. No conflito trágico, o herói, o rei e o tirano ainda parecem bem presos à tradição heroica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles: jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre o triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática. (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2014, p. XXI)

---

[63] Citamos Bakhtin: "em todos os seus romances encontramos vestígio do trabalho de organização artística e enfoque do mundo desempenhado pelo riso ambivalente, do qual Dostoiévski esteve imbuído como esteve da tradição do gênero da carnavalização. Encontramos esse vestígio também na estrutura das imagens, bem como em muitas situações do enredo e em algumas particularidades do estilo literário. Mas o riso reduzido adquire a sua expressão mais importante – decisiva, pode-se dizer – na posição definitiva do autor: este exclui toda e qualquer unilateralidade, a seriedade dogmática, não permite a absolutização de nenhum ponto de vista, de nenhum polo da vida e da ideia. (…) a *catarse* trágica (no sentido aristotélico) não se aplica a Dostoiévski. A *catarse* que conclui os romances de Dostoiévski poderia – evidentemente em termos inadequados e um tanto racionalistas – ser expressa assim: *no mundo ainda não ocorreu nada definitivo, a última palavra do mundo e sobre o mundo ainda não foi pronunciada, o mundo é aberto e livre, tudo ainda está por vir e sempre estará por vir.*" (BAKHTIN, 2018, pp. 190-191). E ainda: "A cosmovisão carnavalesca ajuda Dostoiévski a superar o solipsismo tanto ético quanto gnosiológico." (*ibidem*, p. 205)

Talvez possamos pensar de maneira produtiva essa espécie de desdobramento entre dois tempos a partir da *Antígona de Sófocles*, que tentaremos, sob um ponto de vista bastante estrito, vincular à estratégia de duplicação empregada no romance de Dostoiévski – embora, é claro, tudo pareça apontar os inúmeros limites dessa comparação.

De certa forma, a cisão apresentada na *Antígona de Sófocles* entre os valores do heroísmo anacrônico a os valores da nova ordem social pode se ver refletida na oposição entre os personagens de Antígona e de Creonte, em que a primeira se relaciona ao heroísmo e a segunda, à nova ordem social. De fato, essa é uma leitura comumente feita, como aponta, por exemplo, Judith Butler, em *O clamor de Antígona*:

> Com efeito, na interpretação que Hegel talvez tenha tornado a mais famosa, e que continua estruturando muitas das apropriações da peça no campo da teoria literária e do discurso filosófico, Antígona representa o parentesco e sua dissolução, e Creonte, por sua vez, representa uma ordem ética emergente e a autoridade do Estado baseada em princípios de universalidade. (BUTLER, 2014, p. 19)[64]

Essa espécie de oposição – ou de imbricação quiasmática, como Butler procura desenvolver – é também frequentemente lida como certo espelhamento entre os dois personagens, no sentido de que Creonte e Antígona se equivaleriam quanto à intransigência com que cada um se arraiga aos próprios valores e defende o próprio ponto de vista. É essa a leitura, por exemplo, da filósofa estadunidense Martha Nussbaum:

> Pretendo sugerir que Antígona, assim como Creonte, se empenhou numa simplificação irredutível do mundo do valor que efetivamente elimina obrigações conflitantes. Assim como Creonte, ela pode ser culpada por recusar a visão. Mas há, ainda, diferenças importantes entre o seu projeto e o de Creonte. (…) essa crítica de Antígona não é incompatível com o juízo segundo o qual ela é moralmente superior a Creonte. (NUSSBAUM, 2009, p. 54)

Nesse sentido, poderíamos talvez traçar aqui um paralelo entre o texto do romancista russo e a peça grega. Mencionamos, algumas linhas acima, a técnica de

---

[64] A essa leitura, Butler contrapõe que não há uma simples oposição entre os dois, mas talvez uma implicação quiasmática de um no outro: “Opor Antígona a Creonte, como o encontro entre as forças do parentesco e do poder do Estado, significa deixar de considerar as formas pelas quais Antígona já se desviou do parentesco, sendo ela mesma filha de um laço incestuoso, dedicada a um amor incestuoso impossível e letal por seu irmão. Ao fazê-lo, ignora-se como suas ações compelem os demais a olhá-la como ‘masculina’, pondo em dúvida o modo como o parentesco poderia assegurar o gênero; perde-se de vista como sua linguagem, paradoxalmente, aproxima-se muito da linguagem de Creonte, da linguagem da autoridade e da ação, e como o próprio Creonte somente assume a sua soberania em razão de seu lugar no parentesco que permite essa sucessão; como ele se torna, por assim dizer, desmasculinizado pela rebeldia de Antígona e, finalmente, por suas próprias ações, de uma só vez revogando as normas que garantem o seu lugar no parentesco e na soberania.” (BUTLER, 2014, pp. 23-24)

duplicação adotada por Dostoiévski como maneira de dramatizar – de materializar – um conflito que é de ordem interior, subjetiva, abstrata. Assim, um único personagem, marcado pela cisão de um duro conflito interior, é literalmente cindido em dois e se confronta então com o seu outro, com uma personagem que materializa aquela parte de si que ele tem dificuldade de assimilar como própria. De maneira paralela, também Antígona e Creonte são uma espécie de duplicata, cada um deles aderindo a um dos lados do conflito. Cabe aqui a ressalva evidente de que, se, a respeito de Doistoiévski, não teríamos grandes dificuldades em falar de um conflito *interior*, no limite mesmo de uma projeção psíquica da interioridade de um sujeito sobre o mundo, na tragédia grega, em contrapartida, nem Antígona nem Creonte poderiam exatamente figurar como personagens investidos de uma subjetividade psicologizada, de uma interioridade propriamente[65].

São os próprios Vernant e Vidal-Naquet, em seu ensaio "Esboços da vontade na tragédia grega", que nos advertem quanto ao anacronismo de tomar um personagem trágico grego segundo o nosso paradigma moderno de ação. De acordo com eles, estamos tão aferrados à "preeminência que, na ação, se atribui ao agente, ao sujeito humano posto como origem, causa produtora de todos os atos que dele emanam" (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2014, p. 25), que

> mesmo numa civilização, como a da Grécia arcaica e clássica, que não tem em sua língua nenhuma palavra que corresponda ao nosso termo de vontade, não hesitamos em dotar os homens desse tempo, como que apesar deles, com aquela função psicológica a que eles, entretanto, não deram um nome. (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2014, p. 26)

Segundo esses autores desenvolvem, o que a tragédia grega coloca em cena não é exatamente "um 'modelo' da ação humana, concebida como a iniciativa de um agente independente, que enfrenta suas responsabilidades e tira de seu foro íntimo os motivos e a mola de seu comprometimento" (*ibidem,* p. 27), mas justamente a maneira como as forças supra-humanas é que agem no drama e "que lhe dão sua dimensão propriamente trágica" (*ibid.,* p. 27). De acordo com Vernant e Vidal-Naquet, "essas potências religiosas não estão presentes apenas no exterior do sujeito; elas intervêm no íntimo de sua decisão para coagi-lo até na sua pretensa escolha" (*ibid.,* p. 27).

Uma discussão semelhante é desenvolvida por Karl Reinhardt em sua obra *Sófocles*. Segundo o autor, há, na obra de Sófocles, um desacordo trágico entre deuses e

---

[65] Ao longo de nosso trabalho, buscaremos voltar a este ponto e discutir a imbricação que também Clarice Lispector propõe entre interioridade e exterioridade.

homens em que estes são abandonados por aqueles sem nenhum consolo ou amparo. Os personagens são lançados a uma espécie de solidão “em direção à sua própria existência, isolada, presa em si mesma, separada da existência comum” (REINHARDT, 2007, p. 11). Segundo Reinhardt, restaria a esses personagens apenas a consciência de sua própria fragilidade, da limitação de seu desejo perante a vontade divina.

E, no entanto, não é assim que se passa. Cito Reinhardt: “se a humildade da ‘consciência’ não fosse tão exaltada, o homem verdadeiro e grande não seria tão absoluto, tão presunçoso, tão avesso à medida, devotado apenas à própria virtude, tão ameaçado e tão orgulhoso” (*ibidem*, p. 12). Há, portanto, uma oposição na qual *o homem verdadeiro* está envolvido e que a tragédia sofocliana se dedica a lhe tornar visível, a despeito de sua cegueira insistente: a humildade da consciência, quer dizer, a humildade em que um certo saber nos coloca é um valor para a tragédia justamente pelo fato de que o comportamento humano é em geral guiado pela inconsciência, quer dizer, pela ignorância acerca da própria condição do homem, que é de fragilidade. Com base nessa ignorância, o homem se coloca no mundo de maneira presunçosa, enunciando-se segundo uma autossuficiência que não se verifica na realidade.

Essa autossuficiência é própria, não dos humanos, mas dos deuses. Dessa maneira, Reinhardt propõe que a tragicidade das peças sofoclianas deriva da excentricidade da posição humana em relação aos deuses. Segundo o teórico, há mesmo um ponto a partir do qual “a relação demoníaca começa a ironizar a capacidade do ser humano de cair nas próprias armadilhas” (*ibid.*, p. 84) – o homem cai não apenas porque erra, mas porque sua prepotência insiste em repetir o erro, contra todos os sinais que lhe são enviados. Em face da insistência humana em uma visão estreita da realidade, os deuses se comprazem em esgarçar o fato de que a realidade é algo bem mais amplo do que aquilo que o homem, em sua cegueira autocentrada, dispõe-se a reconhecer.

Há então “a experiência daquele jogo, mediante o qual o divino se apraz em revelar o que é humano como humano e de converter a intenção e a finalidade em destino e fatalidade” (*ibid.,* p. 84). Há, portanto, uma espécie de ponto de virada, a partir do qual a vontade humana não é mais capaz de “romper aquilo que ela mesma atou” (*ibid.,* p. 112) – é o ponto em que o destino, por decisão dos deuses, começa a agir.

O interessante aqui é notar que esse ponto estrutura uma ambiguidade – ele é o ponto a partir do qual os deuses impõem ao homem o seu destino, mas, curiosamente, esse destino é justamente aquele que o próprio homem, pelo curso de suas ações,

escolheu. Como Reinhardt propõe a respeito de Creonte, o que lhe sucede não é uma punição dos deuses, mas o simples desdobramento do curso de suas ações: “Nenhuma culpa produz seu declínio e sim o modo do seu ser” (*ibid.,* p. 113). Há, portanto, uma imbricação entre a escolha e a vulnerabilidade – o que o homem sofre, passivamente, por deliberação dos deuses é, ao mesmo tempo, fruto dos atos que ele, ativamente, praticou.

Neste ponto, é interessante retomar ainda algo do que Nussbaum suscita a respeito da tragédia grega. Ela atribui a este gênero a característica constitutiva de “mostrar a luta entre a ambição de transcender o meramente humano e o reconhecimento das perdas que essa ambição acarreta” (*ibid.,* pp. 7-8). Segundo a autora, as tragédias são capazes de indicar uma espécie de excelência, *areté*, negligenciada, posteriormente, por Platão e pelo curso filosófico que se empreende depois dele:

> um tipo de valor humano inseparável da vulnerabilidade, uma excelência que é em sua natureza relacionada ao exterior e ao social, uma racionalidade cuja natureza não se deve tentar capturar, agarrar, prender em armadilha e controlar, em cujos valores a abertura, a receptividade e o fascínio desempenham uma parte importante. (NUSSBAUM, 2009, p. 18)

Assim, podemos, afinal, retornar à discussão de Bakhtin. Se os *romances trágicos* de Dostoiévski têm origem na “desagregação solipsista da consciência do herói”, talvez o que a sua catástrofe possa nos ensinar seja justamente um percurso mais franco de escuta da voz do outro – um descentramento de nossa própria perspectiva arrogante, uma aceitação de nossa condição humana de fragilidade.

Parece ser também este o aprendizado de Martim, de quem ainda pouco falamos. Passemos a ele, finalmente.

1.7 MARTIM, O MÁRTIR – DO ABSTRATO AO ORGÂNICO; DO ORGÂNICO AO ABSTRATO

> Talvez esse tenha sido o meu maior esforço de vida: para compreender a minha não inteligência, o meu sentimento, fui obrigada a me tornar inteligente.
>
> Clarice Lispector

Para investigar *A maçã no escuro*, tomaremos dois momentos do romance que nos parecem oferecer dele uma visada privilegiada quanto ao assunto que nos concerne aqui, qual seja, a ação, conforme a obra de Clarice Lispector permite pensá-la. O primeiro momento localiza-se em uma passagem no início do livro, mais precisamente no capítulo 2 da primeira parte; trata-se do Sermão às pedras, episódio em que Martim oferece um discurso no descampado, antes de chegar à fazenda. O segundo momento se desmembra como um percurso que o personagem realiza ao longo da obra até alcançar o seu desfecho; trata-se de um itinerário em torno das palavras "crime", "misericórdia", "Proibição" e, finalmente, "salvação", vocábulo que localiza a passagem da entrada no bosque escuro, no capítulo 3 da terceira parte, que corresponde à do Sermão às pedras. Esta seção se dedicará ao primeiro momento; a seção seguinte, ao segundo.

A relação entre *A maçã no escuro* e a obra de Fiódor Doistoiévski é percebida pelo público já desde o lançamento do romance de Lispector, em 1961. A pesquisadora canadense Claire Varin, em *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*, menciona um elemento pontual dessa comparação: o crítico literário Álvaro Lins havia proposto, em carta escrita por ele, que Martim constituía ''o primeiro herói dostoievskiano da literatura brasileira'' (*apud* SOUSA, 2000, p. 190).

É fato que a relação do livro de CL com o autor russo não se restringe a *Crime e castigo.* É possível identificar, com facilidade, a presença latente de outras obras do escritor moscovita no romance de Lispector: a falta de inteligência de Martim se associa à ingenuidade do príncipe Míchkin, em *O idiota*; a punição ao crime mental do protagonista clariceano, ao final do romance, associa-se à confissão de Ivan Karamazov por um crime que ele não cometeu, em *Os irmãos Karamazov*; o trecho que aparece ao final do romance de Lispector, "É tão ilógico, pensou ele sabido, como dois-e-dois-são-quatro, que até o dia de hoje ninguém jamais provou", é uma citação direta de *Memórias*

do subsolo, conforme nota João Camillo Penna em "A menina, a água, a montanha" (PENNA, 2021, p. 159).

Embora não haja, portanto, uma correlação exata entre *A maçã no escuro* e *Crime e castigo*, propomos, nesta seção, explorar o caráter do personagem de Clarice Lispector em relação ao de Dostoiévski no que concerne ao elemento constatado já desde Álvaro Lins, qual seja, o de seu heroísmo. Apresentamos, portanto, algumas questões: em que consiste o heroísmo de Martim? Será ele um homem extraordinário, que, nos moldes da idealização de Raskólnikov, propôs-se uma tarefa elevada e concebeu um plano para executá-la, seguindo-o à risca, segundo a continuidade de sua vontade inquebrantável? Qual a relação entre o crime praticado por Martim e a justificativa que ele elabora a respeito do ato que ele cometeu?

Antes de pensar uma resposta a partir do texto do próprio romance, será proveitoso apresentar pontualmente dois outros momentos da recepção que ele obteve pelas primeiras críticas. O primeiro é uma proposta de Luiz Costa Lima que aparece em um artigo de 1966, ''Clarice Lispector: a mística ao revés'', o qual, embora se dedique a ler, sobretudo, *A paixão segundo G.H.*, apresenta este trecho a respeito de *A maçã:*

> Um traço comum se desprendia das obras anteriores de Clarice Lispector: a busca de dizer o centro das coisas – o seu ''coração selvagem'' – quando atingido pelo olhar humano. Esquematicamente, a situação comum seria a seguinte: a vida cerca os personagens de conforto, a segurança do seu dia a dia domestica a potência agressiva do mundo. Deste quase se afasta o imprevisto. Mas de súbito, por mais perfeito que seja o círculo de segurança, e por fresta inesperada irrompe na existência das criaturas a sensação inédita, o contato perigoso.
>
> Assim em *A Maçã no Escuro*, Martim sustenta todo o romance das consequências de um ato imprevisível, o assassinato da mulher. (LIMA, 1966, p. 328)

A leitura de Costa Lima apresenta dois elementos para iniciar nossa discussão: segundo ele, o crime cometido por Martim foi um ''ato imprevisível'', uma ''fresta inesperada'' por meio da qual irrompe uma série de sensações inéditas, um contato perigoso com o centro das coisas que extrapola o círculo de segurança no qual habitava anteriormente o personagem.

Parece-nos que essa leitura pode ser ainda mais bem aproveitada com a proposta de José Américo Pessanha em artigo publicado um ano antes, em 1965, logo depois da publicação de *G.H.* Trata-se do texto ''Clarice Lispector: o itinerário da paixão'', de que citamos este trecho:

> O que dá a *A maçã no escuro* o caráter de visão compreensiva da realidade – de mito explicativo, de *mito+logos*, de mitologia – é o mesmo motivo que leva Martim ao crime: a determinação. (...) Assim, o crime de Martim não é exatamente o mesmo de Ofélia ou do professor de matemática[66]. É crime deliberado, com mandante, com autor intelectual. O que o torna ponto de partida para uma caminhada intencional: começo de método. Assim: como primeiro há o fato – e, depois, a metodologia que o explica. (PESSANHA, 2015, p. 193)

Curiosa formulação, a de José Américo. De acordo com ele, há uma espécie de cronologia truncada na atividade de Martim: o fato precede a sua explicação e até mesmo a metodologia capaz de explicá-lo; no entanto, o crime foi deliberado, cometido de maneira intencional e com autor intelectual. Há, nesse sentido, uma *determinação* para o crime que o aproxima do mito – uma espécie de fio condutor que conjuga a ''fresta inesperada'', a possibilidade imprevisível aberta pelo ato, a um espectro mais amplo da realidade, no qual ela passa a se integrar de maneira orgânica, à maneira inevitável de um destino.

A intuição do filósofo parece condensar tudo aquilo que vimos dizer a respeito do romance. A ação de Martim parece ter sido de fato cometida sem qualquer plano ou antecipação formulada por parte dele; tudo indica que ela se deveu a um rompante de fúria. A despeito disso, uma vez executada, ela dá início a uma caminhada intencional, e Martim é finalmente capaz de recompô-la segundo uma linearidade perfeita. O crime, embora impensável para o personagem em sua vida pregressa, depois de cometido se torna para ele um desdobramento absolutamente natural, uma espécie de destino que ele deveria alcançar e que ele acaba de ultrapassar para aceder à sua verdadeira existência – a da concretude, segundo ele propõe.

É a essa elaboração em torno do crime cometido que se dedica o capítulo dois da primeira parte do livro. Aí se apresenta toda a tese que Martim desenvolve em torno da ação praticada por ele – e, por extensão, aí também se antecipa, de maneira concentrada, a inevitável frustração que terminará por enclausurá-lo.

---

[66] José Pessanha refere-se, respectivamente, aos personagens protagonistas nos contos "A legião estrangeira" e "O crime do professor de matemática".

Ao longo do sermão às pedras, neste capítulo, Martim de fato compõe, à maneira de Raskólnikov[67], uma verdadeira tese em torno de seu crime: sua ação teve o objetivo de romper com certa organização social da vida. Como essa organização era conduzida por um princípio de abstração que acabava por remeter toda ação humana a um sistema prévio de significação, o homem que vivia nessa sociedade acabava privado da possibilidade de agir – ele apenas podia remeter a esse sistema de significação já dado, ele podia apenas citá-lo. Assim, segundo Martim defende, o objetivo final de seu crime, alcançado por meio de um ato inédito que o lançou definitivamente fora desse sistema anterior, foi o de aceder à existência real, na qual ele poderá verdadeiramente agir, em vez de apenas replicar modelos de atitudes devidas ou indevidas, julgadas como procedentes ou como impróprias.

Segundo esse raciocínio, portanto, foi matando a mulher com quem ele se enfureceu que Martim finalmente atingiu a verdadeira capacidade de ser bondoso – agora ele poderá finalmente agir bem, em vez de apenas replicar ações que seriam reconhecidas como boas. Como se vê, Martim confere uma aparência lógica ao seu discurso, que é, no entanto, ideológico. O narrador nos revela que essa distância entre o discurso e a ação não escapa à consciência de Martim, embora, em sua fala às pedras, ele prefira elidir essa diferença sob o pretexto formal de que o que ele fazia era justamente o contrário – ele caminhava em direção à vida concreta, avessa à abstração[68].

O caso é que Martim não apenas apresenta uma justificativa pretensamente perfeita para o crime cometido como também formula um programa de ação para o futuro: de agora em diante, ele terá como tarefa a recriação do mundo. Tendo abolido o mundo abstrato e renegado a vida em sociedade, ele agora passará a habitar esse outro espaço, ‘‘no coração do país’’, onde se dedicará a criar um mundo concreto. Curiosamente, como se verificará ao longo da primeira parte do romance, essa criação procederá pela

---

[67] Esse aspecto é uma espécie de remontagem às avessas do personagem original. Raskólnikov escreve uma tese e, diante dela, vê-se impelido a agir para colocá-la à prova; no entanto, ele acaba agindo por impulso e de maneira totalmente desastrada, à revelia dos seus planos de grandeza. Martim nada planeja e age também por impulso e extravasando uma paixão, em vez de dando sequência a uma razão; no entanto, depois de cometido o crime, ele o justifica inteiramente, compondo, para isso, uma tese que não apenas engloba o ato cometido como também passará a conduzir toda a sua vida dali em diante, embora essa tese acabe por se provar falsa ao final do romance.

[68] O texto não pretende imputar pena a Martim por essa desonestidade; ela é vista como um movimento necessário à grande transformação pela qual o homem passa. Leia-se, por exemplo, este trecho do terceiro capítulo da segunda parte do livro: “O crescimento é cheio de truques e de autoludíbrio e de fraude; poucos são os que têm a desonestidade necessária para não se enjoar. Com autopreservação feroz, Martim não podia mais se dar ao luxo da decência nem se interromper com uma sinceridade’’ (LISPECTOR, 2020-a, p. 155).

imitação: Martim imitará, progressivamente, todos os estratos da existência concreta, começando pelas pedras e demais minerais, passando pelos ratos e as plantas, alcançando as vacas e chegando finalmente aos seres humanos.

A criação proposta como imitação impõe, é claro, um problema[69]. Mas há ainda uma outra questão colocada ao longo deste capítulo que já desmonta inteiramente o projeto de Martim: o fato de que, para compreender o crime que ele cometeu (a ação incomparável e inteiramente concreta), o personagem precisou recorrer a uma racionalização por meio da qual terminou por elaborar uma tese e um programa de ação. Dizendo de outra forma, embora Martim visasse à concretude, ele pode apenas recair na abstração. Ao final do capítulo, o próprio personagem se dará conta da circularidade desse caminho, que anuncia já o inevitável desfecho frustrado de seu projeto; ele, entretanto, despreza esse resultado e decide seguir com o intento.

Este é apenas um apanhado esquemático, que elide a dicção e o ritmo lentos do livro. O raciocínio de Martim se faz de maneira aprazada, interrompendo-se inúmeras vezes, entre avanços e recuos que adiam uma formulação final – o que aparece ao longo do texto é o próprio processo do pensamento se fazendo. Além disso, a alternância entre a voz do personagem e a voz do narrador, intensificada pela maneira ágil como este é capaz ora de recolher ora de se contrapor àquele, compõe um jogo narrativo denso, que turva a imediatez da narrativa. Assim, não será sem proveito retomar aqui diretamente o texto de Clarice para investigar a maneira como se dá esse cruzamento entre o caráter heroico de Martim e o de Raskólnikov.

Já se mencionou que *A maçã* avança bastante lentamente com relação à narração do enredo e mesmo quanto à composição do personagem principal. Já ressaltamos, por exemplo, que é apenas às páginas finais do romance que se revela ao leitor o teor do crime de Martim: trata-se de um assassinato – afinal, frustrado, já que a mulher foi socorrida a tempo de sobreviver. Há, no entanto, algumas informações valiosas apresentadas nos primeiros dois capítulos da primeira parte do livro. Vejamos.

---

[69] Conforme identifica João Camillo Penna em "O nu em Clarice Lispector", o motivo da imitação na literatura de Lispector tem raiz na obra *A imitação de Cristo*, de Tomás de Kempis, de que citamos um trecho: "*Quem me segue não anda nas trevas*, diz o Senhor (Jo 8, 12). São estas as palavras de Cristo, pelas quais somos advertidos que imitemos sua vida e seus costumes, se verdadeiramente queremos ser iluminados e livres de toda cegueira de coração. Seja, pois, o nosso principal empenho meditar sobre a vida de Jesus Cristo. (…) Quem quiser compreender e saborear plenamente as palavras de Cristo, é-lhe preciso que procure conformar à dele toda a sua vida" (KEMPIS, 2015, pp. 21-22).

É já no início do primeiro capítulo da obra que conhecemos o personagem pelo nome, Martim. Alguns parágrafos à frente, o texto nos revela algo de sua situação: desde há duas semanas, ele é um fugitivo que chegou por acaso a esse cenário de hotel abandonado, deixando seu carro estacionado no jardim[70]. Não se sabe de quê ou de quem ele foge, mas se insinua a premente necessidade de uma nova fuga – ou pelo menos é como o personagem se percebe, acossado pelas circunstâncias. Martim então acorda no meio da noite e decide evadir de seu esconderijo pela janela da varanda do quarto, escapando pelo jardim escuro e caminhando por horas seguidas, até acordar já de manhã em um descampado deserto e livre de armadilhas, onde ele pode respirar com tranquilidade.

Assim, é apenas no segundo capítulo que aparece, pela primeira vez, a menção explícita a um crime, embora não se especifique qual tenha sido. As referências são todas vagas e, dispersas ao longo de todo o capítulo, parecem acontecer segundo dois modos. O primeiro deles é uma escolha por formulações abstratas, como ‘‘uma raiva’’, ‘‘um ato verdadeiro’’, ‘‘o único acontecimento’’, termos de caráter genérico que se referem a este acontecimento não narrado e que, neste momento, não é dado ao leitor conhecer. Essa estratégia, sem dúvidas, comunica-se com a discussão empreendida pelo romance em âmbito mais geral – a impossibilidade de que as instituições, em sua abstração linguística e legisladora, detenham instrumentos apropriados para tratar do caso real, do fato concreto, dos indivíduos particulares em questão. Essa é uma discussão clariceana por excelência, proposta ao longo de toda a sua obra, reconstituída em diversos âmbitos: se aqui ela aparece como uma sondagem, em espectro mais reduzido, da tensão entre o caráter genérico e violento da lei e a singularidade do caso concreto, em outras partes ela aparece ainda como a oposição entre o pensamento e a existência (*Sopro de vida*), como

---

[70] É curiosa a maneira como é retratado esse jardim noturno, que expõe, em sua escuridão, um segredo a respeito da vida que permanece oculto durante a claridade do dia: “E de noite o jardim era ocupado pela secreta urdidura com que o escuro se mantém, num trabalho cuja existência os vaga-lumes inesperadamente traem; certa umidade também denunciava o labor. E a noite era um elemento em que a vida, por se tornar estranha, era reconhecível’’ (LISPECTOR, 2020-a, p. 12). A dimensão do trabalho noturno é uma transposição evidente da maneira inconsciente como o pensamento de Martim se faz durante o sono – mais como intuição do que propriamente como raciocínio, agora que o homem ousou agir. No entanto, há ainda outro elemento interessante neste ponto: uma dimensão de abertura mágica apresentada pelo jardim – é a partir desta noite que se iniciará a jornada do herói, o qual, partindo do jardim, alcançará o descampado, depois a fazenda em seu estado de isolamento, para finalmente ser reconduzido à vida em sociedade. A propósito desse assunto, leia-se a seguinte observação de Nádia Battella Gotlib a respeito de *O lustre*: “É na mata, numa clareira, que se realizam as reuniões, aos sábados. Eis uma das configurações do espaço mágico que, noutras narrativas de Clarice, será representado por jardins.” (GOTLIB, 2013, p. 257) Em *A paixão segundo G.H.*, esse espaço mágico será transposto para o quarto da empregada.

o desejo de simultaneidade da presença em oposição ao caráter sucessivo da existência no tempo (*Água viva*), como o interesse pela materialidade da produção plástica em oposição à imaterialidade da escrita (*Água viva*).

O segundo modo como este capítulo refere-se ao crime de Martim é por um procedimento evasivo, que situa, sem grandes marcadores, a interpolação entre dois tempos, compondo uma tênue estrutura paratática entre ambos que acaba por fusionar dois elementos: o pássaro, no tempo presente, e a mulher, no tempo passado. Exploremos rapidamente como se dá esse fenômeno.

N'*A maçã*, a instância narrativa emula uma presença coextensiva aos acontecimentos relatados desde a cena inicial no hotel, acompanhando os eventos à medida que eles acontecem e os relatando por meio de um narrador não identificado, a partir de uma visada que se aproxima, a cada vez, do ponto de vista de um dos personagens principais, recorrendo, em muitos momentos, ao discurso indireto livre. Ao final do romance, no entanto, parece clara a sugestão de que o texto tenha sido escrito, na verdade, pelo próprio protagonista Martim, que, depois de preso, teria se convertido afinal em escritor[71]; nesse sentido, quando a ação se inicia no plano do relato, toda a ação já foi concluída no plano da realidade, quer dizer, no plano extralinguístico emulado pela criação dessa instância do escritor fictício. Esse desdobramento em diferentes níveis narrativos, explorado posteriormente em uma série de outras obras, inclusive em *A paixão segundo G.H.*, dá a medida da complexidade do arcabouço deste romance de Lispector, que ela relata ter reelaborado ao longo de vários anos, em sucessivas reescritas (ela afirma ter copiado as mais de quatrocentas páginas onze vezes)[72]. Em todo o caso, nosso interesse principal aqui é chamar a atenção, em um plano mais geral, para esse tratamento dado ao tempo pelo romance.

Assim, quanto à referência ao crime que se faz a esse modo que chamamos evasivo, situemos os dois tempos segundo os quais ela se constrói. Primeiro, a narrativa

---

[71] Esse elemento, apenas sugerido no romance, é desenvolvido por alguns críticos, como Nádia Battella Gotlieb, na biografia *Clarice: uma vida que se conta*, e João Camillo Penna, de cujo artigo já mencionado citamos um trecho: "E é isso afinal que o romance dá a ler em seu fim, quando, em modo proustiano (…) descobrimos que Martim iniciará na prisão a escrita do livro que estamos acabando de ler" (PENNA, 2010, p. 85).

[72] Indispensável aqui notar como esse elemento se reconverte, em pelo menos dois pontos, no próprio assunto empreendido como discussão pelo romance. Primeiro, porque ele é uma releitura da guinada final de Raskólnikov, que aqui não se converte simplesmente à caridade e ao amor ao próximo, mas à própria linguagem, tomando por tarefa a escrita autoficcionalizante – a passagem da vida à linguagem. Segundo, porque a própria vida aqui é também ficção, linguagem – Martim está colocado, ao mesmo tempo, como um ser linguístico (um personagem) e um ser extralinguístico (um escritor).

apresenta o tempo presente ao relato, no qual Martim caminha pelo descampado depois de ter fugido do hotel. Martim então captura um pássaro e, à medida que caminha, passa a exclamar em voz alta ‘‘É, sim!’’ (LISPECTOR, 2020-a, p. 30), sem se dirigir a um interlocutor específico.

Neste ponto, irrompe na narrativa, à maneira de diálogo, a fala de uma personagem que não está presente à cena a não ser pela memória de Martim: ‘‘Você não sabe mais falar?!’’. Embora a frase pareça ser dita neste exato instante, trata-se de uma fala que havia se dirigido a Martim em um momento do passado que não é precisado e que havia sido proferida por sua mulher, personagem que então nos é apresentada apenas segundo esse fragmento de lembrança. O tempo da narrativa fica então perturbado pela presença fragmentária de um tempo passado, quando Martim se irritava com o falatório da mulher e com seu tom desafiador, até que, em rompante de fúria, quebra o rádio dela, objeto que parece representar as expectativas e frustrações que ela tinha em relação ao marido (neste trecho, a narrativa recorre ao pretérito mais-que-perfeito). A lembrança é concluída com a reflexão de Martim de que nem o rádio nem a mulher tinham relação com a raiva que ele sentira, ‘‘a minuciosa raiva de um homem que provavelmente já tinha em si o fato de que um dia teria que começar pelo exato começo’’ (*ibidem,* p. 31).

Essa sugestão, ainda vaga neste ponto do texto, marca o retorno da narração ao tempo presente, quando Martim desperta de seu estupor, ‘‘a embriaguez do sol’’ (*ibid.*, p. 31), e se dá conta de que ainda mantinha o pássaro preso entre as mãos e que o animal se agitava aflito. A narrativa segue por um lento discurso que ele dirige às pedras do descampado, ao longo do qual novamente ele cerra os punhos a ponto de quase matar o pássaro; ao final do capítulo, ele acaba por de fato matar a ave. Assim, a organização em parataxe desses dois planos temporais, o presente da narração e o passado da memória, opera uma fusão entre esses dois objetos que não chegam a se constituir como personagens, o pássaro, este ‘‘pequeno corpo dominado'' cujos ‘‘olhos miúdos se fecharam com uma doçura de fêmea'' (*ibid.*, p. 29), e a mulher. A sugestão, embora sutil, é a de que a mulher tenha levado, afinal, o mesmo fim da ave esmagada entre as mãos de Martim. Eis, portanto, o seu crime revelado[73].

[73] É preciso objetar que o pássaro não se resume a uma figuração da mulher; ele é também, ao mesmo tempo, uma espécie de contraponto a ela – se ela convocava Martim à linguagem, o pássaro, em contrapartida, convida-o ao silêncio.

Mas essa sugestão leva boa parte do capítulo para se firmar. Na nova edição do romance, são mais de vinte páginas entre o primeiro contato de Martim com o pássaro (“impedido de voar pelo olhar abrutalhado do homem, [o passarinho negro] mexia-se cada vez menos à vontade, tentando não encarar o que estava para lhe acontecer” (*ibid.*, p. 29)) e o momento em que o protagonista se dá conta de que o matou (“Quando abriu a mão que duramente se contorcera – viu então que o pássaro estava morto” (*ibid.*, p. 51)). Note-se aqui que, embora o destino da ave pareça gravemente anunciado já desde essa primeira aparição, sua morte acontece à revelia das intenções de Martim, como uma espécie de resposta física à raiva despertada por um estado de consciência. Vale a pena recuperar todo o trecho:

> Com um choque o homem olhou para as pedras que agora não passavam de pedras, e ele de novo não passava de um pensamento. (…)
>
> Mas no instante seguinte ele notou o processo. E porque aquele homem parecia não querer nunca mais usar o pensamento nem para combater outro pensamento – foi fisicamente que de súbito rebelou-se em cólera, agora que enfim aprendera o caminho da cólera. Seus músculos se comprimiram selvagemente contra a imunda consciência que se abrira ao redor da unha. Ilógico, lutava primitivamente com o corpo, torcendo-se numa careta de dor e de fome, e com voracidade ele todo tentou se tornar apenas orgânico.
>
> Quando a histeria da sede se acalmou, o suor escorria pelo rosto. (…) E afinal o último movimento frenético estacou como uma convulsão de cavalo. Quando abriu a mão que duramente se contorcera – viu então que o passarinho estava morto. (…)
>
> De novo a cólera do homem acabara de se tornar um crime. (…) Olhou o passarinho a quem amara. Matei-o, pensou curioso. (LISPECTOR, 2020-a, pp. 51-52)

A narrativa compõe toda a ação como um acontecimento do corpo, marcado pela “histeria da sede” e pela “careta de dor e de fome”. Trata-se, portanto, de respostas puramente fisiológicas, irrefletidas, ilógicas, neste escopo do que desafia a linguagem humana – a careta. Embora se pudesse contestar que a histeria, em sua inconsciência, é, sobretudo, uma espécie de linguagem humana, neurótica, civilizacional, ela aparece aqui aproveitada pela equiparação à “convulsão” animal. A resposta ao pensamento é uma resposta muscular – são os músculos que se comprimem contra a consciência que se havia instalado. São eles, portanto, que disparam a ação de executar o pássaro.

Note-se ainda a repetição destacada pelo texto – *de novo* a cólera do homem acabara de se tornar um crime. Há aqui uma indicação forte de que a primeira ocorrência do crime tenha sido também um assassinato disparado pela cólera e atribuível à selvageria animal de uma paixão apartada da razão.

Estaria Martim enredado em uma repetição que conduz da cólera ao ato, do ato ao pensamento e assim de volta à cólera e a um novo ato? Seria *o* ato apenas *mais um* ato –

um ato repetível, substituível, passível de reencenação? Se, na ocasião da morte do pássaro, o *corpo* de Martim responde justamente depois que ele se dá conta de ter sido tomado pelo *pensamento*, seria possível afirmar alguma espécie de intenção, ainda que distante do cálculo e da premeditação? Qual é o nexo entre pensamento e ato? Será preciso retornar ao início do capítulo para investigar com mais calma essas relações.

Quando Martim acorda no descampado, ele leva alguns instantes até se assegurar de que o lugar não oferece perigo. Na claridade da manhã, ele sonda as características e os limites do terreno e então se coloca finalmente de pé. Esse momento delimita, na narração, a apresentação do *ato* de Martim, que antecipa, em cerca de dez páginas, a menção ao seu *crime*. Assim o texto o coloca: ‘‘mas pondo-se de pé o homem inesperadamente retomou toda a estatura do próprio corpo. O que lhe deu automaticamente certa empáfia como se, ao erguer-se, ele tivesse inaugurado o descampado’’ (LISPECTOR, 2020-a, pp. 22-23). Assim é que somos introduzidos ao poder inaugural do ato de Martim, iniciado havia duas semanas, quando ‘‘aquele homem experimentara o poder de um ato’’ (*ibidem*, p. 23), e que apenas neste momento se conclui, ‘‘quando o último passo de seu futuro se completou’’ (*ibid.*, p. 20). Assim é que Martim se torna ‘‘o centro do grande círculo, e o começo apenas arbitrário de um caminho’’, suportando ‘‘imóvel o fato de ele ser o único próprio ponto de partida’’ (*ibid.*, p. 23). Eis a ‘‘estúpida liberdade em que se achava’’, recuperado o ‘‘orgulho natural’’ de quem ‘‘tornara-se autossuficiente’’, ‘‘agigantado’’ e ‘‘cada vez mais poderoso’’ (*ibid.*, p. 23).

Há, já desde esse início, um evidente ponto de contato entre esse personagem e o nosso Raskólnikov, ou ao menos o homem extraordinário a respeito do qual ele teorizava e que pretendera ser. Martim, ao deflagrar seu ato criminoso, assume o poder capaz de fundar uma nova ordem e, assim, abandona todo dever com relação ao código anterior. O orgulho natural que ele recupera é o do homem que, por decisão própria, não está mais em dívida com a sociedade – e que é forte o suficiente para fazer valer a sua decisão. Martim ‘‘tinha encetado uma tarefa de super-homem’’ (*ibid.*, p. 247).

É necessário, no entanto, indicar uma nuance. Raskólnikov, no artigo publicado, propôs uma teoria a respeito de certos homens os quais, por um lado, afirmavam sua própria liberdade e autossuficiência, mas, por outro, colocavam-se na posição de responsáveis por grandes populações; as figuras históricas nas quais ele apoiou sua tese, Maomé, Licurgo, Napoleão, foram grandes líderes proclamados (ou autoproclamados) governantes, legitimados por sua própria força e reconhecidos pelo povo. No entanto, o plano de ação elaborado por Raskólnikov, tanto quanto sua ação na prática, não previa

qualquer consequência política nesse sentido – era um plano que mirava estritamente o seu próprio destino pessoal. Também Martim, quando comete o crime, foge, abandona a sociedade e passa a viver apartado do convívio com outros homens. Assim, se ele pretende fazer valer a sua própria força sobre os outros, é no sentido de evadir da ordem legal que lhe vedava certas condutas e o obrigava a outras; ele não pretende exatamente governar sobre os outros homens, mas poder governar irrestritamente sobre os próprios interesses, valendo-se da força que o faria vencer eventuais conflitos com outros particulares – ou que ao menos o fizera vencer o conflito que ele teve com a mulher, objeto que recebe concentrada e individualmente a fúria dirigida, de maneira difusa, a toda a ordem social[74]. Trata-se menos de uma revolução conservadora e mais de um retorno a um estado de natureza pré-contratualista[75].

Esse ponto tem o impacto de uma transformação sobre Martim. O heroísmo de seu ato não o conduz a uma espécie superior, recém-surgida a partir de uma depuração de genes favoráveis ao progresso da humanidade, à maneira daquele idealizado por Raskólnikov, mas constitui uma forma de despojamento, de retorno à "sua raça de homem" (*ibid.*, p. 20). A liberdade que ele experimenta é um retorno ao estágio mais primitivo do homem em uma escala evolutiva projetada a partir da terra, passando pelas

[74] É curioso observar que, uma vez instalado na fazenda, Martim se coloca totalmente à disposição da proprietária Vitória, cumprindo com docilidade e obediência as ordens que, severa e autoritária, ela lhe determina. Na verdade, após a chegada de Martim, coloca-se um jogo de poder no qual Vitória ocupa a posição de máxima força, Martim se curva às ordens dela e Ermelinda, por sua vez, se curva ao poder de Martim (embora, a rigor, ela se entregasse apenas a uma imagem de parceiro amoroso, da qual ela dispensava inteiramente o homem real – Martim, por seu lado, pouco se interessou por seduzi-la ou submetê-la em particular; tratava-se, de ambas as partes, de uma espécie de relação unilateral, fantasmática, projetada sobre o outro). Os personagens parecem funcionar como tipos, ou ao menos transitar esquematicamente entre estereótipos que os identificariam – eis mais uma das maneiras como Clarice desenvolve a relação entre a abstração e a materialidade nesta obra.

[75] É indispensável retomar aqui o criminoso sobre o qual escreveu Clarice em 1962, Mineirinho. Ele não era um revolucionário, mas, conforme discutíamos ao final da seção **1.3 A teoria de Raskólnikov**, Walter Benjamin propõe que todo "grande criminoso" aponta para a fragilidade da ordem legal (que tem sempre base na força) e para a possibilidade da revolução. É essa brecha que o poder vigia – não apenas as intenções revolucionárias, mas a própria brecha que permitiria vislumbrar a possibilidade da revolução.

plantas e pelos ratos e alcançando os animais de grande porte[76]. Assim é que ele perde, por exemplo, ‘‘a garantia com que um homem fica sobre dois pés'' (*ibid.*, p. 25) – porque, recusando a cultura por meio de seu *ato*, ele retorna a um momento em que a espécie humana ainda não existia como tal, colocando sob risco até mesmo a propriedade que assegura a sua condição bípede[77]. Assim, ao longo de toda a primeira parte do livro, Martim é ‘‘saudado por um terreno da era terciária'' (*ibid.*, p. 89), em que vinha à tona ‘‘uma morta época em que répteis enormes tinham asas'' (*ibid.*, p. 106) e no qual ele ‘‘estava lentamente fabricando a sua primeira flecha e polindo o seu primeiro dardo'' (*ibid.*, p. 101).

Mas, assim como o contrato social é uma fábula, e não um relato histórico, esse retorno de Martim a um estágio primitivo aciona também uma linguagem de enfabulação mítica que possa recompô-lo na narrativa. A escolha clariceana pela mitologia cristã aciona o livro do Gênesis, que passa a ser referenciado no texto, encenando a

---

[76] Curioso como esse percurso parece recompor uma hierarquia agostiniana do ser em direção à condição do livre-arbítrio; leia-se o apanhado do tradutor Everton Toresim: “Podemos dizer que ele [Agostinho] nos apresenta, ainda no livro I, uma hierarquia do ser, dos graus do ser. Primeiro temos os seres inanimados, como a pedra; depois temos os vegetais, que, além de matéria, possuem um princípio interno de movimento, ou seja, crescem e têm vida. Em terceiro lugar, vemos os animais, que já possuem matéria, funções vegetativas e sensitivas. Mas o homem, criado à imagem e semelhança de Deus, possui um grau de perfeição a mais no ser: matéria, funções vegetativas e sensitivas e uma alma imortal, capaz de inteligência, vontade e memória, de exercer a liberdade da vontade. É por este motivo que apenas o homem, dentre todos os seres citados, é capaz de querer ou não querer, de pecar ou crescer na virtude, de amar a Deus ou ir contra Ele.” (TORESIM *Apud* AGOSTINHO, 2019, p. 10) N’*A maçã*, no entanto, essa ordem constrói uma hierarquia diferente: os minerais, as plantas e os bichos gozam da verdadeira existência, a da matéria, enquanto os homens ficam presos ao “círculo de palavras” (LISPECTOR, 2020-a, p. 47) atado pelo pensamento – nesse sentido, os homens seriam menos livres do que os outros seres.

[77] É oportuno lembrar aqui o ensaio de Immanuel Kant, *Começo conjectural da história humana*, no qual ele estabelece como definidor, para o desenvolvimento da espécie humana, o salto do instinto, “a *voz de Deus*, à qual obedecem todos os animais” (KANT, 2010, p. 16), à razão, de que depende a renúncia aos estímulos puramente sensuais. Assim é que o homem acede à “faculdade de não gozar apenas do momento presente […], signo distintivo mais característico da superioridade do homem” (*ibidem*, p. 20), e alcança finalmente o último passo da razão: a consciência de que ele é “*o fim da natureza*”, de que dispõe de um privilégio “sobre todos os outros animais, já não considerados companheiros na criação, mas sim meios e instrumentos colocados à disposição de sua vontade para o sucesso de seus propósitos” (*ibid.,* p. 22). Ao mesmo tempo, o homem entra “em estado de igualdade com todos os outros seres racionais”, que não podem ser utilizados como “simples meio para atingir outro fim” (*ibid.,* pp. 22-23). As conjecturas de Kant, no entanto, partem de um ponto no qual o homem já obtivera sua condição bípede: “o primeiro homem podia, portanto, *erguer-se e andar*; podia *falar*, ou melhor, *discorrer*, isto é, falar segundo um encadeamento de conceitos; logo, podia *pensar*” (*ibid.,* p. 16). O personagem de Lispector retorna a um ponto ainda anterior ao conjecturado por Kant; a autora nos oferece, nesse sentido, um questionamento radical dos predicados essencializados como humanos, assim como abala a base da ética erigida a partir desses pressupostos.

refundação do mundo e relegando a Martim, ao mesmo tempo, a posição de criador e a de criatura.

Há aqui uma espécie de quiasma que acaba por indicar a discussão proposta neste capítulo: se, por um lado, Deus criou o mundo com a enunciação da palavra que foi capaz de materializá-lo; Martim, por outro, criou o mundo com a negação da palavra, capaz apenas de abstração – ele recorreu à concretude do ato. Neste episódio, portanto, a palavra encena uma repetição – ela reinstala o ato inaugural de Martim como repetição da cena bíblica, ao passo que sua verdadeira criação foi encetada não pela palavra, mas pelo *ato* do personagem.

Assim, o primeiro pensamento claro formulado pelo protagonista, imbuído de um sentimento de independência, é reproduzido pelo narrador: ‘‘Hoje deve ser domingo’ – chegou mesmo a pensar com certa glória, e domingo seria o grande coroamento de sua isenção. Hoje deve ser domingo! Pensou com súbita altivez como se o tivessem ofendido na honra'' (*ibid.*, p. 26). Domingo, o último dia da criação, quando o primeiro homem já existe e o criador pode, enfim, descansar com o novo mundo já pronto.

É digna de nota aqui a maneira como a narrativa combina a gravidade da situação narrada (a coroação do primeiro homem, glorioso, autossuficiente, capaz de engendrar a si próprio) à estupidez banal da formulação de Martim (um homem sujo e sozinho num descampado, repetindo euforicamente para si mesmo: ‘‘Hoje deve ser domingo!’’). Trata-se de uma espécie de humor que acompanha boa parte do livro, forjando um tom evocatório de uma sobriedade filosófica ao mesmo tempo em que a desloca de sua própria seriedade e a satura com citações e referências de outros estratos culturais, de outros registros discursivos. Parece inevitável, no contexto de nossa discussão, ler esse traço como um comentário à forma orquestrante do romance de Dostoiévski, à sua magistral habilidade de escrita – o riso reduzido de que falava Bakhtin; a carnavalização, em lugar da tragédia. De todo modo, esse caráter do texto é também, sem dúvidas, uma maneira como, no nível da enunciação, para além do enunciado, ele discute o próprio tema com o qual se debate Martim: a distância entre o fato e a linguagem.

A partir deste momento, Martim estaria, portanto, imbuído de um ‘‘poder de escolha’’ (*ibid.*, p. 27) inebriante: ‘‘hoje é domingo! determinou categórico’’ (*ibid.*, p. 27). Martim pretensamente tornara-se o senhor do tempo, agora que ‘‘ele mesmo era o seu primeiro marco’’ (*ibid.*, p. 27). Ele entrara em uma intimidade com a liberdade que o tornara capaz de qualquer coisa: ‘‘você só não voa porque não quer'' (*ibid.*, p. 28). Ele

experimentava ‘‘uma orgia muda na qual havia o virginal desejo de aviltar tudo o que era aviltável; e tudo era aviltável, e esse aviltamento era um modo de amar'' (*ibid.*, p. 28). Martim era, portanto, o senhor de todas as coisas – e tudo estava ao seu dispor.

Este é o ponto em que ele avista o pássaro e, logo à frente, passa a gritar ‘‘É, sim!’’, e se dá conta de que ‘‘eles não sabem a que estou me referindo'' (*ibid.*, p. 30). Esse pensamento parece demarcar a instância do segredo ocultado tanto do leitor quanto da população de pedras, galhos e aves que habitava o descampado – em que consistia o passado misterioso daquele homem fugido? Mas a discussão ganha mais vigor com a interpelação da mulher: ‘‘você não sabe mais falar?’’ (*ibid.*, p. 30). É ao passarinho que ele responde: ‘‘Não sei mais falar’’. ‘‘Perdi a linguagem dos outros'' (*ibid.*, p. 32).

Martim está impossibilitado de se comunicar porque seu ato foi único, ímpar, sem ‘‘equivalente a pôr no outro lado da balança’’ (*ibid.*, p. 33). Ele não pode mais, portanto, participar da linguagem – justamente o campo da representação, o da substituição, o da sinonímia. Ele habita agora o descampado do sol pleno e do terreno plano – o puro presente. Não é possível saber a que ele se refere justamente porque não é possível se referir ao que houve – o ato extinguiu a possibilidade da referência. O mundo que se cria agora é totalmente externo à linguagem, avesso a suas etiquetas, a sua sistematicidade.

Assim é que Martim se defende do crime – da palavra ‘‘crime''. Diante da concretude de seu ato, a justiça se tornara impotente – ela se dissipa como um sistema formal, abstrato, mistificador. Em sua vocação de balança, ela é incapaz de tocar a realidade do ato – tudo ela transforma em matéria de comparação, equivalência, substituição. E o ato de Martim fora a pura realidade que se instala.

Dessa forma é que Martim passa a justificar seu ato, a tecer (primeiro para si próprio, depois diante de uma plateia que ele tenta convencer) a motivação que o impeliu a agir – e de que apenas retroativamente ele se dá conta. O seu ato fora a abolição de um modo de vida que não se realizava em existência verdadeira, mas consistia em mera imitação:

> E com ele, milhões de homens que copiavam com enorme esforço a ideia que se fazia de um homem, ao lado de milhares de mulheres que copiavam atentas a ideia que se fazia de mulher e milhares de pessoas de boa vontade copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a ideia de existir; sem falar na concentração angustiada com que se imitavam atos de bondade ou de maldade – com uma cautela diária em não escorregar para um ato verdadeiro, e portanto incomparável, e portanto inimitável, e portanto desconcertante. (LISPECTOR, 2020-a, p. 35)

Agindo, o homem rompera com a sua inteligência e se concretizara em coisa inteira e sólida. Agindo, ele abolira os conceitos que abrangem todas as possibilidades de eventos singulares e que acabam por impedi-los de existir a não ser como repetição da lei.

Martim denuncia aqui a distância virtualmente infinita que a linguagem é capaz de impor aos homens em relação à realidade.

> E, enquanto isso, tinha alguma coisa velha e podre em algum lugar inidentificável da casa, e a gente dorme inquieta, o desconforto é a única advertência de que se está copiando, e nós nos escutamos atentos embaixo dos lençóis. Mas tão distanciados estamos pela imitação que aquilo que ouvimos nos vem tão sem som como se fosse uma visão que fosse invisível como se estivesse nas trevas que estas são tão compactas que mãos são inúteis. (LISPECTOR, 2020-a, p. 35)[78]

A própria tentativa de formular esse fato está enredada na densa trama da linguagem. Ela chega primeiro como ficção, lançando um espaço imaginário e alegórico, ‘‘a casa velha e podre’’, onde se dá uma ação (ou, antes, uma inação) narrada sob o sujeito coletivo ‘‘a gente'' ou ‘‘nós''. E ela chega depois como desdobramento sintático, por meio de uma organização do período que se estende em comparações e subjuntivos que projetam uma estrutura hipotática cada vez mais abismada, para dizer de possibilidades sensíveis que estão interrompidas, diante das quais os sentidos da audição, da visão e do tato compõem um circuito remissivo que é incapaz de alcançar o fenômeno – ele permanece não escutado, não visto e não tocado.

Esse é o ‘‘velho sistema'' (*ibid.*, p. 34) que Martim rejeitou com seu ato, abolindo ‘‘sua existência anterior: quando pensar fora a ação inútil e o prazer apenas vergonhoso’’ (*ibid.*, p. 34). Recusando a inutilidade de uma dimensão que não tem relação com a realidade, Martim tornou-se ‘‘um duro herói: ele representava a si mesmo. A culpa não o atingia mais'' (*ibid.*, p. 37). Martim abandonou a verdadeira vergonha – a de se furtar à concretude da realidade para se refugiar em justificativas abstratas. Ele se tornou

[78] Note-se como essa imagem do sono voltará a ser empregada por Lispector na crônica “Mineirinho” – aqui, Martim aponta a intranquilidade do sono que acabou por fazê-lo agir contra a hipocrisia coletiva; lá, Clarice denuncia a tranquilidade do sono que permite a todos nada fazer diante da injustiça social (“os sonsos essenciais”). Também na crônica o sono acaba sendo perturbado: a brutalidade do assassinato cometido pela polícia, aparato estatal que vitimiza a sociedade alegando protegê-la, acaba por despertar o nosso incômodo denegado.

‘‘finalmente real, um rato verdadeiro[79], e qualquer pensamento dentro dessa inteligência nova era um ato'' (*ibid.*, p. 38).

Martim se reconhece ‘‘transfigurado pelo seu próprio ato'' (*ibid.*, p. 38) – ele passa a ser um homem que ele não antecipara. ‘‘O bom de um ato é que ele nos ultrapassa’’, ele pensa; é esta ‘‘a potência de um gesto’’ (*ibid.*, p. 38). É só neste momento, depois de ter afinal ‘‘involuntariamente agido’’, tomado da grande cólera a que estava destinado (‘’porque um homem um dia tinha que ter a grande cólera'' (*ibid.*, p. 39), máxima que o personagem se recusa a questionar), que Martim se dá conta de que, havia muito, ‘‘terminara por esquecer que uma pessoa pode agir’’. Segundo ele,

> Aparentemente, com o acúmulo de pensamentos de bondade sem a ação da bondade, com o pensamento de amor sem o ato do amor, com o heroísmo sem o heroísmo, sem falar de certa crescente imprecisão de existir que terminara se tornando o impossível sonho de existir – aparentemente aquele homem terminara por esquecer que uma pessoa pode agir. (LISPECTOR, 2020-a, p. 39)

Assim, tomado dessa consciência, o personagem passa a discursar publicamente às pedras. Essa curiosa fala é, ao mesmo tempo, um ‘‘sermão'' (*ibid.*, p. 43), uma ‘‘conspiração'' (*ibid.*, p. 45) e um ‘‘comício da inocência'' (*ibid.*, p. 45). O personagem transita, portanto, entre algumas figuras: a do profeta, eleito de Deus que, apossado da cólera que o conduz ao ato, finalmente ascende à posição de guia espiritual a que estava predestinado; a do insurrecto, homem de vocação política que assume posição de liderança na luta organizada contra a ordem estabelecida; a do réu, homem sob juízo da opinião pública que, recorrendo a artifícios espetaculosos, tem a chance de se defender contra as acusações a ele dirigidas e de resgatar sua honra diante dos outros homens.

Segundo essa ambiguidade, a fala de Martim se organiza, portanto, à maneira de um cena de confissão. Não se trata de uma confissão diante do padre, sacramento consagrado em regime de intimidade, nem de um interrogatório tomado pelas pedras, que extrairiam à força a confissão do suspeito, nem mesmo de um pronunciamento público que, a partir de um registro oficial, forneceria uma versão comentada dos fatos; trata-se efetivamente de uma confissão oferecida à maneira de um discurso público – uma confissão encenada, manipulada, espetacularizada. O relato que ele oferece, embora se refira a uma experiência pessoal extremamente singular, a do crime que ele cometeu,

[79] Mais à frente no romance, ao longo da primeira parte, o rato parece ser explorado como animal que faz qualquer coisa para sobreviver, conferindo uma nova dimensão de sentido à transformação que Martim sofrera. Tudo, no romance, trabalha no regime de uma iterabilidade deslocada, de repetição desviante.

recorre, todo o tempo, a estratégias que tornam esse relato impessoal, externo, e que o projetam à esfera da ilustração retórica e até mesmo da ficção.

A fala de Martim se inicia pelo pronome de primeira pessoa ‘‘eu’’, ao mesmo tempo assumindo a singularidade da situação relatada e promovendo, por meio da comparação, uma equivalência entre locutor e interlocutores: ‘‘eu era como qualquer um de vocês’’ (*ibid.*, p. 39), ele diz às pedras, ‘‘pois estas pareciam homens sentados’’ (*ibid.*, p. 39).

No entanto, essa formulação rapidamente se desloca da primeira pessoa, assim como da relação espelhada que ela propõe entre si e seus interlocutores, para assumir uma instância impessoal: ‘‘imaginem uma pessoa que tenha precisado de um ato de cólera’’ (*ibid.*, p. 39). Aqui a enunciação se desloca do relato pessoal para projetar uma situação hipotética em torno de uma personagem anônima. O pronome, que valia unicamente por sua capacidade de denotar um ente particular no mundo – este que, aqui e agora, toma a palavra, ‘‘eu’’ –, é substituído por um substantivo comum que, por seu caráter universal, referencia abstratamente uma coletividade de indivíduos indistintos – ‘‘uma pessoa’’ – e acrescido de uma oração adjetiva, à maneira de restrição – ‘‘que tenha precisado de um ato de cólera’’.

Há, já desde esse início, um jogo entre três instâncias: o *eu* que fala e que tem sua existência reconhecida socialmente; o *si* que apenas existe como desdobramento reflexivo do eu que reconhece internamente sua própria existência; o *outro*, que escuta o *eu* falar a respeito de *si*. Note-se que esta última é desde sempre apresentada como instância coletiva, *os outros*, maneira como o texto propõe uma passagem bastante ágil de um *tu* com quem se falaria intimamente a uma coletividade capaz de compor maioria e decidir sobre o destino do indivíduo destacado.

O discurso às pedras ocupa o lugar (ao mesmo tempo o encena e o desfaz) de conversa interior da consciência que, ao mesmo tempo em que se coloca diante de seus atos para ser capaz de compreendê-los e julgá-los externamente, também advoga em favor deles, em favor de si. Não se trata de simples recusa ou autocomplacência, mas da defesa do mal (da cólera) como direito de um homem – mais, como o que necessariamente sucederá a um homem que verdadeiramente aceite o seu destino.

A fala de Martim prossegue, compondo uma narrativa que transita entre a pessoa hipotética que ele enunciou e que se constitui como personagem (‘‘essa pessoa foi vivendo, vivendo’’ (*ibid.*, p. 40)) e outras pedras indistintas (‘‘até que a coisa foi ficando

muito confusa, sem a independência com que cada pedra está no seu lugar'' (*ibid.*, p. 40)). A certo ponto, a igualdade inicialmente estabelecida entre homem e pedras é rompida: ''como explicar a vocês – que têm a calma de não ter futuro – que cada cara tinha falhado, e que esse fracasso tinha em si uma perversão como se um homem dormisse com outro homem e assim os filhos não nascem'' (*ibid.*, p. 40).

Note-se como a fala de Martim, recorrendo a inúmeros artifícios, vai se afastando cada vez mais do relato. Ela passa a mesclar a instância real transposta para o discurso (este homem que fala, estas pedras que escutam) a uma instância retórica que argumenta por meio de enfabulações, no limite com a ficção (o pacto ficcional entre locutor e interlocutor é explicitado por meio da instrução ''imaginem'', que lança um protagonista imaginário para uma série de ações narradas em seguida). Ao mesmo tempo, a linguagem que ele emprega se afasta cada vez mais da referência (este homem em particular, que relata o crime que cometeu) para a abstração – veja-se como ela passa, primeiro, da estratégia retórico-ficcional da composição de uma imagem-narrativa para, segundo, o emprego de expressões idiomáticas ''cada pedra está no seu lugar'' e, terceiro, a argumentação falha, que lança mão do termo técnico ''uma perversão'' para deslocá-lo a uma comparação que participa do senso comum moralista e punitivista ''como se um homem dormisse com outro homem e assim os filhos não nascem''.

Esse movimento de esvaziamento da referência extralinguística e de adensamento na matéria da linguagem vai se intensificando cada vez mais. Em seguida a esse trecho comentado, seguem-se outros dois que empregam a mesma estratégia: ''Imaginem uma pessoa que não tinha coragem de se rejeitar: e então precisou de um ato que fizesse com que os outros a rejeitassem, e ela própria não pudesse mais conviver consigo'' (*ibid.*, p. 40). O narrador relata a satisfação provocada em Martim, que se vangloria do ''truque de se mascarar sob o título de outra pessoa'' (*ibid.*, p. 40) e chega a admitir que ''fingir era uma nova porta'' (*ibid.*, p. 40). A fala seguinte de Martim é ainda mais marcada por um uso metafórico da língua, que chega a conjurar uma nova cena ficcional, com uma personagem diversamente qualificada:

> Imaginem uma pessoa que era pequena e não tinha força. Ela na certa sabia muito bem que toda a sua força reunida, tostão por tostão, só seria suficiente para comprar um único ato de cólera. (…) Essa pessoa, então, quando menos esperava, executou esse ato; e nele investiu toda a sua pequena fortuna (LISPECTOR, 2020-a, p. 40).

O texto assume então um longo decurso narrativo, no qual Martim deixa de se dirigir às pedras e o diálogo se interrompe – o que nos chega é uma espécie de monólogo interior narrado, às vezes interrompido pelo discurso indireto livre. O protagonista parece se debater com uma verificação da veracidade do relato que ele acaba de fazer: afinal, o que ele contou às pedras é verdadeiro com relação à matéria do que lhe aconteceu na dimensão extralinguística ou é apenas verdadeiro com relação à consistência dessa realidade fabricada pela linguagem? Como atestar a veracidade de uma confissão que inevitavelmente recorre a ferramentas narrativas, portanto ficcionalizantes, para se fazer? Como assegurar que o relato presente seja uma recomposição fiel ao acontecimento passado, se tanto o presente quanto o passado estão contaminados pela subjetividade de um ponto de vista ao mesmo tempo intransferível e limitado?

Martim parece se contentar com a precariedade da resposta possível: ‘‘se esta não era a verdade, passaria a sê-la’’ (*ibid.*, p. 41). Assim ele se explica: como homem que abandonara a linguagem, ele necessitaria então manufaturar tudo de que precisasse, tudo ‘‘que ele quisesse possuir'' (*ibid.*, p. 42). Essa justificativa parece impulsionada por uma vaidade que talvez denegasse um elemento autopiedoso: ‘‘como é que isso pôde acontecer a mim?'' (*ibid.*, p. 42), ele se pergunta.

A despeito do abandono propagado, Martim começa a se ver cada vez mais envolvido pela linguagem, sem saber discernir se ‘‘assim realmente acontecera’’ ou se ‘‘ele estava pronto para esse tipo de realidade’’ (*ibid.*, p. 41). O protagonista então atenta para o risco de fabricar a verdade por meio do emprego de palavras erradas, estratégia que está além da dissimulação que ele localiza em sua fala inicial. Ele alega, como defesa, uma ignorância sincera diante do que aconteceu – se ele não estivera à frente da ação, como poderia saber ao certo o que se passou? Mas o próprio narrador o denuncia: essa ingenuidade restaurada trata-se de ‘‘um pequeno truque que trouxera de antes do grande pulo'' (*ibid.*, p. 43).

O discurso às pedras torna-se cada vez mais rarefeito e passa a ser substituído por uma fala interiorizada, um fluxo de pensamento ao qual apenas temos acesso pela mediação da narração. A interlocução direta com as pedras é brevemente recomposta por esta fala de Martim: ‘‘com um ato de violência essa pessoa de quem estou falando matou um mundo abstrato e lhe deu sangue’’ (*ibid.*, p. 43). Ele encerra dessa maneira a sua narrativa pública, e o leitor retorna então à instância mental do personagem, que recorre a um registro cada vez mais impreciso, lançando mão de expressões idiomáticas e ditados populares.

Assim é que ele declara que não era mais culpado, ‘‘se é que você está me entendendo’’, e que ‘‘matei vários coelhos numa só cajadada’’ (*ibid.*, p. 43). Veja-se que esse verbo, matar, apenas é conjugado na primeira pessoa quando conjura uma ressonância metafórica inevitável, de maneira que sua literalidade fica infinitamente assombrada por um efeito de literatura. Em nenhum momento há, portanto, uma verdadeira confissão; trata-se de um discurso todo o tempo esquivo, furtivo, conveniente.

Neste ponto, Martim reassume sua fala às pedras, recorrendo novamente a uma linguagem mítica para compor uma cosmogonia que é, ao mesmo tempo, um novo relato ficcionalizado do que lhe sucedeu. Ele propõe uma espécie de mito fundacional que passa por três estágios: primeiro, ‘‘a infância’’, um estado edênico, ‘‘uma época em que o mundo era liso como a pele de uma fruta lisa'' e na qual ‘‘nós, os vizinhos, não a mordíamos porque seria fácil morder, e havia tempo’’ (*ibid.*, p. 45); depois, ‘‘a maturidade’’, um reinado do medo, quando ‘‘o sol escureceu, gente se aproximou, poços se multiplicaram e os mosquitos saíam do coração das flores’’, ‘‘as noites tornaram-se mais longas, pai e mãe foram renegados, havia uma sede ruim de amor'' (*ibid.*, p. 45); por último, o parto do herói, virada repentina quando ‘‘um homem se concretiza na grande cólera’’ (*ibid.*, p. 50). Para este último momento, não há descrição – trata-se justamente da era que Martim acabara de inaugurar.

Ao longo de toda essa narrativa mítica, há um único momento no qual o personagem se insere no relato e assume a primeira pessoa. Trata-se de um trecho no qual ele descreve o estágio de maturidade: ‘‘Todos eram poderosos, todos eram tiranos e eu nunca deixei ninguém pisar no meu pé, minha astúcia se tornou grande com auxílio de certa prática. Embora houvesse os que, apesar de maduros, tinham – ‘tinham como uma lepra a infância devorando o peito'' (*ibid.*, p. 46). Veja-se que, por seus próprios termos, o relato é inconsistente: ao mesmo tempo, todos eram poderosos e alguns não eram poderosos (permaneciam no estado de infância). Ainda que se pensasse em um enquadramento narrativo que não visasse à exatidão, mas recorresse a uma generalização ou hipérbole que compusesse o tom retumbante, esse tratamento não deixa de configurar um instrumento retórico que beneficia o retrato que Martim faz de si próprio: ele era apenas uma vítima de circunstâncias desfavoráveis, fazendo o necessário para sobreviver com alguma dignidade.

É proveitoso ainda notar as aspas que aparecem dentro da própria fala de Martim, ao final: ‘‘tinham como uma lepra a infância devorando o peito’’. Veja-se que a formulação assume tal grau de artificialidade que o próprio emissor se descola dela e é capaz de

ouvi-la a partir de sua exterioridade – ele a proferiu ‘‘com vaidade porque lhe pareceu que organizara com alguma perfeição as palavras’’ (*ibid.*, p. 46). O narrador denuncia ‘‘o fato de suas palavras terem de algum modo ultrapassado o que ele quisera dizer’’ (*ibid.*, p. 46). Assim, o homem que fora ultrapassado por seu próprio ato agora é ultrapassado também pelas suas palavras. Mas ele faz uma escolha: ‘‘preferiu o que dissera ao que realmente pretendera dizer’’, ‘‘acabara de se vender a uma frase que tinha mais beleza que verdade'' (*ibid.*, p. 46).

Assim é que o narrador registra: ‘‘aquele homem ficara preso num círculo de palavras’’ (*ibid.*, p. 47). A sensação parece ambígua. Embora Martim acabe deixando escapar que ‘‘todos sofriam por não poder dar um depoimento e por não poder assinar também'' (*ibid.*, p. 47), forjando aqui a formalidade de um registro que pudesse condená-lo em definitivo, Martim não parece frustrado em explorar a conveniência desse desencontro entre as palavras e os fatos.

À medida que o protagonista se enovela nessa rede de palavras, o narrador acaba dando a conhecer uma série de antecedentes omitidos por Martim e de pretextos forjados por ele para justificar as falhas de seu discurso. O personagem se dá conta de que há um erro em suas palavras, mas prefere ‘‘não tocar no assunto’’ (*ibid.*, p. 48). Ele ‘‘se esquecera também de lhes dizer’’ (*ibid.*, p. 48) que frequentemente se aproveitara inclusive das pessoas mais próximas, uma espécie de triunfo que ‘‘faz com que um homem ame os seus semelhantes através do fato de tê-los vencido’’ (*ibid.*, p. 48). E, por último, aponta ainda um limite para a confissão: ‘‘só quem vive entende’’, ‘‘a pessoa se sente logo incompreendida quando explica'' (*ibid.*, p. 49).

A superposição de justificativas elencadas por Martim acaba por enredá-lo em uma trama linguística que se desloca cada vez mais do conteúdo enunciado para a superfície da enunciação. Ao final de sua fala, até mesmo os idiomatismos a que ele recorria anteriormente (as expressões, os ditados) passam a ser substituídos por meras simulações formalmente ostentadas, como em ‘‘para quem nunca viu uma cabeleira, um fio de cabelo não é nada'' e ‘‘tirado de sua água, o peixe é apenas uma forma'' (*ibid.*, p. 48). Essas duas frases ocupam um lugar incerto: a primeira parece ecoar um ditado esvaziado, absurdo, que, no entanto, é rememorado pela familiaridade do ritmo ou do sentido geral (uma espécie de repetição entre ‘‘quem vê cara não vê coração’’, ‘‘o que os olhos não veem o coração não sente’’ e ‘‘para bom entendedor, meia palavra basta’’); a segunda, por sua vez, parece um verso de cantiga de roda recomposta como ditado popular (‘‘como pode o peixe vivo viver fora da água fria?'').

De toda maneira, ambas funcionam também como metáfora para o fenômeno tratado por Martim: o desencontro essencial entre a palavra e a coisa. De fato, no discurso de Martim ecoa apenas a forma de uma confissão da qual a verdade se ausenta. Contraditoriamente, ele afirma ser justamente essa a motivação de seu crime – a pretensão de se desvincular do pensamento, sempre assombrado por uma espécie de perversidade, de descompromisso com a realidade.

Ao final da obra, descobrimos que o ato total de Martim na verdade não ocorreu; a mulher que ele espancara foi socorrida e sobreviveu. Isso redimensiona inteiramente a transformação disparada pelo ato – tanto o ato foi uma *inatividade imaterial* quanto a criação do mundo talvez tenha sido algo como um processo interno vivido por Martim diante do mundo, em relação com ele. Como afirma João Camillo Penna,

> virado ao avesso, no entanto, os simulacros do assassinato e do mundo fabricado são o *real*, já que a experimentação na construção do mundo conduziu à construção do mundo *tal qual ele é*. Nada é de fato acrescentado ao mundo: Martim não matou a sua mulher, e o mundo que ele fez na fazenda é o mundo que conhecemos. A experimentação não era de fato nada, ou melhor, ela se confunde com a experiência do mundo. A obra que neste momento acabamos de ler consiste portanto na pura repetição do mundo enquanto autoconstrução, como apagamento de si mesma, não acrescentando nada ao mundo ou – retomando Clarice – acrescentando ao que existe algo mais: "a imaterial adição de si mesmo''. (PENNA, 2010, pp. 84-85)

Assim, a empreitada de concretização empreendida por Martim converge apenas para a mera repetição do mundo tal qual ele já existia. Cabe ainda investigar quais conclusões ele depreende dessa evidência que, ao final do romance, se faz notar – a essa discussão nos dedicaremos na seção seguinte.

1.8 SER "BOM" ERA O ÚNICO MODO DE SER OS OUTROS

> Toda mulher, ao saber que está grávida, leva a mão à garganta: ela sabe que dará à luz um ser que seguirá forçosamente o caminho de Cristo, caindo na sua via muitas vezes sob o peso da cruz. Não há como escapar.
>
> Clarice Lispector

A maçã no escuro é um romance que Clarice Lispector escreveu ao longo da década de 1950, quando a autora vivia em Washington, nos Estados Unidos, e que, a despeito de seu desejo de que a obra logo se convertesse em livro impresso[80], foi publicado apenas em 1961, no Rio de Janeiro, pela editora Francisco Alves. O texto de cerca de quatrocentas páginas se organiza em três partes: a primeira é chamada "Como se faz um homem", a segunda, "Nascimento do herói", e a terceira, "A maçã no escuro".

Como a própria sequência sugere, trata-se de um percurso completado pelo protagonista Martim ao longo de alguns meses e que se inicia com o personagem em fuga, passa por sua permanência em uma fazenda que ele encontrou por acaso, localizada nas cercanias da cidade fictícia de Vila Baixa, e se conclui com a sua prisão pelo crime que havia motivado a fuga inicial. Este resumo, no entanto, diz respeito apenas a linhas gerais do enredo e se acompanha de uma outra jornada vivida pelo personagem, esta mais propriamente assinalada pelos títulos das três partes: Martim vive um percurso de amadurecimento que se inicia com sua situação de excluído da sociedade, passa por seu refazimento como homem, atravessando todos os outros estágios da vida (mineral, vegetal, animal) e se havendo com a pretensão de um projeto heroico engendrado pelo

---

[80] Em 14 de dezembro de 1956, Clarice envia uma carta a Fernando Sabino, em diálogo também com Rubem Braga, na qual se queixa da dificuldade de alcançar a publicação d'*A maçã*, especialmente estando ela fora do Brasil, dependendo de muitos intermediários e de editores que ainda não tinham acesso ao original de quatrocentas páginas, à época existente apenas em papel (vale lembrar). Citamos um trecho: "Deixa eu explicar: quando escrevo uma coisa, vou me desgostando dela aos poucos, mas com alguma rapidez, e se não é logo publicada, sinto apenas mal-estar. Você dirá com razão: 'se, passado um tempo, você mesma percebe que a coisa não merece publicação, então não publique'. É certo. Mas acontece que uma coisa escrita e não publicada me dá muita frustração, sinto como moça que faz enxoval de casamento e guarda num baú. Antes casar mal que não casar, é horrível ver enxoval amarelecendo". Diante do impasse, Clarice se propõe a arranjar ela mesma a publicação: "Para resolver o duplo problema de J. Olympio não querer o livro e eu ter que depender de novo editor, e do fato da demora (…), resolvi, em plena e sã consciência, misturada com alguma malcriação, que pagarei a edição do livro – diretamente a alguma oficina, em base estritamente comercial: que o livro seja impresso agora, que eu reveja as provas, que eu pague o trabalho. Quanto à distribuição, já não é problema meu. Mesmo que o livro fique nas próprias oficinas, o trato é bom. Mas que seja imediato, e que 'me livrem' desse livro que não posso ver na gaveta sem enjoar." (LISPECTOR, 2020-d, pp. 585-586)

crime que ele cometera e se encerra com o fracasso dessa empresa, culminando na sua recondução à vida em sociedade.

O crítico português Carlos Mendes Sousa, em *Clarice Lispector: figuras da escrita*, destaca o caráter roteirizado dessa organização, que encadeia cada seção segundo uma continuidade estrita em relação à anterior, à maneira do gancho na montagem cinematográfica. Ele aponta, no entanto, o ritmo lento da narrativa, que contrasta com sua pretensão de *thriller* investigativo. Segundo Sousa,

> A armação policial que encontramos em *A Maçã no Escuro* dissolve-se nas escuridões dessa força propulsora de que se alimenta a escrita. É essa a grande novidade e ao mesmo tempo a estranheza do romance: fazer da inquirição uma vertiginosa queda na energia da escrita. Um entrelaçamento dificultoso. (SOUSA, 2000, pp. 190-191)

Trata-se de fato de uma dimensão de tensão na obra. Também Wilma Arêas e Bertha Waldman, antes de Sousa, comentaram essa estrutura entrelaçada que compõe o romance de Lispector. Segundo as pesquisadoras, no artigo "*Eppur, se mueve*", publicado na edição de 1989 da revista *Remate de Males,* dedicada inteiramente à obra de Clarice, o texto de *A maçã* tem como base um princípio de contrariedade. Assim elas o indicam:

> A viga principal de apoio na emaranhada construção de *A maçã no escuro* é a contrariedade, espécie de organização pela via da dessemelhança e ponto de sustentação dos vários planos do romance: composição, tema, organização da linguagem e elementos das diversas categorias narrativas que nele convivem. (WALDMAN & AREAS, 2015, p. 161)

De acordo com elas, esse princípio encontra um desdobramento vigoroso no tecido do romance, que mescla não apenas a dimensão decifratória do suspense investigativo à dissolução da narrativa lenta, mas de fato traz à superfície do texto diversos registros narrativos, convocando diferentes gêneros literários e cinematográficos.

> Será fácil percebermos, quanto a este último nível, a existência, no texto, de ingredientes da épica misturados à farsa, ao *Western*, ao filme ou literatura de mistério, ao folhetim e à tradição da novelística amorosa – divergências estabilizadas pelo traço abrangente da narrativa policial, que ao final do romance acaba por se frustrar. (WALDMAN & AREAS, 2015, p. 161)

De fato, o texto do romance avança segundo essa operação conflituosa, mesclando estratos das tradições mais consagradas às formas da indústria do entretenimento, que passam a compor uma superfície única, mas de diferentes texturas. Ainda de acordo com as autoras, esse emaranhamento acontece até mesmo ao nível da linguagem, que "por sua vez, desliza da imagem fulgurante, que rebrilha na frase lapidar, ao clichê" (WALDMAN & AREAS, 2015, p. 161).

Assim, embora o texto se paute pelo ritmo lento já destacado por Carlos Sousa, há momentos em que a gravidade da discussão empreendida em âmbito mais geral (seja pelo discurso do próprio personagem, seja no jogo entre a narração e a esfera mental dos personagens) é intensificada por uma espécie de efeito de vertigem provocado pela sobreposição de citações, forjando para o texto uma superfície heterotópica que conduz a atenção do leitor para a linguagem. Nesse sentido, não se trata simplesmente da polifonia das vozes dos personagens, conforme discute Bakhtin a respeito de Dostoiévski, mas talvez mais de um processo de carnavalização: uma desuniformização do próprio tecido narrativo, cujo tom às vezes falseia, interrompe-se, sofre interrupção de outros estratos convocados a ecoar também.

A despeito desse adensamento literário, o que o crítico João Camillo Penna destaca, em seu artigo ‘‘O nu em Clarice Lispector’’, é justamente a *vocação desficcionalizante* que será valorizada pela escrita da autora. Segundo ele,

> Clarice não fala em epifanias. Em *Perto do coração selvagem*, seu livro de estreia e, como em *O retrato do artista enquanto jovem* de Joyce, um *Künstlerroman*, uma variante do *Bildungsroman*, do romance de formação, que trata da formação do artista, pouco há na verdade de uma discussão *sobre* arte, ao contrário do de Joyce. O artista posto em tela aqui em sua juventude não é no entanto menos artista por causa disso. Inaugura-se aqui **um programa especificamente literário e artístico de apagamento do trabalho específico da literatura e da arte**, em uma escrita que se tece ocultando-se como tal, construindo uma experiência nua, desficcionalizada, que não só não se nomeia arte, como explicitamente nega este nome. Entender o nó enigmático do paradoxo desta *nudez*, de uma técnica que consiste em se ocultar, é tocar no cerne da questão de sua escrita, e ao mesmo tempo abordar a raiz do equívoco em torno do consenso epifânico da crítica. (PENNA, 2010, pp. 74-75, grifo nosso)

Talvez *A maçã no escuro* constitua então um último momento ainda anterior a que essa vocação defina inteiramente a escrita de Lispector, ou ao menos um momento em que ela se formula de maneira distinta. Neste romance, o texto não nos aparece sob a ordem do improviso, da precariedade ou do empobrecimento, mas, ao contrário, compõe-se por um esforço arquitetural que mobiliza, a um só tempo, uma multiplicidade de monumentos reconhecíveis, e é apenas assim, à maneira dessa recolha conflituosa e tensionadora, que ele pode provocar uma erosão da forma.

Nesse sentido, já Benedito Nunes destaca um princípio parodístico ou citacional operando no texto de Clarice. Segundo ele argumenta, em ‘‘A maçã no escuro ou o drama da linguagem’’, o episódio que lemos na seção anterior, o do sermão às pedras, tem uma dimensão de intertextualidade a pelo menos outros dois textos:

> O episódio parabólico do Sermão às Pedras no começo do romance, parodisticamente emoldurado por famosas peças do fabulário místico (*Sermão aos peixes de Sto. Antônio* e *Sermão aos pássaros de S. Francisco*), figura essa atitude da consciência solitária, que se inventa na medida em que se exprime e que se disfarça na expressão alcançada. (NUNES, 1989, p. 51)

Este seria, portanto, um momento da narrativa no qual parece se organizar uma distinção entre dois níveis linguísticos. No nível do enunciado, Martim se engendra como o primeiro homem do mundo e afirma o estatuto singular de sua existência, ‘‘consciência solitária'' ‘‘que se inventa na medida que se exprime’’; mas, no nível da enunciação, essa formulação acontece já como repetição, acionando não apenas a narrativa bíblica do Gênesis, como já apontamos, mas retomando pontualmente outros textos do repertório cristão que, à maneira de paródia, oferecem moldura ao que Martim tenta enquadrar[81].

Nunes indica ainda que esse episódio tem um contraplano em outra passagem do texto, localizada no capítulo três da terceira parte do livro, quando Martim, depois de se dar conta de que será denunciado às autoridades por Vitória, foge para o bosque. Segundo o crítico, se o sermão às pedras é o momento inicial da jornada do herói, estruturado em torno da palavra ‘‘crime’’, a fuga para o bosque, em contrapartida, representa o seu momento final, estruturado, por sua vez, em torno da palavra ‘‘salvação''. Segundo ele,

> O episódio da entrada no bosque em ‘‘noite escura’’ na terceira e última parte do romance, está em correspondência com a passagem do Sermão às Pedras. No sentido de uma temática da linguagem, que deixa em suspenso o alcance místico do incidente, a conversão religiosa, por que teria passado Martim nesse lugar, parece mais uma peripécia retórica. Quem antes se defrontara com a palavra *crime*, defronta-se agora com a palavra ‘‘salvação’’, que o empolga. (NUNES, 1989, p. 52)

Assim é que o filósofo indica que ‘‘o itinerário do personagem é também um caminho por entre palavras – mas numa peregrinação em círculo, que volta ao ponto de partida: à linguagem comum, constituída de frases feitas e de clichês verbais.’’ (NUNES, 1989, p. 52). O crítico tem, sem dúvidas, razão: a circularidade da peregrinação de Martim se desdobra tanto na dimensão mística de sua experiência quanto na dimensão linguística empregada para retratá-la, a ponto de que a conversão religiosa pareça, afinal, pura manobra linguística. Mas, se é verdade que os dois episódios se correspondem, é preciso

---

[81] Essa tensão entre os dois níveis opera ao longo de todo o livro, mas se torna ainda mais evidente na terceira parte dele, quando a linguagem parece a todo momento deslizar do enunciado à enunciação, e o narrador, cuja voz parece viciada, replica insistentemente expressões que remetem à discussão apresentada, embora não componham uma linha argumentativa organizada de maneira inteiramente clara e coerente – trata-se sempre de um círculo de palavras que se estreita e que se distancia, cada vez mais, da verdade ou da referência, vibrando a possibilidade virtualmente infinita na “recombinação das pedrinhas”, imagem que aparece no capítulo oito da segunda parte.

observar ainda que é um pouco mais ampla a rede de palavras nas quais Martim se vê fixado ao longo de sua trajetória; são elas, no mínimo, as seguintes: ‘‘crime’’, ‘‘misericórdia’’, ‘‘Proibição’’ e, finalmente, ‘‘salvação’’. Vale a pena recompor, em linhas gerais, como acontece essa progressão.

A primeira palavra, ‘‘crime’’, já comentamos na seção anterior. Trata-se de uma discussão empreendida pelo personagem ao longo do capítulo dois da primeira parte do livro, quando ele a recusa como representação do seu ato irrepresentável: ‘‘Crime? Não. ‘O grande pulo’ – estas sim pareciam palavras dele, obscuras como o nó de um sonho’’ (LISPECTOR, 2020-a, p. 37).

A segunda palavra, ‘‘misericórdia’’, aparece no capítulo sete da segunda parte do livro: ‘‘Foi nesse instante que, incerta e mal orquestrada, pela primeira vez se insinuou nele a antiga palavra misericórdia. Mas ele não a ouviu direito’’ (*ibidem*, p. 187). A palavra se repetirá ainda outras vezes ao longo desse episódio, fazendo-se ouvir junto ao coração acelerado do protagonista. Trata-se de um momento logo posterior a uma conversa entre Martim e Ermelinda, que o havia esperado no depósito que funcionava como quarto dele. Martim então deixa o depósito e vai sozinho para a campina, em direção ao rio. Entre o contato com a moça, a visão do campo e a lembrança do filho, ele fica de repente comovido, ‘‘o amor pelo mundo o assaltara’’ (*ibid.*, p. 187), e ele grita: ‘‘ele incoercível disse: ah!, para a água’’. Mas é então que lhe ocorre o seguinte pensamento:

> Por que não lhe bastaria apenas exclamar? Porque acontece que ele queria a palavra. Enquanto fosse quem era estaria preso à sua própria respiração à espera de que ela o unisse a si mesmo, vivendo com essa palavra na ponta da língua, com a compreensão quase por se revelar, nessa tensão que termina por se confundir com a vida, e que é ela própria, acontece que ele queria a palavra. (LISPECTOR, 2020-a, pp. 187-188)

Martim, depois de ter concluído, ao longo da primeira parte do livro, a sua convivência evolutiva com os seres de outros reinos e espécies, deseja, afinal, a palavra. A vida acontece então no espaço insuprimível, embora ínfimo, entre a respiração e a compreensão, que o sujeito cindido habita sob a iminência de uma ‘‘palavra na ponta da língua’’.

O personagem se pergunta em seguida: ‘‘faltava saber o que é que um homem faz’’ (*ibidem*, p. 188), e responde indiretamente: ‘‘a profunda misericórdia transformada em ação'' (*ibid.*, p. 188). Martim conclui, então, que ‘‘se obtivesse um novo modo de amar o mundo, o transformaria de algum modo’’ (*ibid.*, p. 189) e que essa mensagem, embora esvaziada (qual é esse novo modo?), poderia ser transmitida aos outros homens por meio de uma ‘‘cadeia de boa vontade'' (*ibid.*, p. 189), comunicada tanto pelo relato (‘‘esta

pessoa contaria a outra'') quanto pelo exemplo (''essa pessoa transformada pelo conhecimento seria percebida por outra''), até que, em um momento perdido no tempo, correria o boato: ''ele viveu assim'' (*ibid.*, p. 190).

É evidente que essa cadeia de transmissão almejada por Martim remete a Jesus Cristo, cuja mensagem se confunde com a própria vida. É essa consistência de parábola – daquilo que é, ao mesmo tempo, a coisa e a palavra[82] – que justamente resiste ao pensamento de Martim, já que alcançar uma formulação total seria romper a conjunção entre a palavra e a vida. Assim, o protagonista se propõe um novo modo de amar, mas não é capaz de dizer qual é esse modo, produzindo uma formulação lacunar, esvaziada – justamente porque esse amor precisa existir ao mesmo tempo como discurso e como prática.

Mas a questão é ainda mais complexa, embora já respondida por ele algumas páginas atrás. No capítulo 5 da segunda parte, Martim se dá conta de que havia sido tomado por certa morosidade, embora já houvesse compreendido que Vitória o denunciaria às autoridades. Ele percebe que tinha se deixado tomar por uma noção acumulativa do tempo, que exigia paciência e humildade, e assim ele apenas ''trabalhava – olhava e trabalhava, passando o mundo a limpo'' (*ibid.*, p. 161). E, olhando, ele se perdera de seus objetivos.

> E foi desse modo que Martim de vez em quando se perdeu de seus objetivos. Houvera mesmo uma finalidade planejada, ou ele apenas seguia uma necessidade incerta? até que ponto estava ele determinado? Martim bem poderia chegar rapidamente a uma conclusão. Mas se você se purificou, o caminho se torna longo. E se o caminho é longo, a pessoa pode esquecer para onde ia e ficar no meio do caminho olhando deslumbrado uma pedrinha ou lambendo com piedade os pés feridos pela dor de andar ou sentando-se um instante só para esperar um pouquinho. O caminho era duro e bonito; a tentação era a beleza.
>
> E com isso se quer dizer que nesse ínterim alguma coisa acontecera.
>
> Uma coisa insidiosa começara a roer a viga mestra. E era algo com o qual Martim não contara. É que ele começava a amar o que via.
>
> Livre, pela primeira vez livre, que fez Martim? Fez o que as pessoas fazem: amava o vento áspero, amava o seu trabalho nas valas. (LISPECTOR, 2020-a, p. 162)

---

[82] Remetemos aqui ao texto do filósofo Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, no qual ele desenvolve, a partir do relato bíblico, uma teoria da parábola; cito um trecho do prólogo a esta obra: "não é impossível dizer que o relato evangélico inteiro se apresenta como uma parábola: se esta última se constitui como um modo de figuração por um relato encarregado de representar um conteúdo moral, a vida de Jesus é inteira uma representação da verdade que ele diz ser ele mesmo. Mas isso significa que essa vida não apenas ilustra uma verdade invisível: ela é identicamente a verdade que se apresenta se representando. Esta é, ao menos, a proposta da fé cristã: não se acredita somente nas verdades significadas, traduzidas ou exprimidas por um profeta, crê-se também ou crê-se primeiramente, e talvez em definitivo e exclusivamente, na apresentação efetiva da verdade como vida ou existência singular.'' (NANCY, 2003, pp. 8-9, tradução nossa)

O plano de Martim se vê interrompido pela inevitabilidade de habitar um outro tempo – o de olhar e o de amar o que se vê. Se Martim, logo em seguida, conclui que a ação propriamente humana é a profunda misericórdia, ou seja, um novo modo de amar, desde aqui ele já se dá conta de que a ação de amar não tem um resultado, uma existência independente, uma contrapartida na realidade – ela não é mais do que fazer o que todas as outras pessoas fazem, trabalhar, olhar e amar.

O que Martim vê quando olha para a campina, agora que ‘‘tudo era dele’’ (*ibid.*, p. 161), é uma ‘‘evidência de sentido’’ (*ibid.*, p. 162) avessa à compreensão e que justamente desmonta essa posição de poder na qual ele havia se colocado: ‘‘O que via apenas? que tudo era um prolongamento suave de tudo, o que existia unia-se ao que existia, as curvas se faziam repletas, harmoniosas, o vento comia as areias, batia inútil contra as pedras’’ (*ibid.*, p. 162). As relações de utilidade e de finalidade são, portanto, interrompidas por um copertencimento entre tudo o que existe e pelo prazer de desfrutar dessa existência. É isto o agir humano: olhar, amar, unir-se harmoniosamente ao que existe – com a palavra na ponta da língua, em ligeiro desencontro da existência, sem que esta possa dispensá-la.

Neste ponto, apresentamos o terceiro núcleo da fixação de Martim, antes de retornar ao nó final indicado por Benedito Nunes. Trata-se da “Proibição”, palavra que aparece no capítulo 8 da segunda parte, portanto logo depois da “misericórdia”, quando Martim se senta para organizar e resumir os resultados a que havia chegado naquela tarde. O que ele percebe é que “era incontestável que não sabia escrever” (*ibid.*, p. 193), descoberta que lhe revela ainda mais a sua condição apequenada.

Martim se dá conta da funda Proibição: “o que quer que conseguisse escrever seria apenas por não conseguir escrever ‘a outra coisa” (*ibid.*, p. 195) e assim, diante “do ato mais desamparado que ele jamais fizera” (*ibid.*, p. 194), Martim aceita que “um homem afinal se media pela sua carência” (*ibid.*, p. 197) e que ele devia amorosamente “cumprir a experiência de não poder” (*ibid.*, p. 198): “como não amar a Proibição, se cumpri-la é nossa tarefa?” (*ibid.*, p. 198).

Martim celebra verdadeiramente a sua única conquista de ‘‘escritor involuntário” (*ibid.*, p. 198): “se com essa frase eu pelo menos cheguei a sugerir que a coisa é muito mais do que consegui dizer, então na verdade eu fiz muito: eu aludi!” (*ibid.*, p. 200). Curiosa passagem, na qual se parece dizer que a matéria da escrita é dizer do fracasso da própria escrita, aludir ao intervalo delimitado pela Proibição, que é não

apenas aquele entre a palavra e a intenção, mas também entre a intenção e o próprio ato – a realização da escrita. À diferença de Cristo, capaz de fazer coincidir essas instâncias, a existência humana é a dessa interdição. Aqui parece se resumir todo o projeto clariceano de escrita – o desnudamento da Proibição como realidade humana primeira; a insistência em cumpri-la apaixonada e amorosamente.

Assim, retomamos, afinal, à última palavra com a qual se confronta Martim, a "salvação", que aparece já na terceira parte do livro, no capítulo três. Trata-se de uma noite em que, agitado pela expectativa da prisão, Martim decide se encerrar no depósito, mas, atordoado e distraído, acaba se dirigindo para o rumo contrário, o bosque. Apavorado, ele "batia os dentes num medo que o fez esquecer que tinha encetado uma tarefa de super-homem" (*ibid.*, p. 247). Ele se dá conta então de que não cometera ato total nenhum e, "face a face com a palavra crime" (*ibid.*, p. 249), ele se depara afinal com a palavra "salvação": "pois, quem sabe, talvez fosse essa a grande barganha que ele poderia fazer – a salvação. Tudo então que em Martim era individual, cessou. Ele só queria agora se agregar aos salvos e pertencer – o medo levara-o a isso. À salvação[83]" (*ibid.*, pp. 249-250).

Retornamos, portanto, ao ponto indicado por Benedito Nunes. Poderíamos ler este trecho como um momento de fraqueza que leva o personagem a uma conversão conveniente, a um arrependimento oportuno, baseado em uma "peripécia retórica", já que ele se dá conta de que será, em breve, capturado. Mas não se trata simplesmente disso. Esta ponta do enredo, o arrependimento diante da iminência da exposição pública do erro que ele cometeu, ata-se à sondagem de Martim em sentido mais amplo: é pelo medo que ele se une novamente a todos os outros seres, como se a constatação da própria fragilidade o reconduzisse à descoberta de que tudo o que há é feito da mesma matéria e existe em situação de interdependência[84]; tudo, coisa, bicho e homem, está sujeito ao

---

[83] Esse curioso enquadramento da Salvação como barganha faz pensar não apenas em Deus como também no Diabo, em seus pactos escusos, à maneira de Fausto. Interessante lembrar aqui a afirmação de Raskólnikov a Sônia, ao final de *Crime e castigo*: "Por acaso eu matei a velhota? Foi a mim mesmo que matei, não a velhota! No fim das contas eu matei simultaneamente a mim mesmo, para sempre!… Já a velhota foi o diabo quem matou, não eu…" (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 428).

[84] Esse elemento marca uma diferença de Martim com relação a Raskólnikov. O personagem do estudante russo confessa seu crime porque o medo e o remorso que ele sente se tornam insustentáveis, e assim seu ideal de que há homens superiores parece se manter mesmo depois de sua prisão – o caso é apenas que ele se convence de que, para a sua desgraça, não é um deles. Martim, ao contrário, parece mais contaminado por certa pureza de príncipe Míchkin – sua humildade parece mais genuína.

mesmo destino, ao castigo de sua vulnerabilidade constitutiva, como descobre o personagem:

> O pior é que não havia sequer glória nesse castigo, nem sequer martírio: aquela coisa de olhos assustados que um dia tinha subido temerariamente até o crime e depois até uma montanha, aquela coisa que ele era não se distinguia mais de um bicho que tivesse ousado fugir do cercado: ambos teriam o mesmo indiscriminado castigo, o medo que os reduzia de repente ao mesmo sério destino. (LISPECTOR, 2020-a, pp. 248-249)[85]

Martim, que se havia postado no centro de um círculo, como ponto de início de um caminho ainda por trilhar, se dá conta de que, na verdade, ‘‘ele de novo acabara de cair na armadilha da harmonia como se às cegas e por caminhos tortos tivesse executado em pura obediência um círculo fatal perfeito’’ (*ibid.*, p. 250). A sua pretensa desobediência criminosa não passara, portanto, de um passo que participara de um círculo de obediência. À revelia da individualidade que ele buscara forjar para si, Martim admite agora ‘‘que sua natureza fosse mais poderosa que sua liberdade’’ (*ibid.*, p. 251). Assim é que ‘‘havia nos seus passos uma perfeição impessoal, e era como se o tempo de uma vida tivesse sido o tempo rigorosamente calculado para a maturação de um fruto’’ (*ibid.*, p. 250).

Martim passa a entender a vida então como uma ‘‘espécie de oferenda que se faz de si’’ (*ibid.*, p. 251), em submissão ‘‘à perfeição que nos usa’’ (*ibid.*, p. 252) e que fazia ‘‘com que, até o último instante de vida, se farejasse com intensidade o mundo seco, se farejasse com alegria e aceitando’’, ‘‘por fatalidade de amor’’ (*ibid.*, p. 252). Martim

---

[85] Em *A besta e o soberano*, Jacques Derrida destaca o papel do medo na teoria política de Thomas Hobbes: “de todas as paixões, é o medo que incita menos os humanos a infringir as leis” (HOBBES *Apud* DERRIDA, 2016, p. 75). De acordo com ele, na obra de Hobbes, “o medo (*fear*) é definido <como> a ‘única coisa’ que, na humanidade do homem, motiva a obediência à lei, a não infração à lei e a conservação da lei. O correlato passional, o afeto essencial da lei, é o medo” (DERRIDA, 2016, p. 73). Assim é que, segundo esse viés teórico, o Estado tem como função produzir o medo: “*Leviatã* é o nome de um animal-máquina produtor de medo” (*ibid*., p. 73). Veja-se que, no texto de Clarice Lispector, o medo é explorado de maneira inteiramente diferente: ele não é o afeto que relaciona o homem à lei e que o subjuga ao Estado, mas, em direção contrária, é o afeto que abre uma dimensão relacional entre o homem e todos os outros viventes, entre o homem e todas as dimensões da existência material. É relevante mencionar ainda que também a crítica literária Hélène Cixous, em “*The apple in the dark: the temptation of understanding*”, destaca a importância do medo nesta obra de Lispector, embora em sentido mais particular do que fazemos aqui. Segundo ela, é este um dos pontos em que se apoia a diferença sexual a partir da qual o romance pode ser lido: “*Only the women are on the side of fear, the fear of living, the great negotiation between life and death. The man does not want to be afraid, and that is the definition of a masculine economy. The position of the man is, of course, the weakest. Why? Because what is being signaled is the man's fear of being afraid*” (CIXOUS, 1990, p. 81). Cixous indica ainda que “*all of the protagonists in themselves feel a wonderful temptation to free an economy said to be feminine*” (*ibid.*, p. 78) e que Martim, em particular, “is not Adam. He is full of Eve” (*ibid.*, p. 77). Nossa leitura buscou defender que esse é um percurso que vai se fazendo no decorrer do romance, ao longo do qual Martim se desloca do polo masculino, o do super-homem, para o feminino, que termina por desmontar essa oposição.

vislumbra, portanto, que o homem que comete um assassinato estará necessariamente sujeito a um momento no qual, ‘‘impossibilitado de não encarar o próprio rosto’’, enfim dirá ‘‘sim’ àquela harmonia feita de beleza e horror e perfeição’’, assim como, para todas as criaturas, ‘‘havia um certo momento não identificado’’ ‘‘em que as pedras teriam aberto seu coração de pedra e os bichos teriam aberto seu segredo de carne e os homens não teriam sido ‘os outros’, teriam sido ‘nós'' (*ibid.*, p. 252).

Essa é uma descoberta experimentada também, sob outros modos, pelas duas outras personagens de destaque no livro, Ermelinda e Vitória, que, sujeitas à presença de Martim, têm suas vidas tocadas por ele, a despeito do desinteresse que ele manifestara por cada uma. Vitória, que, desde o início, indispusera-se com o homem desconhecido e se incomodara com a ‘‘liberdade assustadora’’ de ‘‘ser guiada pela desorientação do cavalo’’ (*ibid.*, p. 113), ao final do romance se dá conta de que apenas o havia denunciado às autoridades porque recusara sempre ‘‘a luxúria de estar viva’’ (*ibid.*, p. 267) e se esforçara sempre para ‘‘não ser um animal’’ (*ibid.*, p. 267); ainda assim, na mesma noite chuvosa em que Martim escapa para o bosque e depara a sua salvação, Vitória, deitada para dormir, ‘‘suporta o quente sentimento de viver’’ (*ibid.*, p. 268) e ‘‘se entrega sem resistência à água, sentindo no corpo que as plantas bebiam, que os sapos bebiam, que os bichos do sítio ouviam o barulho da água no telhado’’ (*ibid.*, p. 268), assim como, de uma manga da fruteira, ‘‘sentiu absorta a fruta se amolecer por dentro da casca, plena do próprio suco’’ (*ibid.*, p. 269).

Ermelinda, que, por sua vez, tivera sempre medo da morte por não saber o que vem depois dela, aceita finalmente que ‘‘nosso destino nos ultrapassa, isto é, morremos (…) – e com isso ultrapassamos o que sabemos de nós’’ (*ibid.*, p. 280). Isso acontece logo depois de ela se entregar sexualmente a Martim, que acabara de voltar do bosque, finalmente abrindo mão de poder dizer que o amava ‘‘para sempre’’ (*ibid.*, p. 183) e de idealizar que faziam ‘‘belo par’’ (*ibid.*, p. 174) para enfim ‘‘reconhecer a existência particular e intransponível de uma outra pessoa’’ e admitir ‘‘nele o estranho como reverência de amor’’ (*ibid.*, p. 277). Assim os dois permaneceram ‘‘abraçados na cama como dois macacos no Jardim Zoológico’’ (*ibid.*, p. 277), e, no dia seguinte, a moça se abraçou a um tronco do quintal ‘‘e nas mãos cegas sentiu a árvore áspera que foi feita para nossos dedos, e nos joelhos a terra molhada, tudo isso que é a nossa alegria, tudo

isso que nos dá tanto prazer, e se para isso fomos tão benfeitos'' (*ibid.*, pp. 280-281), ela sente então vontade de se entregar à sua vocação de morrer[86].

Essa compreensão desmonta o sentido evolutivo que a existência de Martim viera ganhando nos últimos meses. Embora plantas, ratos, vacas e humanos não sejam indistintos, a diferença entre eles não se dá em termos de uma hierarquia que organiza uma escala de superioridade. Ao contrário, tudo ganha certa agência, no sentido da necessidade de se aceitar a grande harmonia e de se entregar a ela, ao mesmo tempo em que tudo está sujeito ao mesmo único destino: o medo de não decidir; o prazer de amar. Assim, a Proibição a que os homens estão submetidos, sempre acossados pela palavra e pelo pensamento, é apenas a condição particular sob a qual eles experimentam essa existência partilhada.

Podemos avançar, afinal, para o desfecho do livro, no qual, depois da chegada dos representantes das instituições, Martim afirma: ''um homem se torna um outro homem por ato de amor'' (*ibid.*, p. 355). Eis o cerne de sua conclusão: a grande ação do homem é amar, mas amar não é mais do que ter um corpo que vive; uma ação que não participa de um circuito de utilidade e finalidade, que não se concretiza em resultados objetivos e conformes a um plano previamente estabelecido.

Martim atinge finalmente um estágio de impersonalidade, ''já redimida em si a natureza humana'' (*ibid.*, p. 338). Ele sente vergonha de ter sido pessoal, de ter tido uma vida individual, e clama por ''fazer corpo com os que nascerão'' (*ibid.*, p. 358). Assim, ''num círculo perfeito dentro de seus escassos limites, ele então quis ser bom'' (*ibid.*, p. 358) e se dá conta de que ''ser 'bom' era afinal de contas o único modo de ser os outros'' (*ibid.*, p. 359). A bondade apenas pode existir como citação performática de um sistema partilhado de referências porque a verdadeira bondade apenas pode existir em relação ao outro, implodindo a mortificação como possibilidade de contato interior com Deus.

O protagonista descobre afinal que o seu crime não havia existido senão como crime mental – a mulher havia sido socorrida, portanto ele não matara ninguém, e o seu máximo ato concreto assim se desfaz de repente. Sua empreitada em direção à

---

[86] Lembramos aqui uma crônica de Clarice publicada no Jornal do Brasil em 24 de maio de 1969, intitulada "Temas que morrem": "E às vezes, por mais absurdo, acho lícito escrever assim: nunca se inventou nada além de morrer. E me acrescento: deve ser um gozo natural, o de morrer, pois faz parte essencial da natureza humana, animal e vegetal, e também as coisas morrem. […] E vem a ideia de que, depois de morrer, não se vai ao *paraíso*, morrer é que é o *paraíso*" (LISPECTOR, 2018-a, p. 228).

concretude falhara, portanto, desde o início, justamente porque ignorara o que há de mais concreto – a realidade que apenas um outro é capaz de nos oferecer. Martim se dá conta afinal de que ‘‘o outro homem’ é o pensamento mais objetivo que uma pessoa pode ter’’ (*ibid.*, p. 359).

Mas a própria conclusão de Martim chega sem poder evitar cair ‘‘em pura tagarelice’’ (*ibid.*, p. 361), ecoando novamente uma série de antigos clichês ligeiramente deslocados: ‘‘Deus e as pessoas escrevem por linhas tortas!’’ (*ibid.*, p. 361). A própria narrativa não pode evitá-los, e os representantes da lei compõem personagens inteiramente tipificados, a ponto da completa comicidade se substituir à gravidade do momento final da saga do herói, agora transformado em *clown*.

Assim, quando Martim aceita ser classificado como criminoso, ele não pode se dispensar de ‘‘um *finale* perfeito’’ (*ibid.*, p. 367), ‘‘uma generosa apoteose, sem nenhuma economia, como no final das revistas musicais, quando todos os membros da companhia vêm ao palco’’ (*ibid.*, p. 367). É dessa maneira que o romance se conclui com uma última citação a Dostoiévski, que é, ao mesmo tempo, uma citação ao episódio bíblico no qual Maria Madalena, ajoelhada aos pés de Cristo, chorando e lavando-lhe os pés, é perdoada por ele[87]. Assim como Raskólnikov, diante da honrada prostituta Sônia, personagem-tipo tão cara aos romances do século XIX, ‘‘súbito inclinou-se todo e, abaixando-se até o chão, beijou-lhe o pé’’ (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 332), assim como ela lhe recomenda ‘‘vai agora, neste instante, pára em um cruzamento, inclina-te, beija primeiro a terra, que tu profanaste, e depois faz uma reverência a todo este mundo, em todas as direções que quiseres, e diz a todos, em voz alta: 'Eu matei!’’ (*ibidem*, p. 428), assim Martim se ajoelha diante de Vitória e, após a confissão do crime que ele na verdade não cometera mas pelo qual aceita pagar, pede-lhe: ‘‘Perdoe!’’ (*ibid.*, p. 376), e ela o perdoa.

Dessa maneira, consuma-se afinal ‘‘a mímica da ressurreição’’ (LISPECTOR, 2020-a, p. 378), que não pode aparecer senão como ‘‘melodrama da genuflexão’’ (*ibid.,* p. 380). Porque a realidade é a realidade dos homens, e não a realidade mental do indivíduo, a verdade apenas pode existir sob as formas da partilha – e assim é que ‘‘o símbolo é a verdadeira realidade da nossa vida e nossa vida é que é simbólica ao símbolo, assim como macaqueamos a nossa própria natureza e procuramos nos copiar’’ (*ibidem*, p. 254).

---

[87] Esta passagem está em Lucas 7: 36-50, de que citamos um trecho: “Nisso uma mulher conhecida na cidade como pecadora, sabendo que estava à mesa na casa do fariseu, veio com um frasco de perfume de mirra, colocou-se por trás, a seus pés, e chorando se pôs a banhar-lhe os pés com lágrimas e a secá-los com o cabelo; beijava-lhe os pés e os ungia com a mirra. (…) E disse [Jesus] a ela: ‘Teus pecados estão perdoados.” (BÍBLIA, 2017, pp. 2131-2132)

O sacrifício que Martim faz de si próprio é o sacrifício de compreender que a instância individual não é a da realização, a da ação, a da materialidade; por isso o seu castigo é abandonar a fazenda onde ele vivia em estado de isolamento; por isso é que, pagando por seu verdadeiro crime – o da individualidade[88] –, ele procede à escrita – na partilha das formas reconhecíveis, reprisadas, mas também ligeiramente modificadas[89]. No intervalo ínfimo entre a existência e a compreensão, a palavra na ponta da língua permanece ecoando.

Assim é que inúmeros textos de Clarice Lispector, a despeito da leitura séria que muitas vezes ganham – e que nos parece uma espécie de incompreensão justamente do tom maior forjado pelo narrador ou da gravidade da matéria relatada, confundidos com uma seriedade que é desmontada pelo próprio texto –, não se dispensam de uma série

---

[88] Lê-se, na crônica de 18 de dezembro de 1971, intitulada "Lembrança de um homem que desistiu": "Até que ponto terá sido compreensível para ele mesmo o seu próprio ato de renúncia do mais alto cargo? (…) Ele foi *pessoal*, o que é crime num homem público. O sacrifício de um líder ou de um santo ou de um artista – que chegaram àquilo que são exatamente por terem sido de início altamente pessoais – o seu sacrifício é o de não o serem mais. A cruz deles é esquecer-se de sua própria vida." (LISPECTOR, 2018-a, pp. 468-469)

[89] João Camillo Penna, em "A menina, a água, a montanha", destaca a inversão das posições, tanto em Dostoiévski quanto em Lispector, em relação à cena original bíblica: "A sequência de símbolos se concluirá com o último elo do itinerário martirológico, a 'mímica da ressurreição', uma dessas coisas 'que parecem não acontecer, mas acontecem'. Ajoelhado diante de Vitória, invertendo as posições de gênero codificadas pelo evangelho, cumpre-se o prometido, realiza-se o ícone esculpido pela tradição. (…) Mesmo que nem Martim, nem Vitória, nem nenhum dos presentes, entenda o que está acontecendo, o ritual se cumpre, a lei retorna ainda, uma vez mais, como graça. É em *A maçã no escuro* que Clarice 'entende' o esquema que será o mesmo doravante em todos os seus textos. Uma superposição de camadas de textos em palimpsesto, que repetem sempre a lei de um texto anterior esquecido, configurando um ritual vazio, não confessional, imanente." (PENNA, 2021, p. 173)

de clichês formais, reconvocados à cena e reformulados à maneira de uma repetição ligeiramente deslocada e às vezes inteiramente inviabilizada[90].

Esse elemento é tematizado pela própria escritora já desde o início de sua carreira, ainda anteriormente à escrita d'*A maçã*. Leia-se, por exemplo, o conto ''História Interrompida'', escrito por ela em 1940 e publicado pela primeira vez apenas em 2015, nos Estados Unidos, na edição de *Todos os contos*, organizada por Benjamin Moser. Clarice, à época ainda graduanda em Direito, compõe essa história a partir de uma narradora-personagem feminina que se envolve com um homem ''alto e triste'', com ''tendência para a destruição'' (LISPECTOR, 2016, p. 86). Em determinado momento, a narradora esboça um pensamento que gostaria de enunciar, mas que cala pela resposta que o namorado daria e que ela antecipa mentalmente:

> – Parece-me que essa é a primeira das horas, mas que depois dela nenhuma mais se seguirá.
>
> Mentalmente ouvi-o responder:
>
> – Isso é apenas uma tendência sentimental indefinível, misturada à literatura da moda, muito subjetivista. Daí essa confusão de sentimentos, que não tem verdadeiramente um conteúdo próprio, a não ser o seu estado psicológico, muito comum em moças solteiras da sua idade… (LISPECTOR, 2016, p. 83)

Desde esse momento, a narradora identifica a relação como uma disputa que se coloca: ''era preciso evitar a todo custo que aquela tendência analista, que terminava pela redução do mundo a míseros elementos quantitativos, me atingisse. Precisava reagir'' (LISPECTOR, 2016, p. 83). O texto nos parece antecipar as críticas que a

---

[90] Como exemplo, mencionamos aqui o texto de Hélène Cixous, "*The apple in the dark"*, de que apresentamos alguns trechos: "*There are various moments in this episode. They could be scanned in rather comical fashion. But it is very serious.*" (CIXOUS, 1990, p. 87); "T*his may seem like comedy. But no. It is not true."* (*ibidem*, p. 96); *"The reader feels like laughing. But here, one has a great proximity. It is quite serious, high and low at once, the way that everything is beautiful and ugly at once*" (*ibid.*, p. 96). Parece-nos que, em Clarice, não há oposição real entre o humor e a seriedade – é tudo ao mesmo tempo extremamente grave e totalmente banal, é tudo sério e também risível. O texto não é de textura homogênea, e não há nisso falha ou inconsistência – trata-se antes de uma proposta estética. Neste ponto, talvez valha a pena, dado que este romance de Clarice reencena o "melodrama da genuflexão" (LISPECTOR, 2020-a, p. 380), retomar uma definição do melodrama como gênero dramático – a de que ele não incorre em falha de verossimilhança, mas antes realiza uma aposta cênica no inverossímil. É o que nos indica Jean-Marie Thomasseau, em *O melodrama*: "A palavra melodrama, com efeito, traz ao pensamento a noção de um drama exagerado e lacrimejante, povoado de heróis falastrões derretendo-se em inutilidades sentimentais ante infelizes vítimas perseguidas por ignóbeis vilões, numa ação inverossímil e precipitada que embaralha todas as regras da arte e do bom senso, e que termina sempre com o triunfo dos bons sobre os maus, da virtude sobre o vício. Este esquema, se não é inteiramente falso, é por demais simplificador. (…) O melodrama, frequentemente escrito por autores sem talento de estilo, mas não despidos de qualidades teatrais, é justamente um gênero que, sem que seus criadores estivessem conscientes, provocou uma nítida dissociação entre o literário e o teatral. A arte do melodrama repousa, com efeito, quase que inteiramente nas situações, numa *mise en scène* perfeita e no talento dos atores" (THOMASSEAU, 2012, pp. 9-10). Talvez se trate de aprender a dissociar também a literatura do critério literário – de valorizá-la também por sua performance.

escritora viria a receber publicamente por sua obra, diante das quais ela se coloca a tarefa de reagir e de não se deixar reduzir a ‘‘míseros elementos quantitativos’’.

Lembre-se ainda a nota autodepreciativa que Lispector imprime à própria obra na intimidade de uma carta escrita a sua irmã Tania em 1945, comentando seu segundo romance, *O lustre*, à época em vias de ser publicado: ‘‘Nada ali presta realmente. Minha dificuldade é que eu só tenho defeitos, de modo que tirando os defeitos quase que resta Jornal das Moças’’ (LISPECTOR *Apud* GOTLIB, 2013, p. 237). O comentário é, sem dúvidas, negativo, mas parece-nos que ele expõe uma perspectiva que, em outros momentos, foi também reaproveitada e transformada em motor da produção da autora. Em vez de simplesmente denegar os rótulos que ela provavelmente receberia de qualquer maneira, como forma de a crítica diminuir a escrita de uma mulher, Clarice as assume então como ponto de partida e faz delas um espaço esvaziado onde ecoarão ainda múltiplas outras vozes.

Essa abordagem é evidentemente elaborada como procedimento em romances como *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de 1969, que, se lido pela via da seriedade, provavelmente se confunde com um livro já muito datado, prematuramente obsoleto pelo tratamento de gênero dado ao envolvimento amoroso da protagonista. Mas, se mantida a abertura à sobreposição de estratos linguísticos acionados pela obra, a leitura torna-se valiosa. Veja-se, por exemplo, a proposta de Arnaldo Franco Junior a respeito dessa obra:

> Clarice Lispector não se interessa por construir um romance em que os estratos, chamemos assim, *kitsch* se rivalizem de maneira linear com os estratos sublimes da experiência erótico-amorosa. Tanto é assim que não os alterna, nem os justapõe, nem os imbrica. A ambição do projeto de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* é outra: afirmar a distinção entre tais pólos e, simultaneamente, negá-la, como que a demonstrar que eles, antinômicos a uma visada racional, manifestam-se ao mesmo tempo no jogo erótico-amoroso de Lóri e de Ulisses, anulando, na própria vivência do tempo da paixão, o que os distingue. Tal projeto não teme a contradição, incorpora-a. Nesse sentido, distancia-se do que há de ordinário na vida e na linguagem já que estas, inscritas sob o primado da razão e do chamado bom senso, pautam-se pela exigência da eliminação ou da minimização da contradição no texto e no comportamento do indivíduo. O descentramento perigoso e fascinante da paixão amorosa, sugere o romance de Clarice, realiza o trajeto contrário: incorpora a contradição e a dissolve como conceito. (FRANCO JUNIOR, 2006, pp. 3-4)

A indicação de Franco Junior nos parece certeira: a escrita de Lispector de fato afirma e nega, ao mesmo tempo, estratos linguísticos rivais, que assim passam a ecoar mensagens conflitantes, afastadas de seu centro de origem, deslocadas desse pertencimento. Se essa aposta dissolve a contradição como conceito, ela sem dúvidas impõe a ambiguidade como forma, forçando o leitor a ocupar um lugar muitas vezes

desconfortável. À maneira do martirizado Martim, terminamos por perceber também que a genuína bondade afinal não pode ser definitiva e ostensivamente separada da mera obediência à lei, a quem ela deve sempre alguma resposta – ainda que como repetição às avessas.

2 SEGUNDA PARTE – OS SERES QUE VÃO VIVENDO

2.1 REAPRESENTAÇÃO DO PROBLEMA

> Por que quero fazer de mim um herói?
> Eu na verdade sou anti-heroica.
>
> Clarice Lispector

Na primeira parte da tese, introduzimos nossa discussão a partir de uma proposta lida em Emanuele Coccia, entre outros autores. Naquele ponto, elegemos o fluxo como modelo cosmológico clariceano, propondo ler, na obra da autora, um mundo que se abre à desorganização a partir da perturbação provocada por uma densa convivência estrangeira. Neste lugar, o sujeito não é capaz de se distinguir plenamente da coisa – e a coisa ganha, ela também, certa agência. Trata-se, afinal, de posições imbricadas uma a outra.

Neste ponto do texto, no entanto, é necessário esclarecer que o fluxo, na obra de Clarice, esbarra em um limite que o contém, que inevitavelmente o informa. O regime da intertroca, como G.H. o batiza, é vivido por nós a partir de nossa humanidade. A transcendência é nossa condição particular e é apenas a partir dela que podemos almejar a imanência. A visada humana sobre o mundo estará sempre impregnada da palavra, do pensamento, da abstração – a realidade, para nós, é um entremeio composto também de palavras, e não se pode evitar o confronto entre diferentes maneiras de participar da mesma matéria do mundo, embora esse confronto seja às vezes submetido a uma dissimulação, a uma manipulação que tenta escamoteá-lo sob a imagem do fluxo.

O mais interessante, talvez, na perturbação que a obra de Clarice propõe à cisão entre as pessoas e as coisas é pensá-la não do ponto de vista do indivíduo, mas de uma instância comum ou, ao menos, compartilhada. A obra de CL se coloca como a abertura de uma dimensão relacional a partir da qual a grande decisão possível para um sujeito é a de se deixar afetar pelo outro – mesmo sabendo que, a despeito da nossa concordância, já estamos sob essa afetação –, a de se flagrar a partir de uma falência da capacidade de se impor sobre o mundo.

Não se trata simplesmente de propor um trânsito entre sujeitos e objetos, coisas e pessoas, mas de perceber que a realidade é um tecido composto conjuntamente. Dizendo

de outra forma, Martim se afasta da realidade não porque ele começa a teorizar a respeito do ato que cometeu, mas porque essa teorização ignora a realidade do outro – em nenhum momento ele se dá conta da existência de sua mulher como dado tão real quanto o ato que ele executou. Ela está completamente ausente do livro que ele escreveu. Martim está tão preso ao seu solipsismo a ponto de que a violência que ele cometeu a outra pessoa apenas tenha implicações para si próprio, para o seu próprio sistema de razões – embora ele ainda não o compreenda no início da narrativa, o que ele faz é exatamente converter a realidade (o sofrimento do outro, a nossa existência comunitária) em abstração (ele faz da violência cometida apenas o ponto de início de uma trajetória autoproclamada heroica). E assim ele dá curso, desde o episódio do sermão às pedras, à ilusão de que a realidade pode ser autofundada – fundada por um ato que se reporta a um único indivíduo e que se justifica exclusivamente pela força capaz de sustentá-lo.

O erro de Raskólnikov, por sua vez, não é o de que ele tenha equivocadamente se julgado um homem extraordinário quando não passava de um comum, mas o de acreditar que essa divisão possa ser transposta da individualidade de sua esfera mental para a realidade de um mundo que não é, afinal, monocomposto, para usar a palavra de Bakhtin – um mundo que não está sujeito a uma única lei, a um único filamento, a uma única ordem de causalidade, mas que existe como coabitação, na simultaneidade de múltiplos tempos que se chocam e que se recompõem. A consciência de Raskólnikov acaba por sofrer um processo de desagregação porque ela está tão encerrada sobre si mesma, tão entretida em seu próprio solipsismo, que não se dobra à evidência da existência do outro – ela procura denegá-lo, transformá-lo em uma abstração, inscrevê-lo como o termo de um cálculo matemático.

É esse descolamento da realidade o que lhe permite tomar a senhora usurária meramente como um signo que se dá a ler e incluí-la como apenas uma unidade a mais no conjunto dos seres matáveis, junto às pulgas e às baratas. É esse descolamento da realidade o que permite a Martim sentir a força de seu ato impulsivo como poder, e não como violência. E é, portanto, na contra-corrente desse movimento que G.H. se deixa tocar pela visão da diminuta barata – e redimensionar inteiramente a sua própria realidade a partir dessa mirada.

Tomamos, nesse sentido, uma passagem discreta, mas significativa, que se dá entre *A maçã no escuro* e *A paixão segundo G.H.* Embora ambos os romances, como procuraremos mostrar em breve, pareçam encenar o mesmo itinerário martirológico, lidamos, de um a outro, com algumas estratégias renovadas para fazê-lo. No que

concerne à nossa discussão, localizamos essa mudança particularmente quanto à maneira como cada protagonista recebe uma palavra externa dirigida a si.

Tanto Martim quanto G.H. se rendem ao movimento do fluxo, embora, ao final do percurso dos romances, ambos os protagonistas assumam que, como humanos, não podem participar plenamente desse movimento sem levar em conta a sua condição particular, a de ser um vivente dado à abstração. A diferença entre eles está nessa palavra tomada a partir do outro – para Martim, uma palavra de emissor genérico, a sociedade que o batiza ‘‘criminoso’’; para G.H., uma palavra de um emissor particular, a imagem-hieróglifo com o contorno da figura de mulher deixada na parede do quarto pela ex-empregada Janair. Diante dessa palavra, Martim se fortalece: foi por força de seu próprio ato que ele se alçou à vida da matéria e passou à reconstrução do mundo, ele imagina. Diante dessa palavra, G.H. se enfraquece: foi o ato de Janair – não uma forte, mas uma invisível – o que a pôs a olhar baratas, a enxergar-se a partir do olhar delas e a se lançar, finalmente, ao inferno da matéria viva.

Em *A* maçã, é apenas a partir da convivência com a terra, os bichos e a filha da ‘‘mulata’’ (*sic*), que, em meio a uma cena idílica à beira do córrego, Martim desperta para a percepção de uma existência comum, que Clarice chama de amor – a despeito, ele descobrirá depois, da inevitabilidade do pensamento e da linguagem, destino fragmentário e particularmente humano.

Em *A paixão*, em contrapartida, G.H. é, desde o princípio, assombrada pela presença de um outro com quem ela habita, seja na figura da empregada, seja na da barata. É justamente a percepção de que ela não existe sozinha no mundo – e que, portanto, a realidade não coincide com a sua realidade mental – o que deflagra a sua crise. Assim, ela se rende à convivência comum com a matéria do mundo – não à maneira do idílio pastoril de Martim, que aspira ao belo, mas à maneira das zonas decaídas dos esgotos e quartos de despejo, que cultivam o feio.

O que podemos escutar de Clarice é que teorizar também compõe a nossa realidade humana. Pensar e usar palavras é a nossa maneira de estar no mundo, de produzi-lo. O que verdadeiramente nos retira da realidade é ignorar que o nosso mundo é sempre também o mundo dos outros – e que as nossas palavras e pensamentos são nossos apenas na medida que são também expostos à presença do outro.

A nossa força, tanto quanto a nossa fragilidade, está sempre sujeita à interveniência dessa vida comum – seja sob o olhar sobranceiro dos deuses, seja sob o olhar íntimo das

empregadas. É esse o extraordinário em Clarice – uma estranheza tão banal e cotidiana quanto a barata que nos entra voando pela janela de casa.

Assim, já estamos a ponto de adentrar o quarto de Janair – e de ler, de mãos dadas a Clarice, essa passagem da figura do super-homem todo-poderoso, à imagem do qual se constrói Martim, para a figura da nada extraordinária dona de casa patroa da doméstica, que podemos ler em G.H. Passemos, portanto, a ela.

2.2 DE ENCONTRO AO ROSTO, A GROSSA BARATA

A missão não é leve: cada homem é responsável pelo mundo inteiro.

Clarice Lispector

Talvez seja uma impressão comum, a respeito da obra de Clarice Lispector, a de que seus romances não tocam o social, mas antes se dedicam a viagens íntimas e psicológicas – expressão que tomo emprestado de Suzana Amaral, cineasta que dirigiu, em 1985, a adaptação de *A hora da estrela* e que indica este último romance de Lispector como o único de temática social no escopo da obra da autora. Gostaríamos de suspender, por um instante, essa crença.

Sabemos, é óbvio, que *A paixão segundo G.H.* é uma obra de densa textura psicológica. De fato, o que efetivamente *acontece* no romance é muito pouco: uma mulher vai até o quarto de empregada, abre a porta do armário, fecha a porta do armário sobre uma barata, senta-se sobre a cama, levanta-se, põe a língua na barata (fato, aliás, que o leitor depreende, mas que não é efetivamente narrado) e, no dia seguinte, escreve sobre o ocorrido. Mas o livro tece sua narrativa sobre uma imagem que se perde, que se dissipa. Diante da barata, a imagem mirada é também a da empregada doméstica que já não vive mais no apartamento.

O que propomos, então, é que Clarice Lispector não é exatamente uma escritora da intimidade, tampouco do ensimesmamento; ela parece ser justamente uma escritora do contato, da fricção, do confronto. Na obra de Clarice, o que se faz intimidade parte sempre do outro e sempre retorna a ele.

Nesse sentido, parece justo dizer que a ação, neste romance, não começa com G.H. É ela, sim, quem golpeia a barata e quem come de sua carne branca, ações centrais para o itinerário da paixão encenado no texto. É ela quem, horrorizada, busca exterminar o inseto invasor e se firmar como a única proprietária do lugar. No entanto, quando essa ação tem início, G.H. já havia sido espoliada. A infestação de baratas é, em certo sentido, apenas uma atualização da invasão que sua propriedade já havia sofrido por parte da empregada. Ambas são aqui enquadradas a partir do desejo de domínio sobre o outro, seja sob a perspectiva do racismo e do ódio de classe, seja sob a do especismo.

A primeira ação do romance, nesse sentido, é uma ação sofrida por G.H., não uma ação executada por ela – trata-se do olhar que ela recebe vindo da empregada. Trata-se de sua presença que sobrevive espectralmente na casa. É quando G.H. adentra o quarto da empregada e lê as inscrições na parede que ela é despossuída de si – e que sua visão passa a existir como reflexo do que ela vê no olhar do outro, como objeto do olhar do outro.

Em *A maçã*, Martim lida com a palavra *criminoso*, mas ela não lhe fora dirigida por ninguém em particular e apenas ecoa como abstração; sua atenção, portanto, é dirigida ao ato que ele cometeu, este, sim, concreto, real, material – é o que ele pensa. Em *A paixão,* G.H., por sua vez, apenas age depois de ter recebido não exatamente uma palavra, mas uma *escrita* sob a forma de hieroglifos, de desenhos na parede, que revelam não exatamente a existência de um código linguístico comum, mas o próprio ato da enunciação – a tomada da palavra por aquela que fora sempre silenciada e que, no entanto, fala, para além dos limites das convenções linguísticas. A linguagem da empregada é uma linguagem encantatória; à maneira das inscrições nas cavernas pré-históricas, ela conjura um evento mágico, manipulando o limite entre as palavras e as coisas. É sob essa perturbação que o romance se dá. Assim, passemos a essa cena primitiva, sobre a qual o restante se desdobrará.

No início do texto, G.H. nos é apresentada sob a tranquilidade de ter chegado a um grau de realização a ponto de ser G.H. até nas valises (LISPECTOR, 1998-b, p. 26). Trata-se de uma mulher instalada na zona que socialmente fica entre mulher e homem. “A mim se referem como alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amadorismo” (*ibidem,* p. 26), ela explica. Nunca tinha tido marido ou filhos: era continuamente livre (*ibid.,* p. 29). E financeiramente independente (*ibid.,* p. 29). Por meio de investimentos, enriqueceu o suficiente (*ibid.,* p. 33). Uma mulher de espírito e de corpo espirituoso (*ibid.,* p. 32). Para ela, a confissão era muitas vezes uma vaidade (*ibid.,* p. 27).

Seu apartamento a refletia. Era no último andar – uma elegância (*ibid.,* p. 30). “Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada ‘cobertura” (*ibid.,* p. 30), ela diz. “É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade” (*ibid.,* p. 30), ela diz. Sua casa era uma criação artística (*ibid.,* p. 30). Tinha, como ela mesma, penumbras e luzes úmidas – nada era brusco (*ibid.,* p. 30). Da sala de jantar, viam-se as luzes que preludiavam o *living.*

G.H. se desloca, então, para o quarto de empregada. Arrumar, ela queria aproveitar a demissão da empregada para arrumar tudo. Arrumar à sua maneira. Deixá-lo limpo e pronto para a nova empregada (*ibid.,* p. 34). Afinal, o quarto devia estar imundo, em sua dupla função de dormida e depósito de trapos (*ibid.,* p. 34), pensa ela.

Mas, ao abrir a porta, os olhos de G.H. se franzem em desagrado físico (*ibid.,* p. 37). É que, em vez do penumbroso e sujo quarto de despejo que ela esperava, G.H. esbarra na visão de um quadrilátero de branca luz (*ibid.,* p. 37), inteiramente limpo. G.H. sente-se destituída de seu poder de dona da casa. Ela fora desobedecida. Ela fora invadida. Sua casa fresca, aconchegada e úmida, sua elegante cobertura, abrigava, havia seis meses, um minarete. E de que adianta ter uma cobertura quando os criados é que ficam com a vista da torre?

G.H. adentra o quarto. Na parede caiada, contígua à porta (*ibid.,* p. 38), ela vê o desenho grosseiro: a carvão, o contorno de uma mulher, o de um homem e o de um cachorro – "um cão que era mais nu do que um cão", ela diz, em eco cabralino.

Diante do desenho, G.H. diz: "a lembrança da empregada rebelde me coagia. Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui" (*ibid.,* p. 40). G.H. culpa a empregada pelo lapso – a desfeita que ela lhe fizera, expropriando-lhe a própria casa, encobre seu rosto. Mas ela se lembra do nome: Janair.

Janair me odiara, diz G.H. Janair deixou as imagens como mensagem bruta, para que eu as encontrasse, diz G.H. Janair, a mudez de Janair, me fez julgamento, seu silêncio fez censura à minha "vida de homens" (*ibid.,* p. 40), diz G.H. "Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência" (*ibid.,* p. 40), diz G.H.

Apenas um instante depois, G.H. então se lembra do rosto. Cito:

> Revi o rosto preto e quieto, revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar […] Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível — arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. (LISPECTOR, 1998-b, p. 41).

Sob o impacto da imagem ausente, em moldura de carvão, G.H. formula: "O quarto era o retrato de um estômago vazio" (*ibid.,* p. 42). Assim é que G.H., abrindo a porta do guarda-roupa de pinho, avista, afinal, a barata.

Se nos detemos nessas 45 páginas iniciais do romance, é porque acreditamos que elas sejam, para ele, centrais. A dissolução de G.H. não começa quando ela se depara

com a barata, mas, sim, quando ela entra no quarto e é confrontada com a presença ausente da empregada, a cujo rosto ela talvez nunca houvesse de fato concedido um olhar. G.H. diz:

> É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia. […] Agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto. (LISPECTOR, 1998-b, pp. 45-49)

O branco quarto limpo, invadido pela luz das janelas que, G.H. se dá conta, deviam ficar sempre abertas, instala um ambiente onde a luz se refrata de maneira diferente do resto da casa. Ali, "durante seis meses um sol permanente", pensa G.H. Ali, o visível se mostra sob outros moldes.

Ela diz: "até então eu não tivera coragem de me deixar guiar pelo que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria. (...) Minhas previsões me fechavam o mundo." (*ibid.,* p. 17) G.H. então entra no quarto e esbarra na visão de um outro que irrompe em seu campo de visão, que cai como o imprevisível, justamente porque o confronto com o outro não pode ser antecipado. Em seus planos de arrumação, G.H. é de repente desorganizada.

Ela subitamente se espanta ao se dar conta de que ainda não havia percebido que Janair, a empregada, era uma invisível. Seu incômodo é também o de ser flagrada em seu ponto cego – e, por consequência, o de ser obrigada a se responsabilizar por isso. "Preciso ficar isenta de mim para ver" (*ibid.,* p. 27), ela diz. "Na verdade eu havia lutado a vida toda contra o desejo de me deixar ser tocada" (*ibid.,* p. 88), ela diz. "Quantas vezes antes as baratas me haviam acontecido e eu me desviara para outros caminhos?" (*ibid.,* p. 88), ela diz.

A barata, parece, é o ponto que de alguma maneira recebe o conflito de G.H., o lugar onde ele se materializa. Mas o horror com que a personagem é confrontada não é simplesmente o do asqueroso inseto, da mesma maneira que o inumano não se refere simplesmente ao reino animal. Trata-se, na verdade, daquilo que ultrapassa o que até então se ofertava como reconhecível, demandando não simplesmente o reconhecimento de que há um novo objeto a ser incluído no campo de visão, mas uma reorganização da própria visibilidade.

Trata-se do espúrio e monstruoso, daquilo que desorganiza a "vida humanizada" (*ibid.,* p. 14), "a humanidade feita de conceitos grossos" (*ibid.,* p. 133), a categorização

segundo a qual o mundo nos parece apreensível – e que nos dá a ver justamente os limites das categorias que estabelecemos como possíveis. Não é simplesmente uma questão da precariedade de nosso aparato óptico, mas daquilo que, lançado ao nosso campo de visão, decidiu-se invisibilizar – e que agora, portanto, está em disputa.

Trata-se também do inesperado que nos invade, a grossa veia insondável da vida. Cito:

> E reconhecia na barata o insosso da vez em que eu estivera grávida. Lembrei-me de mim mesma andando pelas ruas ao saber que faria o aborto, doutor, eu que de filho só conhecia e só conheceria que ia fazer um aborto. […] Gravidez: eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que se vive e se move (LISPECTOR, 1998-b, pp. 91-92).

Assim é que a ação se instala antes mesmo de que G.H. golpeie a barata. Antes de agir, algo já agira sobre G.H. – a escrita da empregada. O olhar que ela lhe dirige mesmo em sua ausência. O fato de que G.H. nunca a tivesse realmente visto.

O desenho feito por Janair instala uma série de palavras suspensas, nunca ditas por ela ou nunca ouvidas por G.H. Esse silêncio, no entanto, é o que passa a se fazer ouvir – esse silenciamento.

2.3 G.H. AGE

Mal consigo esconder, sob a sorridente modéstia, meu grande poder de cair em medos.

Clarice Lispector

É por medo que G.H. age. Quando ela avista a barata pela primeira vez, no capítulo cinco, e a barata então começa ‘‘a emergir no fundo’’ (LISPECTOR, 1998-b, p. 52), no capítulo seis, G.H. é tomada por ‘‘um medo grande, muito maior do que eu’’ (*ibidem,* p. 52), ou melhor, esse medo não a toma, ela é que enfim o assume – ‘‘o que sucedia é que enfim eu assumira um medo grande, muito maior do que eu’’ (*ibid.,* p. 52). Essa esfera mais ampla do que ela própria, que a situa fora de sua individualidade, ‘‘como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza muito maior do que eu própria’’ (*ibid.,* p. 53), lança G.H. a uma ‘‘atenção’’ que a faz sentir, pela primeira vez, ‘‘incumbida por um instinto’’ (*ibid.,* p. 52). É uma atenção embebida de ódio, ‘‘um ódio tão límpido como de uma fonte’’, que lhe ‘‘embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar’’ (*ibid.,* p. 53).

Assim é que esse largo espectro, ‘‘como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza’’, aciona em G.H. uma ‘‘rapacidade’’, uma avidez de perseguir a presa, impulso que a toma e que, ao mesmo tempo, ela controla. G.H. se sente então ‘‘dona de seus poderes’’ como nunca antes, poderes que ela, no entanto, não sabe quais são: ‘‘a vida em mim os havia retido para que um dia enfim desabrochasse essa matéria desconhecida e feliz e inconsciente que era finalmente: eu!’’ (*ibid.,* p. 53). E G.H. então, com a mão levantada ‘‘como para um juramento’’, fecha violentamente, ‘‘num só golpe’’, a porta do guarda-roupas sobre o corpo da barata, ‘‘sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal’’ (*ibid.,* p. 53).

Dessa maneira, a personagem assume um afeto, o medo, e se entrega para uma disposição, o mal, como quem se entrega ao culto de sua própria natureza predadora, rapace, que é, ao mesmo tempo, um modo de estar ao nível da Natureza. Trata-se da perda de uma individualidade consciente e dotada de vontade que, no entanto, permite que a personagem sinta-se, por instinto, incumbida da missão de matar, à qual se entrega por meio de juramento, e que finalmente alcance uma espécie de encontro consigo própria. G.H. já não conhece mais a si mesma ou a suas razões, e disso não dependem mais as suas ações: ‘‘a verdade já me ultrapassara’’ (*ibid.,* p. 53). Assim é que ela passa a

se descrever entre a matéria amorfa que desabrocha e a forma reconhecível do pronome que exclama ‘‘eu!’’. Assim é que a felicidade nasce da realização de um destino orgânico assumido pela personagem, como a flor que se abre e se oferece ao mundo.

É também de maneira ambígua, entre a consciência e a inconsciência, que G.H. age pela segunda vez, quando ela finalmente come da barata – ação que já estava anunciada pelo menos desde o capítulo 11 (‘‘eu encostava a boca na matéria da vida’’, *ibid.,* p. 78), mas que segue adiada e só se realiza de fato no capítulo 30. A personagem já havia tentado se convencer a avançar em direção à barata por meio de um ‘‘comando hipnótico’’ (*ibid.,* p. 164) que a faria finalmente vencer sua repulsa hesitante: ‘‘só haveria um modo de poder: se eu desse a mim mesma um comando hipnótico, e então como que eu adormeceria e agiria sonambulicamente – e quando abrisse os olhos do sono, já teria ‘feito’, e seria como um pesadelo do qual se acorda livre’’ (*ibid.,* p. 164). Ela, no entanto, recusa essa via, concluindo que seria apenas por uma espécie de aceitação consciente que ela poderia atingir o ‘‘antipecado’’, a verdadeira comunhão com a matéria da barata: ‘‘eu sabia que não era assim que eu devia fazer. Sabia que teria que comer a massa da barata, mas eu toda comer, e também o meu próprio medo comê-la’’ (*ibid.,* p. 164).

G.H. se levanta então da cama em direção ao guarda-roupa com ‘‘uma sensação de morte’’, ‘‘com a determinação não de uma suicida mas de uma assassina de mim mesma’’ (*ibid.,* p. 164)[91]. Essa determinação é acompanhada por uma resposta física, um ‘‘suor profundo’’ que era ‘‘planctum e pneuma e pablum vitae, eu estava sendo, eu estava me sendo’’. Há aqui um cruzamento entre a morte e a vida – sofrer a morte é um gozo de vida, no qual se experimentam juntas a dor e a alegria. Essa espécie de excesso é projetada pelo corpo da personagem como vômito – G.H. vomita o café da manhã e, assim como a barata, também ela expulsa um volume de matéria branca na hora de sua morte.

---

[91] O percurso da paixão culmina com a morte, apesar de que a imbricação aqui seja entre a morte real, a da barata, e a morte simbólica, a de G.H. – embora os textos de Clarice discutam insistentemente qual é, afinal, a *realidade*, remetendo frequentemente a “uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu” (LISPECTOR, 2018-a, p. 331). Essa ambiguidade já havia sido explicitada pela própria narradora – veja-se, no capítulo 20: “Oh mas é a barata quem vai morrer, não eu! não preciso desta carta de condenado numa cela…” (*idem*, 1998-b, p. 117). Vale mencionar que a imagem do condenado à morte é uma verdadeira fixação para Dostoiévski, que, em *O idiota*, chega a citar diretamente o texto de Victor Hugo, *O último dia de um condenado*. Assim como a criação do mundo feita por Martim é apenas “a imaterial adição de si mesmo” (PENNA, 2010, p. 85), a morte a que G.H. se submete não a mata de fato – trata-se de uma “metamorfose de mim em mim mesma” (LISPECTOR, 1998-b, p. 67).

Ela então se sente desiludida e espantada ‘‘com minha falta de força de cumprir o gesto que me parecia ser o único a reunir meu corpo à minha alma’’ (*ibid.,* p. 164). A despeito disso, há ainda uma espécie de força física que a guia – o vômito a havia refrescado e tranquilizado, e assim ela se encaminharia em direção à barata não com exaltação, ‘‘a exaltação que teria agido em mim como uma hipnose’’, mas com serenidade, ‘‘como uma menina que estava sem querer alegre, que eu ia comer a massa da barata’’ (*ibid.,* p. 164).

Ao som dos tambores que embalam o ritual, G.H. avança. O momento em que ela lambe a barata, no entanto, escapa à narrativa; ela não o relata. O momento exato em que se dá a comunhão entre a barata e G.H., o momento da morte, não é criado como narrativa. Não podemos acessá-lo diretamente – G.H. não o oferece a nós a não ser como a indicação de uma lacuna que não pode ser suprimida.

Assim é que ela nos diz que tampouco ela esteve inteiramente presente ao evento ocorrido. ‘‘Não, não fora desmaio. Fora mais uma vertigem, pois que eu continuava de pé, apoiando a mão no guarda-roupa’’ (*ibid.,* p. 165), ela deduz, recorrendo ao raciocínio, uma vez passado o momento. ‘‘Eu tinha vergonha de me ter tornado vertiginosa e inconsciente para fazer aquilo que eu nunca mais ia saber como tinha feito – pois antes de fazê-lo eu havia tirado de mim a participação. Eu não tinha querido ‘saber’’ (*ibid.,* p. 165). E ela se pergunta então:

> viver como um sonâmbulo era o maior ato de confiança? o de fechar os olhos em vertigem, e jamais saber o que se fez.
>
> Como uma transcendência. Transcendência, que é a lembrança do passado ou do presente ou do futuro. A transcendência era em mim o único modo como eu podia alcançar a coisa? Pois mesmo ao ter comido da barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la. E agora me restava a vaga lembrança de um horror, só me ficara a ideia. (LISPECTOR, 1998-b, p. 166)

A percepção de G.H., embora em seus termos particulares, parece coincidir inteiramente com a de Martim. Ela se dá conta de que, apesar de que se tivesse entregado ao ato extremo da carne, momento em que a sua matéria comungaria com a da barata, as duas participando mutuamente uma da outra, as duas entregues à larga vida que corre, apesar desse momento que se faria como a pura imanência, ela havia recaído, afinal, na transcendência. Ela não pudera evitá-la.

Assim como Martim pretendera criar um mundo livre da abstração a partir de um gesto puramente concreto (que ele não decidira executar, mas ao qual se entregara por ódio da mulher) e terminara por se dar conta de que a sua reconstrução apenas o conduzira de volta à inevitável abstração; assim G.H. decidira se entregar ao infernal

mundo da matéria viva e indivisível a partir da visão do rosto da barata (que decorrera de um golpe executado também por ódio) e terminara por compreender que, para ela, tampouco haveria a pura imanência inumana[92]. Decorrido o ato, do qual ela parecia haver se retirado antes mesmo de que começasse, agora ela ficava apenas com a ideia. O seu modo de alcançar a coisa passava, afinal, pela transcendência. Ela não pudera se inumanizar por completo para chegar diretamente ao outro em sua matéria vital.

G.H. acreditara que "a redenção devia ser na própria coisa" (*ibid.*, p. 163), mas, passado o momento de "não transcender mais" (*ibid.*, p. 163), ela se deu conta de que reunir o corpo à alma é impossível para os humanos. Esse intervalo será continuamente assombrado pela palavra, pelo pensamento e pelo tempo, incapazes, no entanto, de operar qualquer fusão.

Dessa maneira, G.H. atinge o passo final de seu percurso, de seu martírio. Ela se dá conta de que, para ter contato com o real – para alcançar a verdadeira realidade da partilha da carne entre os seres –, ela não precisava "botar na boca a massa branca da barata" (*ibid.,* p. 167), como ela havia antes imaginado. Bastava que ela vivesse – humanamente, dentro dos limites que ela sempre tivera.

> Entendi então que, de qualquer modo, viver é uma grande bondade para com os outros. Basta viver, e por si mesmo isto resulta na grande bondade. Quem viver totalmente está vivendo para os outros, quem vive a própria largueza está fazendo uma dádiva, mesmo que sua vida se passe dentro da incomunicabilidade de uma cela. Viver é dádiva tão grande que milhares de pessoas se beneficiam com cada vida vivida. (LISPECTOR, 1998-b, p. 168)

Não haveria, portanto, um grande gesto, uma grande ação, que pudesse corresponder ao ato de ter matado a barata e expurgar a violência cometida ao outro. Para se redimir de sua truculência, G.H. não poderia almejar o heroísmo; ela deveria, ao contrário, seguir simplesmente o seu cotidiano diminuto, passando pela aceitação contínua e humilde de se reconhecer como um ser truculento, vivendo em um mundo truculento.

---

[92] Assim como Martim tivera de aceitar os clichês e a linguagem comum, G.H. também terá de aceitar os limites humanos de sua relacionalidade no mundo – ela comerá *crevettes* na boate acompanhada dos amigos, mas não comerá baratas sozinha no quarto da empregada. Ambos aceitarão ser reconduzidos à vida em sociedade, embora ambos tenham atravessado transformações que os modificaram inteiramente e das quais não há evidência material. Essa narrativa parabólica brinda o leitor com um conselho que, no entanto, não altera em nada a vida de quem o recebe. A vida que vivemos deverá seguir a mesma, com os mesmos limites – é só que a experimentaremos de maneira mais larga, quando acaso alguma barata ou flor nos lembrar a leitura feita. A banalidade de nossa existência não será afastada por grandes e heroicas ações; é, ao contrário, nas bagatelas que reside a real aventura da vida – a do amor.

> Eu não precisava ter tido a coragem de comer a massa da barata. Pois me faltava a humildade dos santos: eu havia dado ao ato de comê-la um sentido de ‘‘máximo’’. Mas a vida é dividida em qualidades e espécies, e a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata; e que uma mulher, na hora do amor por um homem, essa mulher está vivendo a sua própria espécie. Entendi que eu já havia feito o equivalente de viver a massa da barata – pois a lei é que eu viva com a matéria de uma pessoa e não de uma barata. (LISPECTOR, 1998-b, p. 169)

Assim, G.H. aceita, afinal, que sua maneira de se relacionar a uma barata seja diferente de sua maneira de se relacionar a um homem. O ‘‘estado de contato’’ (*ibid.,* p. 172) com o mundo não é um estado de fusão, como destaca Nodari[93]. Embora as duas espécies partilhem uma conexão estrutural como pertença à realidade infinita do desconhecido e do inumano, a maneira como G.H. se relaciona a uma barata poderá passar pela violência – porque a violência dirigida a outros seres é uma realidade humana e, como tal, é também uma maneira da se doar à vida, de amá-la. Aceitar essa violência sem buscar denegá-la é um caminho em direção à ‘‘despersonalização como a destruição do individual inútil’’, à ‘‘gradual deseroização de si mesmo’’, que conduz, afinal, ao outro: ‘‘o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens’’ (*ibid.,* p. 174).

G.H. compreende, por fim, o que ela já havia começado a intuir muitas horas atrás, quando anunciara que já não se tratava mais de agir: ‘‘É que já não se tratava mais de fazer alguma coisa: o olhar neutro da barata me dizia que não se tratava disso, e eu o sabia’’ (*ibid.,* p. 85), ela dissera.

> Seria simplório pensar que o problema moral em relação aos outros consiste em agir como se deveria agir, e o problema moral consigo mesmo é conseguir sentir o que se deveria sentir? Sou moral à medida que faço o que devo, e sinto como deveria? De repente a questão moral me parecia não apenas enganadora, como extremamente mesquinha. (LISPECTOR, 1998-b, pp. 86-87)

G.H. o dissera no capítulo 13 e, no entanto, ela agira, ainda assim. Ela evitara, naquele momento, tentar salvar a barata, mas ela não pudera evitar comer de sua matéria branca[94]. Ela almejara a bondade, mas lhe faltara a humildade; por isso, ela agira heroicamente; por isso, ela fracassara.

---

[93] Em “O hetairismo ontológico segundo G.H.”, Alexandre Nodari propõe: “Devido a tal excesso e deságio, se o devir-imperceptível visa ‘atingir o neutro’, o resultado não é uma *fusão* total com a ‘matéria-viva’, mas o contato com um hiato intersticial de semelhança-e-diferença” (NODARI, 2015, p. 148).

[94] Assim, *A maçã* e *A paixão* se estruturam de maneira espelhada: Martim age uma primeira vez, atravessa seu percurso e, ao final, age apoteoticamente pedindo o perdão a Vitória; G.H. age uma primeira vez, atravessa seu percurso e, ao final, age maximamente comendo da barata. Eis o itinerário clariceano, um decalque da paixão de Cristo.

> A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz (…). É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo. (LISPECTOR, 1998-b, p. 175)

G.H. anuncia então que a condição humana passa necessariamente pelo fracasso, mas um fracasso que tem de ser antecedido por um trabalho penoso, por uma subida à altura de onde se pode cair[95]. É esse o ato ínfimo que devemos realizar – a queda. ‘‘Não o ato máximo, como antes eu pensava, não o heroísmo e a santidade. Mas enfim o ato ínfimo que sempre me havia faltado’’ (*ibid.,* p. 178).

A personagem trata esse fracasso como um malogro da voz, que, no entanto, deve ser aceito como ‘‘a possível linguagem’’, já que é a única de que dispomos. Assim como em trecho anterior ela já se referira a uma bondade partilhada a despeito de sua incomunicabilidade (a largueza que pode ser vivida de dentro de uma cela), também aqui a falha da linguagem – não a sua impossibilidade, mas a sua possibilidade como fracasso – participa da própria natureza da condição humana. É este o suplício espantado que todo homem deve reencenar, à maneira da paixão – que os limites estreitos de nossa existência humana sejam, para nós, a única possibilidade de pertencer à vida, que é larga, contínua, infinita, ou melhor, que apenas *é*.

Assim como Martim terminara por inevitavelmente querer a palavra, assim como ele se dera conta da existência de uma Proibição que, no entanto, era nossa tarefa cumprir, também G.H. coloca a falha da linguagem no centro de nossa condição humana.

---

[95] Lembre-se aqui a crônica de Lispector “O ‘verdadeiro’ romance”, já mencionada em nota anterior, na qual ela afirma que lhe nasceu o título de um conto ou romance ainda por escrever, “O montanhês”: “O título é sem graça, bem sei. E sei o que seria: não se trataria de um homem das montanhas, mas da subida gradual de um homem através da vida até chegar a um cume simbólico, ou não simbólico de uma montanha, de onde ele veria o seu passado e também o que lhe restava ainda a subir, isto é, um pouco mais de futuro” (LISPECTOR, 2018-a, p. 318). Embora CL afirme que nunca escreverá este texto, o caso é que talvez se tratasse apenas de uma reescritura: a imagem do “montanhês” que atinge penosamente as alturas aparece sutilmente neste trecho de *A paixão*, mas já constava de maneira muito clara em *A maçã*, sobretudo na passagem entre a primeira e a segunda partes do livro, quando Martim sobe até o alto da encosta e divisa “o primeiro símbolo que ele tocara desde que saíra de casa: ‘subir uma montanha” (LISPECTOR, 2020-a, p. 141). João Camillo Penna propõe mesmo que a obra de Clarice não se trata senão de reescrituras: “É em *A maçã no escuro* que Clarice ‘entende’ o esquema que será o mesmo doravante de todos os seus textos. Uma superposição de camadas de textos em palimpsesto, que repetem sempre a lei de um texto anterior esquecido, configurando um ritual vazio, não-confessional, imanente” (PENNA, 2021, p. 173).

> Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. (LISPECTOR, 1998-b, p. 175)

Trata-se não de um processo evolutivo que conduz nossa espécie do silêncio à linguagem, mas de uma sujeição em que cada homem se coloca rumo ao decréscimo, à redução, à desconstrução da linguagem até o silêncio. A linguagem não é a nossa prerrogativa, mas a nossa condenação. Não temos meios de pertencer à realidade senão por via da linguagem – ela nos é inevitável. Trata-se da fatalidade de viver a realidade sob o modo da voz e do pensamento – a de transcender, necessariamente.

> Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1998-b, pp. 175-176)

É esta, portanto, a ‘‘revelação’’ (*ibid.,* p. 176). É esta a nossa ‘‘missão secreta’’, o nosso ‘‘verdadeiro trabalho’’ (*ibid.,* p. 174). E é esta, enfim, a nossa verdadeira escolha: ‘‘Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. Só esta é a glória própria de minha condição’’ (*ibid.,* p. 174).

E é assim, a partir dessa escolha, desse ínfimo ato, que nos entregamos ao nosso destino: pertencer ao mundo do qual temos grande fome, mas que independe de nós. ‘‘Esta era a confiança a que eu tinha chegado’’ (*ibid.,* p.179).

É a aceitação de nossos limites humanos, diante dos quais somos impotentes – não somos, afinal, homens extraordinários que fazem a própria lei segundo a autonomia da própria vontade – que nos coloca na mesma posição que antes G.H. atribuía apenas aos animais – a de apenas *ser*. Para que sejamos de maneira plena, é preciso que escolhamos viver segundo a nossa própria condição, a nossa própria vulnerabilidade, o nosso próprio fracasso. E é assim, sendo a grandeza de nossa própria condição (limitada) que chegaremos ao outro – que viveremos também para o outro. E seremos o outro na medida que toda a matéria vive mutuamente o mesmo ambiente conjuntamente, sob o mesmo destino de existir.

2.4 OBJETO ENTRE OBJETOS

Libertação significa sobretudo um novo modo de ver

Clarice Lispector

Já nos dedicamos a pensar como se dá a ação de G.H. pela primeira e pela segunda vez – primeiro, ela golpeia a barata; depois, ela come de sua matéria branca. Mas o que acontece nesse intervalo? Talvez se coloque em curso um processo que intensifica ainda mais o caráter ambíguo já destacado nesses dois momentos limítrofes, que não se decidem entre a consciência, o instinto, a intenção e a vontade.

Depois que G.H. golpeia a barata, a mulher permanece ‘‘toda trêmula’’ e lança esta pergunta: ‘‘Que fizera eu?’’, que rapidamente ela complementa, sem a certeza de que naquele momento soubesse que não se referia à barata, mas apenas a si própria: ‘‘que fizera eu de mim?’’ (LISPECTOR, 1998-b, p. 53). Algumas linhas à frente, ‘‘com o coração batendo, as têmporas pulsando’’, G.H. responde: ‘‘eu fizera de mim isto: eu matara’’ (*ibid.,* p. 54). Mas, a essa resposta, a questão se transforma ainda uma vez: ‘‘A pergunta era: o que matara eu?’’ (*ibid.,* p. 54).

Aqui aparecem já as linhas de força do romance – sob intensa comoção física, G.H. empresta também à sintaxe um movimento. A frase ‘‘Que fizera eu?’’ assume uma segunda forma, ‘‘que fizera eu de mim?’’, que desdobra o sujeito ‘‘eu'' em objeto ‘‘mim’’, de maneira que o agente é ao mesmo tempo o paciente de uma ação reflexiva, quer dizer, o sujeito ao mesmo tempo age e ao mesmo tempo padece de uma ação infligida sobre si. A terceira reformulação, ‘‘o que matara eu?’’, produz ainda mais uma via nesse trânsito entre sujeito e objeto: o acréscimo do determinante ‘‘o’’ parece insistir sobre uma possibilidade de leitura presente já desde a primeira frase, dada a ordem inversa da construção – a de que ‘‘o que’’ ocupa a posição de sujeito da frase, e ‘‘eu’’, a de objeto; segundo essa leitura, um elemento inumano, um *que*, teria matado o *eu*, ainda que esse mesmo *que* tenha sido, por um lado, algo que o *eu* fizera e, por outro, um agente que constituíra o *eu*, que o *fizera*.

É esta a grande imbricação do romance: as posições de sujeito e objeto estão desalojadas. A ação que um sujeito faz sobre outro é também a ação que ele faz a si próprio e, ao mesmo tempo, a ação que ele sofre vindo de um outro. A agência fica, portanto, perturbada. Agir é também padecer. Agir é também se tornar coisa exposta ao

uso pelo outro, coisa dada à nomeação por uma lei externa – ou, quem sabe, interna, mas desconhecida.

G.H. matara, e ‘‘ter matado – era tão maior do que eu’’ (LISPECTOR, 1998-b, p. 54). A barata, no entanto, sobrevivera. Ao contrário de Martim, que só ao final da saga descobre que a mulher que ele agredira havia sobrevivido, G.H., logo depois do primeiro golpe, já se dá conta de que a barata havia sobrevivido. O que recrudesce a grande transformação sofrida por esta personagem não é, nesse sentido, a sensação de poder advinda da incomparável violência cometida, nem mesmo a emoção animalesca de precisar golpear novamente; o instante decisivo é aquele em que ela vê a cara da barata – e vê, na cara da barata, um rosto.

Tudo se dá por acaso. ‘‘Um instante antes talvez eu ainda tivesse podido não ter visto’’ (*ibidem*, p. 55), diz G.H. Uma fração de segundo depois, no entanto, e já ‘‘ficara tarde demais: eu via’’ (*ibid.*, p. 55). G.H. então descreve a cara sem contorno da barata, as antenas que saíam em bigodes, os olhos facetados, a boca marrom, ‘‘a boca real’’ (*ibid.*, p. 55). ‘‘Eu nunca tinha mesmo visto uma barata’’, ela diz, ‘‘nunca a defrontara’’ (*ibid.*, p. 55). ‘‘Era parda’’ (*ibid.*, p. 52). ‘‘Parecia uma mulata à morte’’ (*ibid.*, p. 56).

Não é preciso muito para notar a sobreposição entre a empregada, mulher invisível de cujo rosto preto G.H. custara a se lembrar, e a barata, mulata à morte cujo rosto G.H. acabara de defrontar pela primeira vez. A empregada, no entanto, já se demitira. De sua presença, conhecemos apenas o mural que ela assinara, além das vagas lembranças que a patroa tenta resgatar. Assim, a coincidência entre as duas, barata e empregada, parece ecoar o silêncio de uma ausência ainda prolongada. A barata, embora compacta, era ‘‘formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma’’ (*ibid.*, p. 56), diz G.H. ‘‘Talvez as cascas fossem as asas, mas então ela devia ser feita de camadas e camadas finas de asas comprimidas até formar aquele corpo compacto’’ (*ibid.*, p. 56).

O inseto mantém algo de indecifrável. Mesmo em sua forma compacta e reconhecível, há algo que se furta como centro ou essência – ele é descrito como um espessamento de camadas sobrepostas. Olhar a cara do animal e ver nela involuntariamente um rosto é ser confrontado por essa impossibilidade de defini-lo, de exercer um domínio total sobre ele. Olhar a barata é cair vertiginosamente na repetição de

um enigma – e assim como G.H. propõe que explicar um enigma é apenas repeti-lo, havia ‘‘duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira’’ (*ibid.*, p. 56)[96].

Nesse espelhamento abismado, G.H. passa a se ver também refletida. ‘‘É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda’’ (*ibid.*, p. 57), diz G.H. ‘‘O que eu via era a vida me olhando’’ (*ibid.*, p. 57), ela complementa. Nesse deslocamento entre a empregada, a barata, G.H. e a vida, o que se percebe é algo como o surgimento de uma zona de despersonalização, uma instância a partir da qual o sujeito se externaliza. Quem entrasse no quarto ‘‘se transformaria num ‘ela' ou num ‘ele’. Eu era aquela a quem o quarto chamava de ‘ela’. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela’’ (*ibid.*, p. 60).

Esse lugar impõe um trânsito entre ver e ser visto, um fluxo que independe da vontade de cada sujeito. Tudo existe de modo público e comum, tudo é dado aos olhos do outro, tudo é passível de ser enquadrado pelo olhar do outro. Assim, G.H. perde sua prerrogativa de sujeito – ela se dá conta de que também ela era objeto entre objetos.

Nesse ponto do percurso, a linguagem se torna, para G.H., inviável. Em vez de uma câmara de ecos, um lugar no qual toda fala se equivaleria porque estaria igualmente desprendida tanto de sua fonte emissora quanto de seu referente e à deriva quanto a seu destinatário, G.H. adentra uma zona de silêncio – ‘‘abria-se em mim a larga vida do

---

[96] A crítica literária Solange Ribeiro de Oliveira, em *A barata e a crisálida – o romance de Clarice Lispector*, lê, nesta passagem, um dado referente à fisiologia das baratas, que ela desdobra de maneira interessante com relação à forma do romance; cito um trecho: “O transe da narradora G.H. no quarto de sua ex-empregada, durante o qual revê todos os valores de sua vida até então, é, em grande parte, transmitido por meio de uma rede de imagens densamente interligadas. As originárias de informação científica, (…) incluem, sem dúvida, as mais importantes. (…) Contribuindo para esse efeito, exploram-se vários fatos revelados pela zoologia. Para começar, ela classifica a barata entre os mais antigos e primitivos fósseis alados sobreviventes na Terra. (…) Referindo-se às larvas, com as quais também se identifica, reporta-se, com toda certeza, ao processo de reprodução da barata: os filhotes, que só adquirem consistência e cor escura em contato com o ar, são larvas brancas e moles quando saem dos ovos. (…) na barata, a boca é recuada na cabeça, em vez de projetada para a frente ou para baixo, como na maioria dos insetos. Outro detalhe anatômico bastante interessante é que a cabeça da barata, como a do escaravelho, é usualmente escondida, em cima, por uma projeção semelhante a um escudo. (…) Outro dado real sobre a anatomia da barata é a de que as antenas podem ser divididas em mais de trinta segmentos diferentes. G.H. não o desconhece: ‘E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola (…)’ (p. 52). Essa citação nos reconduz à sugestão de um objeto contendo várias camadas superpostas – típica da visão barroca e equivalente ao palimpsesto de Proust – subjacente às imagens centrais do romance. As camadas de tecido da barata lembram as da cebola, bem como os estratos da terra e os andares do edifício de G.H. Tudo isso (…) liga-se ainda à forma narrativa e ao tratamento pluridimensional das categorias de tempo e espaço” (OLIVEIRA, 1985, pp. 34-36).

silêncio, a mesma que estava no sol parado, a mesma que estava na barata imobilizada'' (*ibid.,* p. 58).

Como Martim, G.H. se dá conta de que esse espaço inaugura uma outra ordem, embora ela hesite em abandonar a anterior – ''os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, (…) era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender'' (*ibid.,* p. 59). Essa ordem, no entanto, não era ela quem fundava. Diferente de Martim, G.H. não inventa para si um destino; o que ela parece fazer é aceitar que estava condenada a um destino subterrâneo do qual ainda não havia se dado conta. ''Até que ponto até agora eu havia inventado um destino, vivendo no entanto subterraneamente de outro?'' (*Ibid.,* p. 58), ela pergunta.

Se Martim, chegando à fazenda, propõe-se a criar ali um novo mundo; G.H., adentrando o quarto, tenta aceitar que há um vasto mundo para o qual ela ainda não havia olhado e do qual ela ainda não havia comido. Martim se coloca um destino elevado; G.H. aceita um destino decaído. Os dois, no entanto, entregam-se a uma vida do silêncio e da matéria. Os dois recusam a transcendência. Disso se trata o subsolo, ''o inferno da matéria viva'' (*ibid.,* p. 59).

Sendo ''do nível da barata'', G.H. chegara ''ao irredutível'' – ''aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irredutível'' (*ibid.,* p. 60). Assim, ela se entrega ao ''núcleo da vida'' (*ibid.,* p. 60), uma faixa que não é de pobreza, mas de exuberância, ''uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz'' (*ibid.,* p. 61). Nesse lugar, ''o mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas'' (*ibid.,* p. 66). Mas ver e saber são apenas modos de existir: ''no mudo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem'' (*ibid.,* p. 76).

G.H. passa a existir então em um mundo sem nomes. ''Era-me nojento o contato com essa coisa sem qualidades nem atributos, era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro'' (*ibid.,* p. 86), ela diz. Trata-se de um mundo da pura presença, onde a predicação é impossível.

Ao final de seu percurso, ela, contudo, recuará dessa posição – assim como Martim, ela passará à escrita, a partir da qual tentará recompor a sua experiência. ''É proibido dizer o nome da vida'' (*ibid.,* p. 16), ela afirmara no início do texto. E, no entanto, ela ''quase o disse'' (*ibid.,* p. 16). ''A fina morte'' a fizera ''manusear o proibido tecido da vida'' (*ibid.,* p. 15).

É nesse sentido que o crítico literário Alexandre Nodari afirma existir um processo de *obliquação* nos textos de Lispector. Segundo ele,

> A obliquidade não é apenas um conteúdo das narrativas clariceanas, mas também a forma de sua linguagem. É justamente através da profusão de pronomes oblíquos e de sua aproximação e contraposição com os pronomes retos que Clarice *experimenta* uma diferença intersticial no ser: o sujeito, sendo também objeto (mesmo no sentido semântico), se obliqua – e reciprocamente o objeto passa a ser também sujeito. (NODARI, 2015, p. 151)

De acordo com Nodari, esse procedimento aponta para uma concepção de linguagem que se consuma no projeto de escrita clariceano como *grito* – uma zona intersticial entre a palavra e o silêncio.

> Talvez fosse possível até mesmo afirmar que a concepção da linguagem que se extrai dos textos de Clarice tenha como núcleo a *obliquação* e, caso estejamos corretos, o grito operaria como uma espécie de transversal, entrelinha entre silêncio absoluto e linguagem humana, zona de passagem entre sujeito e objeto. (NODARI, 2015, p. 151)

Eis a grande contradição da obra de Lispector: sob o lamento – grito ou murmúrio – de uma irreparável fratura entre a vida e a palavra, há algo de nossa avidez que apenas pela escrita pode ser vivido.

2.5 A FOME: VER, COMER

> Meu Deus, até que ponto vou na miséria da necessidade: eu trocaria uma eternidade de depois da morte pela eternidade enquanto estou viva.
>
> Clarice Lispector

De muitas maneiras a crítica literária elaborou esse movimento que *A paixão* enquadra sob a perspectiva kafkiana de uma *metamorfose* – embora se trate de uma metamorfose muito particular, uma ‘‘transmutação de mim em mim mesma’’ (*ibid.*, p. 167), diz G.H. Pela clareza diante desse problema, destaco aqui a proposta de Regina Pontieri, que se dedicou especificamente à leitura de *A cidade sitiada*, terceiro romance de Clarice Lispector, publicado em 1949.

Segundo Pontieri, ‘‘é preciso ter em vista o projeto clariciano de destruição de uma certa concepção de sujeito, da qual decorre a de objeto’’ (PONTIERI, 2001, p. 20). Essa concepção, que a autora localiza ‘‘seja como aquilo que a Psicologia denomina *ego*, significando a capacidade da consciência no sentido de unificar as experiências e manter a identidade’’, ‘‘seja como o que a Filosofia denomina *sujeito* – poder de representação dos objetos exteriores e dos estados interiores’’, ‘‘seja como capacidade deliberativa e decisória, a que a Moral dá o nome de *pessoa*’’ (*ibid*., p. 20), é recolocada, na obra de Lispector, como ‘‘concomitante integração, pela via da reversibilidade’’ (*ibid*., p. 21).

Dessa maneira, o primeiro paradigma, segundo o qual ‘‘o sujeito adquire tal poder sobre a realidade que se torna capaz de ‘instaurar a própria objetividade’, que acaba não sendo mais do que o ‘conjunto de operações realizadas pelo Sujeito a fim de determinar completamente um objeto’’, é substituído por um paradigma no qual sujeito e objeto ‘‘são verso e reverso da mesma realidade, donde a busca de integração, dando-se juntamente com a consciência da separação’’ (*ibid*., p. 20). Assim, a autora busca ‘‘salvar o objeto, tido como *outro*, do lugar de exclusão onde a cultura o tem sistematicamente colocado’’, deslocando ao mesmo tempo o sujeito, ‘‘não sendo o eu visto como entidade encerrada em si, mas aberta a desdobramentos que o fazem se ver no e através do mundo’’ (*ibid*., p. 25).

Nesse sentido, um homem que se coloca diante de uma coisa para olhá-la não pode, no entanto, permanecer na posição de sujeito que vê – o seu próprio sentido da

visão é constitutivamente atingido pelo objeto visto, que passa a agir sobre o sujeito, a desafiar a exterioridade de sua posição de observador.

Assim, Pontieri destaca ainda que ‘‘a metafísica clariciana inverte o itinerário tradicional da ascese mística, pois sua *religiosidade* não propõe o abandono do corpo em favor da *unio mystica* da alma com a divindade’’ (*ibid*., p. 20), mas, ao contrário, ‘‘configura sua poética do olhar como atividade reversível entre visão e paladar, como ato de *comer com os olhos e olhar com a boca*’’ (*ibid*., p. 21). O percurso místico na obra de Clarice Lispector é, portanto, o de uma religiosidade que se vive pelo corpo, de maneira que o sentido elevado da visão esteja totalmente imbricado ao sentido terreno do paladar. Embora o desejo de *ver*, no texto de CL, seja colocado como propriamente *humano* – leia-se, por exemplo, este trecho do capítulo 22 d’*A paixão*: ‘‘só por uma anomalia da natureza, é que, em vez de sermos o Deus, assim como todos os outros seres O são, em vez de O sermos, nós queríamos vê-Lo’’ (LISPECTOR, 1998-b, p. 126) –, esse desejo logo convoca o desejo de *comer*, tradicionalmente relacionado à animalidade.

Não é despropositado recompor aqui algo do panorama filosófico a que essa questão remete. A filósofa chilena Valeria Campos Salvaterra esclarece, a esse respeito, que,

> Tal como expressa Platão através de Sócrates, o comer e o beber, assim como o sentido corporal associado a esses atos – o paladar –, parecem não ser preocupações próprias aos filósofos. (…) Platão foi o primeiro a considerar a nutrição como uma área extra-filosófica, justamente por se relacionar direta e exclusivamente com as funções corporais, que não têm lugar nas discussões próprias à ciência suprema. Na verdade, a alimentação está associada a funções biológicas e fisiológicas que nada têm a ver com a vida da alma e com sua função própria, que é governar o corpo a partir da razão. O paladar parece sofrer também uma exclusão da temática filosófica em vários níveis. Fundamentalmente, porque não se adequa ao discurso epistemológico a partir do qual se estuda, na antiguidade, a temática dos sentidos, pois eles apenas parecem ser objeto de estudo direto quando estão vinculados ao processo de conhecimento; é a partir dessa constatação axiológica que foi possível estabelecer a clássica hierarquia que existe entre eles: a visão é o mais excelso,

> depois a audição, e só então o tato, o olfato e, em último lugar, o paladar. (SALVATERRA, 2020, p. 334, tradução nossa[97])

A obra de Lispector sem dúvidas se desvincula dessa tradição ou pelo menos a transforma. Se o texto da autora promove a visão como uma dimensão privilegiada da experiência, trata-se de um tipo de contato com o mundo que não busca apreendê-lo como sentido, de uma compreensão que não gera conhecimento, de um uso que se afasta da utilidade. Trata-se de uma coparticipação no informe que, uma vez formalizada como linguagem, pensamento ou lembrança, perde-se como intuição e verdade. Não há, portanto, superioridade da visão em relação aos outros sentidos – há, antes, uma maneira de se entregar ao mundo que enuncia ‘‘vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver’’ (LISPECTOR, 1998-b, p. 76).

Salvaterra complementa ainda de que se trata a ideia de *governo do corpo*, função que, segundo a tradição platônica, a alma desempenha a partir da razão:

> Essa ideia de governo inclui, sem dúvidas, o controle sobre o corpo, sobre suas paixões e apetites, problema que permite a única entrada possível da alimentação nos discursos, a saber, como o que deve ser subordinado à soberania da Razão. Essa entrada é, assim, um dos elementos que permitem o traçado da clássica fronteira antropológica que separa bestas de humanos, recurso fundamental da antropologia filosófica tradicional. Sobretudo, a alimentação é oposta à vida filosófica, pois, como diz Platão no diálogo do *Fédon*, um filósofo não deve pensar nem em comida, nem em bebida, nem em sexo. Em conclusão, pode-se dizer que a alimentação não é considerada pela tradição platônica como pertencente ao âmbito da *práxis*, à medida que a ação humana está diretamente relacionada com a função própria do homem, descrita posteriormente por Aristóteles, em continuidade com Platão, como a vida comandada pela parte da alma que tem a razão. Em Aristóteles, a questão da

---

[97] A discussão de Salvaterra, neste artigo chamado *“Comer al otro: retoricas de la alimentación: una lectura del seminario inédito ‘Manger l’autre' de Jacques Derrida* (1989 – 1990)”, propõe a importância da alimentação na obra de Derrida, que faz dela um *tropo*, “uma figura-chave de deslocamento ou transposição semântica para se referir obliquamente a temas que são, *de fato* e *de direito*, os mais importantes do discurso filosófico” (SALVATERRA, 2020, pp. 344-345, tradução nossa). Apresento aqui, no idioma original, o trecho citado no corpo do texto: “*Tal como lo expresa Platón a través de Sócrates, el comer y el beber, así como también el sentido corporal asociado a dichos actos – el gusto –, parecen no ser preocupaciones propias de los filósofos. (…) Platón fue el primero en considerar a la dietética como un área extra – filosófica, justamente por relacionarse directa y exclusivamente con las funciones corporales, que no tienen cabida en las discusiones propias de la ciencia suprema. En efecto, la alimentación está asociada a funciones biológicas y fisiológicas que nada tienen que ver con la vida del alma y con su función propia, que es gobernar (ἄρχειν) el cuerpo a partir del razonamiento. El gusto parece sufrir también una exclusión de la temática filosófica en varios niveles. Fundamentalmente, porque no se adecúa al discurso epistemológico a partir del cual es estudiada en la antigüedad la temática de los sentidos, pues ellos parecen ser sólo objeto de estudio directo cuando están vinculados al proceso de conocimiento; es desde esta constatación axiológica que fue posible establecer la clásica jerarquía que existe entre ellos: la vista es el más excelso, luego el oído, y sólo luego el tacto, el olfato y, en último lugar, el gusto*” (*ibid.*, p. 334).

> alimentação se confunde facilmente com o vício associado a ela, a gula, e se converte em tema ao se criticar todo critério quantitativo na seleção de alimentos e no processo mesmo de comer. Na *Ética a Eudemo*, ele constata que a garganta é um órgão tátil, que nos glutões se parece à de um grou – o que novamente aparenta a alimentação à animalidade[98]**.** (SALVATERRA, 2020, p. 334, tradução nossa)

O princípio de que o corpo deva ser governado pela razão está de todo excluído dos textos de CL, assim como a dimensão da *práxis* se afasta da esfera de interesses que eles cultivam. A ação humana, na obra da autora, não está submetida à razão nem à utilidade. Ela se aproxima, em contrapartida, das funções biológicas do corpo, e assim também da animalidade.

A paixão segundo G.H. apresenta, de maneira privilegiada, uma imagem que é frequente na obra de Lispector: por meio do ato pontual de se comer a barata, Clarice remete ao estado de carência humano que, ao longo de outros trabalhos, ela trata em termos de uma *fome*. Leiam-se, por exemplo, as crônicas publicadas no Jornal do Brasil entre abril e junho de 1968, nas quais abundam menções ao tema. Em 20 de abril, depois de relatar ter ganhado de presente da vizinha uma terrina com arroz de polvo e outra com arroz de frutos do mar, ela responde publicamente a uma carta recebida de outro fã, na crônica ‘‘Adeus, vou-me embora!'': ‘‘Mas você é bom e, mesmo decepcionado com minha pouca possibilidade atual de riso, me oferece essa iguaria sem par: um prato de lentilhas. Enfim alguém compreendeu que estou com fome’’ (LISPECTOR, 2018-a, p. 97). Em 27 de maio, ela desenvolve, no texto ‘‘Saudade’’, que reproduzimos inteiro:

> Saudade é um pouco como **fome**. Só passa quando se come a presença. Mas às vezes a saudade é tão profunda que a presença é pouco: quer-se **absorver a outra pessoa** toda. Essa vontade de um ser o outro para uma

---

[98] No original: “*Esta idea del gobierno (353d) incluye, sin duda, el control sobre el cuerpo, sobre sus pasiones y apetitos, problema que permite la única entrada posible de la alimentación en los discursos, a saber: como lo que debe ser subordinado a la soberanía de la Razón. Esta entrada es, así, uno de los elementos que permiten el trazado de la clásica frontera antropológica que separa bestias de humanos, recurso fundamental de la antropología filosófica tradicional. Sobre todo, la alimentación es opuesta a la vida filosófica, pues como dice Platón en la cita del* Fedón*, un filósofo no debe pensar ni en la comida, ni en la bebida, ni en el sexo (64d). En conclusión, puede decirse que la alimentación no es considerada por la tradición platónica como perteneciente al ámbito de la praxis, en la medida en que la acción humana está directamente relacionada con la función (ἔργον) propia del hombre, descrita posteriormente por Aristóteles, en continuidad con Platón, como la vida comandada por la parte del alma que tiene razón (Cf.* Ética a Nicómaco*, 1097b25 y ss.). En Aristóteles la cuestión de la alimentación se confunde fácilmente con el vicio asociado a ella, la glotonería, y se convierte en tema al criticarse todo criterio cuantitativo en la selección de los alimentos y en el proceso mismo de comer. En* Ética Eudemia *constata que la garganta es un órgano táctil, que en los glotones se parece a la de una grulla (1222a22- 40) – lo que nuevamente emparenta la alimentación con la animalidad.*” (SALVATERRA, 2020, p. 344)

> **unificação** inteira é um dos sentimentos mais urgentes que se tem na vida. (LISPECTOR, 2018-a, p. 110, grifo nosso)

A fome, portanto, fica entre o literal e o simbólico. Ela está não apenas na escritora que degusta as iguarias recebidas, mas no próprio gesto do leitor que os oferece – é a vontade de se ligar ao outro que se consuma, à maneira do ritual realizado por G.H., na oferenda estendida, às vezes fruto de sacrifício animal. A fome é o desejo de absorver o outro, de sê-lo, de se unir inteiramente a ele – um sentimento urgente.

Em 1º de junho, no texto ‘‘Frase misteriosa, sonho estranho’’, Clarice volta ao tema, expondo uma frase que lhe veio provavelmente, segundo ela afirma, como desdobramento do sonho que uma leitora lhe havia relatado: ‘‘Eu queria te dar um pão para a tua **fome** mas tu querias ouro. No entanto tua **fome** é tão grande como a tua alma que apequenaste à altura do outro’’ (*ibid.,* pp. 110-111, grifo nosso). A dimensão da fome é equiparada à dimensão da alma, e assim, demandando ouro em vez de pão, a alma demonstra que sofreu um processo de apequenamento – a nutrição, e não a propriedade, é que é o verdadeiro desejo à altura de sua grandeza. A absorção do outro não acontece, portanto, nos termos de uma aquisição, de uma apropriação.

É em crônica de 15 de junho, intitulada ‘‘Pertencer’’, que a autora parece abordar o tema de maneira mais extensa. O texto se inicia com o depoimento de um médico indicando que a criança, desde o nascimento, já sente desejos; Clarice particulariza a declaração e afirma que ela mesma sente, desde o berço, a vontade de pertencer, desejo que é logo devolvido à esfera da humanidade em geral: ‘‘se no berço experimentei essa **fome humana**, ela continua a me acompanhar pela vida afora, como se fosse um destino’’ (*ibid.*, p. 115, grifo nosso). A fome, que Clarice enuncia a partir de sua própria história mas que ao mesmo tempo remete a toda a humanidade, é o princípio, o primeiro desejo, e também o fim, um destino.

Assim ela explora essa vontade: ‘‘porque é tão forte em mim a **fome** de me dar a algo ou a alguém, é que me tornei bastante arisca: tenho medo de revelar de quanto preciso e de como sou pobre’’ (*ibid.*, p. 115, grifo nosso). Se, no texto anterior, a fome era a de absorver o outro, neste, a fome é a de dar-se a ele. O desejo de pertencer é o desejo de oferecer algo ao outro, de oferecer a si próprio como presente e, assim como na outra crônica, também internamente a esta há uma estrutura truncada: o excesso que permite uma doação de si ao outro é, ao mesmo tempo, uma forma de carência, de pobreza. O que se dá ao outro é, em certo sentido, a própria pobreza – o próprio desejo de partilha, de comunhão, de pertencimento.

Clarice define ainda:

> O que eu queria, e não posso, é por exemplo que tudo o que me viesse de bom de dentro de mim eu pudesse dar àquilo que eu pertencesse. Mesmo minhas alegrias, como são solitárias às vezes. E uma alegria solitária pode se tornar patética. É como ficar com um presente todo embrulhado com papel enfeitado de presente nas mãos – e não ter a quem dizer: tome, é seu, abra-o! (LISPECTOR, 2018-a, p. 116)

A comparação esclarece: a alegria é um presente para o outro. Ainda que não se tenha a quem ofertá-la, ela existe apenas como oferenda – é um sentimento que não pode ser vivido como ensimesmamento. Tudo o que nos vem de bom é, segundo Clarice, avesso à interioridade e à individualidade, porque tem como vocação a partilha. Viver a alegria de maneira solitária é patético – adoece, em certo sentido.

O desejo de pertencer não é, portanto, uma aliança que se contrai com vistas à autoproteção – é, ao contrário, uma disposição gratuita de se abrir. Clarice propõe: ‘‘Pertencer não vem apenas de ser fraca e precisar unir-se a algo ou a alguém mais forte. Muitas vezes a vontade de pertencer vem em mim de minha própria força – eu quero pertencer para que minha força não seja inútil e fortifique uma pessoa ou uma coisa’’ (*ibid.*, p. 116). A força, portanto, é parte daquilo que é feito para se ofertar ao outro; se ela não serve a outra pessoa ou coisa, torna-se inútil.

Uma das últimas crônicas que interessa destacar com relação à fome é a que aparece quase um ano depois, em 24 de maio de 1969, intitulada ‘‘Temas que morrem’’. Neste texto, Lispector apresenta temas sobre os quais gostaria de escrever; entre eles, o ato de comer:

> Eu também poderia escrever um verdadeiro tratado sobre **comer**, eu que gosto tanto de comer e no entanto não como tanto. Terminaria sendo um tratado sobre a sensualidade, não especificamente a de sexo, mas **a sensualidade de “entrar em contato” íntimo com o que existe**, pois comer é uma de suas modalidades – e é uma modalidade que ***engage* de algum modo o ser inteiro**. (LISPECTOR, 2018-a, p. 229, grifo nosso)

O trecho sem dúvidas aborda o tema de maneira literal – trata-se aqui do ato da manducação. No entanto, as indicações de Clarice parecem conduzir novamente a uma espécie de ontologia – comer é um modo de estar no mundo, de ‘‘entrar em contato’ íntimo com o que existe’’ e que engaja ‘‘o ser inteiro’’. O uso do francês para a palavra *engage* poderia até mesmo remeter ao existencialismo sartreano, mas o que ele parece explorar aqui, com certa ironia, é a atmosfera da alta gastronomia, a *haute cuisine*. É em termos de uma ‘‘sensualidade’’ que a escritora se refere a esse estado relacional, uma intimidade que acontece a partir do corpo, da experiência da carne, do refinamento do sentido do paladar.

Nesse ponto, é necessário mencionar uma crônica publicada nesse mesmo ano, ‘‘Nossa truculência’’, de 13 de dezembro de 1969. Trata-se de uma discussão em torno do prazer em se comer galinha ao molho pardo, prato que emprega o sangue da ave como base para o preparo do molho. Esse tema em particular aparece em muitos textos da autora, tanto anteriormente à publicação desta crônica, como no conto ‘‘Uma galinha’’, parte do livro *Laços de família*, de 1960, quanto posteriormente a ela, como no livro infantil *A vida íntima de Laura*, de 1974.

A crônica se inicia por pautar um conflito, ao qual se segue uma pergunta:

> Quando penso na alegria voraz com que comemos galinha ao molho pardo, dou-me conta de nossa truculência. Eu, que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Deveríamos não comê-la e ao seu sangue? (LISPECTOR, 2018-a, p. 266)

O trecho expõe a contradição entre amar as galinhas vivas e amar também poder degustá-las como mero objeto de prazer, entre não ser capaz de matá-las com as próprias mãos e, no entanto, aceitar que alguém as mate para a nossa alegria, entre a vida que é considerada dispensável e passível de morte e a vida que frui e goza mediante a sujeição da vida do outro. A questão aparece de maneira quase ingênua, desvinculada da discussão a respeito da poderosa indústria da criação de animais para o abate. Assim é que, a partir de um enquadramento da questão reduzida a seus elementos primários, o conflito ético formulado nos termos da pergunta ‘‘*deveríamos ou não* comê-la’’ conduz a uma dimensão ontológica de elaboração – o que é o homem, diante de um animal?

A questão é tratada por Lispector com máxima gravidade, haja vista a insistência com que o tema retorna, elaborado de tantas maneira diferentes ao longo da obra da autora. A resposta, neste ponto, é de uma clareza depurada de culpa e moralismo, mas que não se furta à gravidade de nossa condição: somos seres truculentos; por isso, matamos, comemos a carne e bebemos o sangue. Assumi-lo não é banalização nem cinismo – é a honestidade primeira que devemos, sobretudo, aos animais, com os quais também convivemos amorosamente. É esta a nossa ambiguidade: que o nosso amor não dispense a nossa condição truculenta.

Se essa réplica, por um lado, já estava anunciada desde o título; por outro, ela parece ecoar ainda certo desacerto:

> Deveríamos não comê-la e ao seu sangue? Jamais. Nós somos canibais, é preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue. Minha falta de coragem de matar uma galinha e no entanto comê-la morta me confunde, espanta-me, mas aceito. (LISPECTOR, 2018-a, pp. 266)

A primeira parte do trecho está saturada de partículas de negação para dizer, no entanto, de uma resposta positiva: ‘‘Deveríamos *não* comê-la (…)? *Jamais*’’. Em seguida, para reafirmar nossos hábitos carnívoros e nossa inescapável tradição sacrificial, a sequência afirma, antes de tudo, a autofagia: ‘‘somos *canibais*’’. Se o trecho adere à inevitável distinção, ao menos do nosso ponto de vista, entre humanos e animas – antes eles do que nós –, a construção, no entanto, parece não ser capaz de abolir certo constrangimento. Em meio à coragem de aceitar, o texto guarda ainda certo espanto.

Assim ela conclui: ‘‘A nossa vida é truculenta: nasce-se com sangue e com sangue corta-se a união que é o cordão umbilical. E quantos morrem com sangue. É preciso acreditar no sangue como parte de nossa vida. A truculência. É amor também’’ (*ibid.*, pp. 266-267). Não é possível evitar o sangue, ela diz. Se até mesmo a mãe corta a união com o bebê, é também com amor que cortamos nossa união com o animal. O trecho, assim, sugere uma continuidade entre vida e morte – de uma a outra ponta, o sangue é o que se esvai, mas é também o que pulsa. Diante da nossa violência e diante, sobretudo, da nossa alegria feroz, não devemos almejar o heroísmo, mas humildemente aceitar a nossa condição.

É nesse contexto que destacamos, por fim, uma última crônica de Clarice que parece organizar definitivamente o argumento que vimos estruturando e que se recompõe em *A paixão segundo G.H.* Trata-se da crônica ‘‘*Dies irae*’’, de 25 de setembro de 1971 (a escritora já havia publicado outra crônica sob título homônimo em 14 de outubro de 1967), na qual Lispector propõe um longo texto em que discute um sentimento de violência tão forte despertado em si, uma vontade de destruir que, pela onipotência com que se impõe, equipara-se à ira divina (*ibid.,* pp. 448-449). Ela busca então as razões para esse sentimento e descobre que ele teve causa em violências anteriores que, em vez de cometidas, haviam sido reprimidas. Assim ela explora essa origem:

> Minha violência – que é em carne viva e só quer como pasto a carne viva – esta violência vem de outras violências vitais minhas que foram esmagadas. Minhas outras violências pecadoras que se pareciam tanto com um direito meu. No começo elas se pareciam tanto com minhas maiores suavidades. Eu tinha nascido simplesmente e também simplesmente quis ir tomando para mim o que queria. E a cada vez que não podia e a cada vez que era proibido, a cada vez que me negavam eu sorria e pensava que era um manso sorriso de resignação. Mas era a dor que se mascarava em bondade. Eu sabia que era dor errada diante de Deus – e pior diante de mim – quem quer que eu seja. […] O que estava sendo pisado em mim? na minha verdade de outrora o que estava sendo pisado em mim? Os pecados mortais. (LISPECTOR, 2018-a, p. 449)

O que se coloca neste trecho é uma discussão em torno do direito e da interdição. A violência que agora se acumula e faz força para irromper é uma espécie de reivindicação

carnívora – ela ‘‘é em carne viva e só quer como pasto a carne viva’’. Se tantos desejos surgiram de maneira natural (‘‘Eu tinha nascido simplesmente e também simplesmente quis ir tomando para mim o que queria’’), o que os tornaria inaceitáveis diante de Deus? A proibição moral termina por não ser suficiente para aplacar a dor da violência cometida contra si própria (‘‘O que estava sendo pisado em mim?’’).

O trecho sem dúvidas evoca Freud e Nietzsche[99] e poderia suscitar o argumento de que, diante de força e astúcia extraordinárias, o direito se curvaria. O desenvolvimento que a questão ganha, no entanto, é bastante diferente. Em vez de clamar por uma abolição da moral cristã, o texto caminha em direção a uma nova compreensão a respeito da interdição, deixando entrever que, a despeito do vocabulário religioso, ela na verdade se trata de uma proibição amoral. É neste ponto que o texto recrudesce a discussão a respeito da fome:

> Os pecados mortais em mim pediam o direito de viver. Minha gula pelo mundo: eu quis comer o mundo e a fome com que nasci pelo leite – esta fome quis se estender pelo mundo afora e o mundo não se queria comível. Ele se queria comível sim – mas para isso exigia que eu fosse comê-lo com a humildade com que ele se dava. Mas fome violenta é exigente e orgulhosa. E quando se vai com orgulho e exigência o mundo se transmuta em duro aos dentes e à alma. O mundo só se dá para os simples e eu fui comê-lo com o meu poder e já com esta cólera que hoje me resume. E quando o pão se virou em pedra e ouro aos meus dentes eu fingi por orgulho que não doía, eu pensava que fingir força era o caminho nobre de um homem e o caminho da própria força. Eu pensava que a força é o material de que o mundo é feito e era com o mesmo material que eu iria a ele. (LISPECTOR, 2018-a, pp. 449-450)

Logo no início do trecho, os pecados mortais se associam a uma fome que aparece como gula; essa fome é violenta, exigente, orgulhosa. A essa fome, o mundo se nega; diante dessa força, o mundo ‘‘se transmuta em duro aos dentes e à alma’’. Note-se que não há mais menção a Deus – a negativa se faz pelo próprio mundo.

O trecho parece resumir, de maneira esquemática, a primeira parte do percurso martirológico dos protagonistas de Clarice. Martim, na pretensão da onipotência, golpeia a mulher e pretende refundar um mundo que, no entanto, ele é apenas capaz de imitar e ao qual ele nada acrescenta; afinal, sua pretensão de abolir a linguagem é frustrada, e ele se vê reconduzido aos limites do clichê. G.H., identificando-se à superioridade dos proprietários dos andares sobranceiros, pretende limpar o quartinho dos fundos e eliminar os vestígios de sua ocupante anterior; no entanto, ela o encontra não apenas limpo como marcado pela escrita da empregada, que ela se dá conta de que, embora invisibilizada e silenciada, não era cega nem muda; sua pretensão de superar aquilo que ela despreza,

---

[99] A respeito desse tema, veja-se a seção **1.3** A teoria de Raskólnikov.

portanto, é negada, tanto quanto sua tentativa, ao comer da barata, de se igualar àqueles que vivem sob o desprezo, gesto cuja altivez heroica ela termina por perceber. Tanto esses protagonistas quanto a voz autoral da crônica concluem, afinal, que não é diante da força que o mundo se curva – ao contrário, ele se oferece gratuitamente, ele se dá voluntariamente a comer, mas apenas aos simples e humildes.

Após o momento da decadência daquele que se pretendia herói, há então uma outra espécie de fome que começa a se fazer sentir. Trata-se de uma fome diferente da gula e à qual o mundo atende de bom grado – "é só pedir e ter", diria a narradora ao final de *A paixão* (LISPECTOR, 1998-b, p. 169). Assim segue a crônica:

> E depois foi quando o amor pelo mundo me tomou: e isso já não era a fome pequena, era a fome ampliada. Era a grande alegria de viver – e eu pensava que esta sim, é livre. Mas como foi que transformei sem nem sentir a alegria de viver na grande luxúria de estar vivo? No entanto no começo era apenas bom e não era pecado. Era um amor pelo mundo quando o céu e a terra são de madrugada, e os olhos ainda sabem ser tenros. Mas eis que minha natureza de repente me assassinava, e já não era uma doçura de amor pelo mundo: era uma avidez de luxúria pelo mundo. E o mundo de novo se retraiu e a isso chamei de traição. A luxúria de estar vivo me espantava na minha insônia sem eu entender que a noite do mundo e a noite do vivente são tão doces que até se dorme. Que até se dorme, meu Deus. E a água – na minha grande luxúria de viver – a água se derramava pelos dedos antes de chegar à boca. […] Eu não sabia que só o meio-termo não é pecado mortal. Eu tinha vergonha do meio-termo. Os pecados são mortais não porque Deus mata, mas porque eu morro deles. Eu é que não pude arcar com os pecados mortais. (LISPECTOR, 2018-a, p. 450)

A violência de querer e de tomar para si, essa fome orgulhosa, é substituída então pelo amor, um amor pelo mundo ao qual corresponde uma fome ampliada. O problema é que, com o tempo, também esse amor se torna violento – também essa fome se corrompe. O texto distingue, portanto, entre dois tipos de amor, assim como já havia distinguido entre dois tipos de fome: por um lado, a alegria de viver, uma doçura de amor pelo mundo; por outro, a grande luxúria de estar vivo, uma avidez de luxúria pelo mundo. Assim como, diante da gula, a fome pelo leite encontrava apenas pedra dura, diante da grande luxúria, a água escorre "pelos dedos antes de chegar à boca". Só o meio-termo é que é atendido pelo mundo, só o meio-termo é que não é pecado mortal.

Assim é que, em meio ao apassivamento da fome e da necessidade, o texto aponta um "minuto raro de escolha" (*ibid.*, p. 451) – ou o orgulho ou o amor. É preciso escolher:

> Tenho de escolher entre a quebra do orgulho e o amor-correnteza da ignorância e da doçura. (…) Neste instante tenho de escolher entre amar ou ter ódio. Sei que amar é mais lento e a urgência me consome. Cobre minha fúria com Teu amor já que também eu sei que minha ira é apenas não amar. Minha ira é arcar com a intolerável responsabilidade de não ser uma erva. Sou uma erva que se sente onipotente e se assusta. Tira de mim a falsa onipotência destruidora. Faz com que neste instante de escolha eu entenda que aquele que fere está no

> mesmo pecado que eu: no orgulho que leva à ira e portanto ele fere assim como eu estou querendo ferir só porque não acredita. Só porque não confia. Só porque se sente um rei espoliado. (LISPECTOR, 2018-a, pp. 451-452)

O texto se conclui com um último pedido, não a Deus, mas à ira, transformada em vocativo: ‘‘Ira, transforma-te em mim em perdão já que és o sofrimento de não amar'' (*ibid.*, p. 452). Eis a nossa condenação, conforme a percebe Clarice Lispector: conhecemos a palavra de Jesus Cristo, conhecemos a sua vida, e no entanto estamos fadados a reencenar o martírio da paixão. Como a falsa onipotência faz parte de nossa condição humana, fingiremos força, tentaremos o destino nobre e receberemos do mundo uma negativa que perceberemos como traição – a ira, portanto, será nosso destino. Apenas quando estivermos perdidos em cólera é que conheceremos que a nossa vontade de destruir é o reverso do sofrimento de não amar; por isso pediremos perdão, por isso pediremos a compreensão que nos ajude a viver sob o modo da doçura, conhecendo que o mundo não obedece à nossa urgência, mas bondosamente nos impõe a lentidão do amor.

É esta a nossa escolha – a de nos darmos conta de nosso desencontro com o mundo, o de vivermos sob a lei de uma doçura que não é a nossa, diante da qual nossa ferocidade é inevitável, mas impotente. Por isso, ao mesmo tempo somos uma erva e não somos uma erva; eis a nossa intolerável responsabilidade. Por isso, ousaremos pecar, mas decairemos e pediremos perdão – porque a nossa violência é também o nosso sofrimento. Deveremos nos arrepender por pisar a delicadeza das coisas ‘‘com uma pata humana demais, com sentimentos demais’’ (*ibid.*, p. 154), dirá G.H. – mas apenas seremos redimidos quando houvermos sido heroicos pela segunda vez e, novamente frustrados, dermo-nos conta de que a lei do Deus não impõe penitência, de que o nosso conflito trágico não pode ser vivido como arroubo melodramático.

É também este o percurso de G.H. A distinção entre a fome orgulhosa e a fome humilde, explorada com máxima clareza nesta crônica de Lispector, aparece também n’*A paixão*, em dicção menos concisa e explorando outras nuances, como a do *uso*. Leia-se, por exemplo, o capítulo 27 do romance, que oferece uma entrada preciosa à discussão.

G.H. afirmava, desde o capítulo anterior, seu estado de carência, ‘‘é só precisar, que eu tenho’’ (LISPECTOR, 1998-b, p. 148), e o afirmava como próprio à matéria neutra, ‘‘precisar não acaba nunca pois precisar é a inerência de meu neutro’’ (*ibidem*, p. 148). Ela então inicia o capítulo 27 com esta linha, à maneira de um propósito a se cumprir: ‘‘Aumentar infinitamente o pedido que nasce da carência’’ (*ibid.*, p. 150), e assim segue, em novo parágrafo:

> Não é para nós que o leite da vaca brota, mas nós o bebemos. A flor não foi feita para ser olhada por nós nem para que sintamos o seu cheiro, e nós a olhamos e cheiramos. A Via-Láctea não existe para que saibamos da existência dela, mas nós sabemos. E nós sabemos Deus. E o que precisamos Dele, extraímos. (LISPECTOR, 1998-b, p. 150)

O texto aciona uma série de sentidos, o paladar, a visão, o olfato, e apenas então menciona o conhecimento, que, nesse panorama, parece não se diferenciar da intuição sensível – saber está equiparado a beber, cheirar e olhar. Todas as ações mencionadas parecem compor um indiferente painel do uso sob o modo extrativista – de todas as criaturas, e até mesmo do criador, nós nos servimos, *extraímos* deles o que precisamos. Mas, como anunciava a máxima da primeira frase, essa necessidade parece ser ainda muito diminuta; é preciso aumentá-la:

> Sofremos por ter tão pouca fome, embora nossa pequena fome já dê para sentirmos uma profunda falta do prazer que teríamos se fôssemos de fome maior. O leite a gente só bebe o quanto basta ao corpo, e da flor só vemos até onde vão os olhos e sua saciedade rasa. Quanto mais precisarmos, mais Deus existe. Quanto mais pudermos, mais Deus teremos. (LISPECTOR, 1998-b, p. 150)

Novamente aparece a imagem da fome, associada não apenas ao paladar como também aos outros sentidos, incluído, por acúmulo, o saber. Esse quadro, no entanto, é o de uma imagem negativa: antecipamos o prazer que sentiríamos pela falta que ele ainda não nos faz. A narradora lamenta a pouca necessidade que os nossos corpos têm, propondo uma relação não apenas entre a carência e a posse, mas entre o desejo, o poder, e a realidade: quanto mais ousarmos querer, mais poderemos, mais Deus existirá.

Essa proposta, se lida a partir da crônica, parece já fadada ao fracasso – sabemos que o *poder* é apenas uma ilusão cultivada pela nossa prepotência. Neste momento do livro, no entanto, ela se coloca ainda segundo a ambiguidade da *fome ampliada*: G.H. nos conduz através da luxúria pelo mundo como se se tratasse de amor pelo mundo. No romance, o termo que ela adota neste ponto é o da *intertroca*:

> Ele [Deus] deixa. (Ele não nasceu para nós, nem nós nascemos para ele, nós e Ele somos ao mesmo tempo.) Ele está ininterruptamente ocupado em ser, assim como todas as coisas estão sendo, mas Ele não impede que a gente se junte a ele e, com ele, fique ocupado em ser, numa intertroca tão fluida e constante – como a de viver. Ele, por exemplo, ele nos usa totalmente porque não há nada em cada um de nós de que Ele, cuja necessidade é absolutamente infinita, não precise. Ele nos usa, e não impede que a gente faça uso dele. O minério que está na terra não é responsável por não ser usado. (…) Tudo está. (Talvez seres de outro planeta já saibam das coisas e vivam numa intertroca para eles natural; para nós, por enquanto, a intertroca seria ‘‘santidade’’ e perturbaria completamente a nossa vida.) (LISPECTOR, 1998-b, pp. 150-151)

Nessa perspectiva, existir é comer. Tudo *está* – nada *é* por si mesmo, em essência estática e ensimesmada. Tudo flui e impessoalmente se dispõe ao uso por quem quer que

o deseje tomar; tudo se usa mutuamente. Assim, implodem-se as categorias de sujeito, agente, paciente – tudo age sobre tudo, tudo é objeto de tudo. Esse enquadramento permite à narradora outro olhar sobre a violência, que é então neutralizada; nesse sentido, matar, por exemplo, é apenas mais um modo da intertroca – trata-se apenas de dar outra forma à matéria, que tinha já como destino a transformação e como vocação o uso. G.H. já havia dito, no capítulo 12: ‘‘Assassinato o mais profundo: aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vítima nem algoz, mas uma ligação de ferocidade mútua. Minha luta primária pela vida’’ (*ibid*., p. 82). Agora, ela acrescenta:

> O leite da vaca, nós o bebemos. E se a vaca não deixa, usamos de violência. (Na vida e na morte tudo é lícito, viver é sempre questão de vida-e-morte.) Com Deus a gente também pode abrir caminho pela violência. Ele mesmo, quando precisa mais especialmente de um de nós, Ele nos escolhe e nos violenta. (LISPECTOR, 1998-b, p. 151)

Diante da tarefa de viver, tudo é permitido pela lei. Não se trata simplesmente de sobreviver, como G.H. faz parecer quando fala em ‘‘questão de vida-e-morte’’, mas de viver sob a grande fome, ininterruptamente ocupado em ser. A ‘‘luta primária pela vida’’ compreende que a vida, em seu estágio primário, é a pujança da vida, ‘‘uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz’’ (*ibid*., p. 61). Nesse sentido, tudo existe para ser usado; deixar de usar o mundo é impedir que cada coisa se realize[100].

Assim, o uso de que fala Clarice distingue-se, é claro, da utilidade no sentido da *práxis*. O regime da intertroca é um regime do contato íntimo, sensual, com a matéria; é um regime do prazer. Deus deixa, diz G.H., Deus compreende.

> Ele compreenderá que nossa avidez colérica e assassina é na verdade a nossa cólera sagrada e vital, a nossa tentativa de violentação de nós mesmos, a tentativa de comer mais do que podemos para podermos aumentar artificialmente a nossa fome – na exigência de vida tudo é lícito, mesmo o artificial, o artificial é às vezes o grande sacrifício que se faz para ter o essencial. (LISPECTOR, 1998-b, p. 152)

---

[100] Interessante equiparar essa argumentação à do estudante cuja conversa Raskólnikov entreouve no bar; ele diz: assassinar a velha beneficiaria o mundo, porque a riqueza que ela avaramente retém foi feita para ser usada, não para ser guardada. Há, nesse sentido, um elo comum entre as duas falas: uma suspensão da moral vigente em defesa do uso, da devoração. Vale ainda observar que, embora pareça que G.H. não aproveita o elemento contábil dessa discussão (a oposição entre uma única senhora e centenas de estudantes, base do cálculo feito pelo garoto), esse elemento de fato aparece na fala de G.H., mas às avessas: quando ela defende que a barata pode ser morta porque se multiplica pela reprodução, portanto sobreviverá através de sua descendência, ao passo que ela mesma nunca tivera filhos. Trata-se, é claro, de uma manipulação do argumento que tem como base a distinção entre humanos (cada espécime é único) e animais (cada espécime é um exemplar de sua espécie). Leia-se, no capítulo 21 d’*A paixão*: “Aquela barata tivera filhos e eu não: a barata podia morrer esmagada, mas eu estava condenada a nunca morrer, pois se eu morresse uma vez só que fosse, eu morreria” (LISPECTOR, 1998-b, pp. 120-121).

A avidez da cólera, luxúria já mencionada na crônica, é apenas um meio de buscar a Deus, diz G.H. É um sacrifício que fazemos – não daqueles que matamos para comer, mas de nós mesmos, que temos fome pequena, que não precisávamos de tanto. É nesse sentido que a narradora, ainda em meio à sua fase heroica, reivindica para si ‘‘uma coragem muito maior: a de ter uma outra moral, tão isenta que eu mesma não a entenda e me assuste’’ (*ibid.*, p. 155), assim como, na crônica anterior, a erva ‘‘se sente onipotente e se assusta’’.

G.H. conclui o capítulo declarando a própria inocência: ‘‘ser real é assumir a própria promessa: assumir a própria inocência e retomar (…) o gosto do vivo’’ (*ibid.*, p. 153). Como se sabe, ela levará a cabo o ritual de autoimolação, sem se dar conta de que ele será apenas a última etapa de sua apoteose – eis a ironia trágica de seu autossacrifício. Levará ainda algumas páginas até que ela possa perceber que ‘‘a humildade é muito mais que um sentimento, é a realidade vista pelo mínimo bom-senso’’ (*ibid.*, p. 162).

O ponto mais interessante dessa discussão talvez seja o de que, afinal, diante da vasta realidade que se oferece aos homens, coloca-se um cálculo impossível entre a ‘‘maravilhosa gratuidade’’ do mundo e a sua ‘‘utilidade maravilhosa’’ (LISPECTOR, 2018-a, p. 237)[101]. É este, parece, o cálculo do sangue que, entre a morte e o nascimento, medeia a existência do homem sobre a Terra, sob o desajuste da fome que precisa se modular para ser saciada. É este, talvez, o desconforto que ainda resta para a escritora, mesmo diante da honestidade corajosa a respeito da truculência, conclamando que bebamos do sangue, que não nos furtemos a rasgar as gargantas para saciar a nossa própria goela.

Ter o mundo é tomar para si a responsabilidade de estar entre a graça e o uso, com patas sempre grandes demais para tocar a delicadeza das coisas. Assim, a questão não é apenas a de ativamente modular a nossa fome diante do prazer apassivador de comer, nem a de cultivar a sutileza da alegria em detrimento da luxúria da paixão. Nem mesmo a resposta é aceitar a amarga e contínua decadência (em vez da continuada manutenção da vontade) da posição divina em que nós homens havíamos nos colocado (a decisão sobre a morte não é, em última instância, nossa, mas da própria natureza, que pode de

[101] Os termos são da própria Clarice, que apresenta essa oposição na crônica “O artista perfeito”, publicada no Jornal do Brasil a 6 de setembro de 1969.

repente se furtar à nossa fome). Clarice de fato inviabiliza que se pense a questão em termos morais[102].

O que a obra de Lispector parece indicar é que, mesmo na nossa existência carnívora, mesmo no uso que fazemos dos animais, de todos os outros viventes e ainda dos recursos inorgânicos em meio aos quais vivemos, é preciso resguardar a impossibilidade de incorporação total do outro. A fome é bem o motor vital da existência, e o prazer de saciá-la não deve ser condenado – e, no entanto, comer não é incorporar, não é internalizar, não é converter em si mesmo.

É preciso respeitar o mistério do outro, à maneira da cena da esfinge relatada na crônica de viagem – ambas se encaram e nenhuma decifra a outra. A união do pertencimento respeita o modo próprio a cada ser – não uma fusão, mas uma coabitação do interstício, diz Nodari. É preciso estar atento ao perigo de se compreender o outro, diz Cixous.

Mas, afinal, o que isso significa em termos *práticos*? Como diz G.H. a certo momento, ‘‘seria simplório pensar que o problema moral em relação aos outros consiste em agir como se deveria agir, e o problema moral consigo mesmo é conseguir sentir como se deveria sentir’’ (*ibid.*, p. 86). O interstício da coabitação, é preciso habitá-lo sob o modo atormentado do indecidível – curvando-nos à nossa natureza truculenta e curvando-nos também à doçura de nosso amor. A esfinge persistirá enigmática – mas também outros já nos mostraram que decifrar o enigma não nos exime de receber o infortúnio como brinde do destino.

---

[102] A filósofa belga Vinciane Despret recorre a sua colega estadunidense Donna Haraway e, juntas, elas nos ajudam a pensar essa questão; cito um trecho de “K de Kg – existem espécies matáveis?”, capítulo de *O que diriam os animais*: “A filósofa Donna Haraway observa que, estatisticamente, a forma mais frequente da relação do homem com o animal é o ato de matá-lo. (…) Não levar esses fatos a sério, ela diz, é não ser uma pessoa séria – responsável – no mundo. E acrescenta: saber como levar a sério está longe de ser óbvio. (…) Certamente, ela continua, o veganismo ético reconhece uma verdade necessária, a da extrema brutalidade de nossas relações ditas normais com os animais; entretanto, para que um mundo ‘multiespécie’ tenha a chance de existir, ele requer ‘verdades simultaneamente contraditórias’, que virão à tona se levarmos a sério não a regra que fundamenta a excepcionalidade humana – ‘Não matarás’ –, e sim outra regra, uma que nos coloca diante do fato de que alimentar e matar são uma parte inevitável dos laços que as espécie companheiras mortais estabelecem: ‘Não tornarás matável’. Haraway diz ainda que o que precisamos encontrar – e encontrar fora da eterna lógica do sacrifício – é uma maneira de honrar. E honrar em todos os lugares em que vivem, sofrem, trabalham, morrem e se alimentam os seres das ‘espécies companheiras’, desde os laboratórios que unem humanos e animais, passando pelos locais de criação, até a nossa mesa.” (DESPRET, 2021, pp. 149-150)

2.6 QUANTO À LEI

Há uma grande liberdade em se ter um destino. Este é o nosso livre-arbítrio.

Clarice Lispector

Na seção anterior, lemos em detalhe a crônica *Dies Irae*, publicada no Jornal do Brasil a 25 de setembro de 1971, a propósito de um estudo da imagem da fome na obra de Clarice Lispector. Resta, contudo, uma dimensão ainda por explorar neste texto da autora. Entre a licitude do assassinato, os pecados tidos como mortais e a piedade divina de enunciá-los, há uma densa discussão em torno da lei que vale ainda a pena desenvolver.

É fato conhecido que Lispector formou-se bacharela na Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1942, embora ela nunca tenha efetivamente trabalhado na área. ‘‘Quanto a mim, a escolha do curso profissional não passou de um erro’’, ela afirmou publicamente em repetidas ocasiões, ‘‘Eu não tinha orientação, havia lido um livro sobre penitenciárias, e pretendia apenas isto: reformar um dia as penitenciárias do Brasil’’ (LISPECTOR, 2018-a, p. 454).

A despeito da utilidade ou não de sua formação como penalista, a lei permanece uma preocupação constante ao longo de sua obra. De maneira imediata, as discussões se apresentam, por exemplo, em textos como “Observações sobre o direito de punir”, de 1941, que ela escreve e publica ainda quando estudante de Direito, e sem dúvidas também na crônica ‘‘Mineirinho’’, de 1962, na qual ela assume publicamente um posicionamento a respeito do assassinato de José Miranda Rosa, de grande repercussão no momento, uma morte cometida pelo Estado que marca o surgimento das milícias como as conhecemos hoje no Rio de Janeiro.

Diante da urgência em questionar os fundamentos da criminalização, a escritora, no entanto, não se furta a estabelecer alguns limites. Em 21 de setembro de 1968, ela publica, no Jornal do Brasil, a crônica ‘‘É preciso também não perdoar’’, texto no qual transpõe a fala de uma prisioneira de guerra que ela ouvira falar em um programa de televisão da rede BBC: ‘‘quando uma pessoa já experimentou muitos sofrimentos, sabe apreciar as fraquezas e as boas qualidades até mesmo dos próprios inimigos. Por que deve ser nosso inimigo completamente mau, ou a vítima completamente boa? Ambos são criaturas humanas’’ (LISPECTOR, 2018-a, p. 148).

A fala pareceria, a princípio, simpática à posição de Clarice, valorizando complexidades e expondo conflitos em torno do poder; a escritora, no entanto, recusa-a terminantemente:

> Sei o que ela quis dizer, mas está errado. Há uma hora em que se deve esquecer a própria compreensão humana e tomar um partido, mesmo errado, pela vítima, e um partido, mesmo errado, contra o inimigo. E tornar-se primário a ponto de dividir as pessoas em boas e más. A hora da sobrevivência é aquela em que a crueldade de quem é vítima é permitida, a crueldade e a revolta. E não compreender os outros é que é certo. (LISPECTOR, 2018-a, p. 148)

A relativização, portanto, tem limites. O carcereiro do preso de guerra dispensa nosso exercício de humanização, para retomar o termo da entrevistada; ele já está protegido por sua posição de poder. A vida é um valor inegociável e a ela se alia a nossa moral, cujo julgamento pode ser mais severo que o do direito internacional. É preciso tomar partido – e é preciso que seja o partido certo.

Mas cabe, aqui, uma distinção. Se, no âmbito da produção científica da estudante de graduação e, depois, no da jornalista que assume diretamente a autoria por suas crônicas, Clarice não se furta a discutir a complexidade do regime legal tampouco dispensa a necessidade da moral entre os homens; no escopo de sua produção literária, é em outro nível que a questão da lei é encarada por ela. É preciso delinear dois níveis de elaboração: o primeiro, autoral e mesmo militante, trata da lei no nível jurídico e social; o segundo, literário e ficcional, dispensa essa abordagem e se lança a outras buscas, que, se apresentam maturidade de pensamento e leitura social, é certo que o fazem a partir de um tipo de linguagem que se nega ao manifesto ou ao proselitismo.

‘‘A questão da lei aparece em toda parte’’, diz Hélène Cixous a respeito da obra da escritora, ‘‘ela diz a mesma coisa em toda parte’’ (CIXOUS, 1990, p. 12, tradução nossa)[103]. Segundo a crítica argelina, a lei de Clarice, no entanto, não converge para a moral. Ela propõe o seguinte, no ensaio dedicado a *Água viva*:

> A busca de Clarice por outra economia, outro modo de existência, com outros modos de relação, não se torna outra lei moral. Se, para nós, sim, isso significa que nós pertencemos muito profundamente ao antigo mundo da lei moral e que voltamos incessantemente a esse modelo. A lei moral tem sua coerência interior. Essa precisamente não é a lei de Clarice. Nós poderíamos substituir o termo ‘‘lei’’ por outro termo, mas apenas se o funcionamento do primeiro no texto for

[103] Na tradução consultada, em inglês: “*She says the same thing everywhere. The question of the law comes up everywhere*”. (CIXOUS, 1990, p. 12)

> bem esclarecido. Nós podemos chamá-las regras, como regras biológicas, ou leis, estruturas vitais. (CIXOUS, 1990, p. 13, tradução nossa)[104]

Talvez seja proveitoso recuperar aqui, de maneira pontual, uma distinção que Gilles Deleuze faz a respeito da obra de Espinosa entre a ética e a moral. Segundo ele, Espinosa localiza um longo equívoco em torno da palavra ‘‘lei’’, que confunde duas ordens inteiramente diferentes: a da moral e a da natureza. Assim ele o coloca:

> Tomemos consciência da palavra: a lei moral é um dever, a obediência é seu único efeito e a sua única finalidade. É possível que essa obediência seja indispensável, é possível inclusive que os mandamentos estejam bem fundados. Mas não é esta a questão. A lei, moral ou social, não nos traz conhecimento algum, não dá nada a conhecer. Na pior das hipóteses, impede a formação do conhecimento (*a lei do tirano*). Na melhor, prepara o conhecimento e torna-o possível (*a lei de Abraão ou do Cristo*). Entre esses dois extremos, a lei supre o conhecimento naqueles que são incapazes de o obter em função do seu modo de existência (*a lei de Moisés*). (DELEUZE, 2002, p. 30)

No âmbito da moral, portanto, a lei é uma injunção, um comando cuja validade tem como base a autoridade daquele que a emite. Nesse sentido, a lei não tem finalidade pedagógica – ela é meramente coercitiva. No caso do Estado moderno, a aplicação da lei é garantida pela força, de cujo uso ele tem o monopólio, e que se manifesta também na aplicação da pena devida ao delito, ao desvio da lei, que, assim, não visa à remissão do condenado, mas funciona como ameaça aos demais cidadãos.

No âmbito da natureza, no entanto, a lei apenas dispõe sobre a conveniência ou inconveniência dos encontros entre diferentes modos da matéria. Ela não tem base na autoridade nem é aplicada pelo uso da força: ela tem antes um caráter descritivo do que coercitivo. Dessa maneira, não há castigo ou punição, mas apenas desdobramentos inevitáveis das relações estabelecidas entre os corpos. Assim aparece em Deleuze:

> ‘‘Não comerás do fruto…’’: Adão, o angustiado, o ignorante, entende estas palavras como a expressão de um interdito. Entretanto, de que se trata? Trata-se de um fruto, que, como tal, envenenará Adão se este o comer. É o caso do encontro entre dois corpos cujas relações características não se compõem: o fruto agirá como um veneno, ou seja, *determinará as partes do corpo de Adão* (e paralelamente a ideia do fruto determinará as partes de sua alma) *ao iniciar novas relações que não correspondem mais à sua própria essência.* Todavia, porque Adão ignora as causas, acredita que Deus o proíbe moralmente de algo, enquanto Deus lhe revela apenas as consequências naturais da ingestão do fruto. Espinosa lembra com obstinação: todos os fenômenos que agrupamos sob a categoria do Mal, doenças, morte, são deste tipo: mau encontro, indigestão,

---

[104] Na tradução consultada: “*Clarice's search for another economy, another mode of existing, with other modes of relation does not become another moral law. If it does for us, that means we belong in too deep a way to the old world of moral law and that we come back incessantly to that model. Moral law has its interior coherence. That is precisely not Clarice's law. We could replace the term ‘law’ with another term, but only if the functioning of the first term in the text is made very clear. We can call it rules, like biological rules, or laws, vital structures*” (CIXOUS, 1990, p. 13).

> envenenamento, intoxicação, decomposição de relação. (DELEUZE, 2002, p. 28)

A lei natural, nesse sentido, não é uma interdição com base na autoridade, mas no próprio caráter da matéria. Ela não remete, portanto, a valores transcendentes, à virtude, ao bem viver do homem, à felicidade da comunidade; ela toma a essência de cada um a partir de seu corpo e das relações que este pode estabelecer com os outros corpos, ela permanece no campo do imanência.

A lei natural não dita, portanto, o domínio sobre as paixões em prol da clareza da consciência e da razão, com vistas a uma decisão correta e a uma ação boa e benéfica para uma comunidade. Ela tampouco ordena a mortificação da carne com o objetivo de silenciar as tentações dos sentidos e aguçar a escuta interior da palavra de Deus. Ela visa antes a uma espécie de realização máxima de cada corpo em composição com aquilo que lhe convém, e, nessa formulação, a alma aparece apenas pela consequência que vive a partir da experiência da matéria.

Assim é que Deleuze apresenta uma distinção entre os valores do bem e do mal, calcados na moral, e os valores do bom e do mau, que formulam uma ética advinda da lei natural, ‘‘uma tipologia dos modos de existência imanentes’’, que ‘‘substitui a moral’’ (DELEUZE, 2002, p. 29).

> Bom e mau têm pois um primeiro sentido, objetivo, mas relativo e parcial: o que convém à nossa natureza e o que não convém. E, em consequência, bom e mau têm um segundo sentido, subjetivo e modal, qualificando dois tipos, dois modos de existência do homem: será dito *bom* (ou livre, ou razoável, ou forte) aquele que se esforça, tanto quanto pode, por organizar os encontros, por se unir ao que convém à sua natureza, por compor a sua relação com relações combináveis e, por esse meio, aumentar a sua potência. […] Dir-se-á *mau*, ou escravo, ou fraco, ou insensato, aquele que vive ao acaso dos encontros, que se contenta em sofrer as consequências, pronto a gemer e a acusar toda vez que o efeito sofrido se mostra contrário e lhe revela sua própria impotência. (DELEUZE, 2002, pp. 28-29)

Dessa maneira, ‘‘a oposição dos valores (Bem/Mal) é substituída pela diferença qualitativa dos modos de existência (bom/mau)’’ (DELEUZE, 2002, p. 29). O conhecimento a respeito da matéria, dos corpos e dos modos de existência dispensa, portanto, a aplicação da lei como cumprimento de um mandamento moral. Nesse sentido, ser livre não é determinar a própria lei, mas viver entre as limitações da matéria, gozando os encontros convenientes e evitando os inconvenientes.

É exatamente neste ponto que vale a pena retomar a crônica da seção anterior, *Dies irae*, na qual a escritora afirma que ‘‘Deus proibiu os sete pecados não por exigência de perfeição, mas apenas por piedade de nós’’ (LISPECTOR, 2018-a, p. 451) e que ‘‘os

pecados são mortais não porque Deus mata, mas porque eu morro deles'' (*ibidem,* p. 450). É como se Clarice fosse finalmente capaz de ouvir, da voz do Deus, não a imposição de um mandamento, mas a abertura a um conhecimento. Todo o vocabulário cristão da literatura de Clarice é, nesse sentido, redimensionado.

Quando fala em lei, portanto, o texto de Clarice não está produzindo teoria do direito, muito menos tipificando condutas para um novo código penal. Ele talvez procure se afinar a uma espécie de lei natural – uma lei que rege a matéria da vida, esse trânsito entre os corpos e os interstícios (NODARI, 2015, p. 148). Ele não negligencia que aos primeiros possam – e *devam* – ser aplicadas noções de consciência, intencionalidade e responsabilidade; o caso é que ele se interessa por essa discussão a partir de um outro enquadramento. O dever aqui não é um dever moral mediado pela convenção de uma sociedade e pela abstração de um código legal – mas um dever que surge do contato direto com o outro, que apela a nós em sua estranheza, às vezes até mesmo em sua aversão ao que nos é comum, em seu não pertencimento à nossa comunidade. E é então a partir dessa diferença que se abre uma dimensão relacional – tudo é *um* porque cada um é à sua maneira.

A leitura de Cixous parece caminhar também nesse sentido. No ensaio supracitado, ela propõe que ''a lei de Clarice, mais do que a lei que impõe, é um apelo, um chamado'' (CIXOUS, 1990, p. 13)[105]. Segundo ela,

> Clarice trabalha sobre a linguagem ela mesma e em sua relação com o corpo, sobre o paradoxo que faz que as coisas sem corpo e realidade sejam encontradas e ditas mais facilmente porque elas não são nada além de palavras, por exemplo, a lei. Ela trabalha sobre a diferença entre humanos e animais. Ela se arrepende de não ter nascido um animal. Em outras palavras, ela tem de encontrar o animal nela mesma. O que está em jogo para ela não é o reino da ciência, mas o da vida e da morte, o do amor. Isso está de acordo com o que Freud descreveu como o formidável narcisismo dos animais, do poder singular dos animais que acompanha o fato de eles não terem intelecto ou inconsciente. Eles têm outra relação com a vida que pode nos ensinar muito. Isso é o que a lei quer evitar a todo custo. Ela não quer que sintamos arrependimento ou desejo por um modo de vida que tomaria como exemplo não Deus e os santos, mas os

[105] "*Clarice's law, rather than the law that imposes, is an appeal, a calling*". (CIXOUS, 1990, p. 13)

> animais. Esse modo não reprimiria a parte animal em nós: ‘‘Um animal nunca substitui uma coisa por outra’’, diz Clarice. (CIXOUS, 1990, p. 12)[106]

Na obra de Clarice, Deus e os santos é que existem sob o modo animal, o modo daquele que não substitui. Eis a lei: *ser*. Como afirma, em certo momento, G.H.: ‘‘a barata e eu não estávamos diante de uma lei a que devíamos obediência: nós éramos a própria lei ignorada a que obedecíamos.’’ (LISPECTOR, 1998-b, p. 97).

---

[106] “*Clarice works on language itself and on its relationship to the body, on the paradox that makes it so that things without body and reality are found and said more easily because they are nothing but words, for example, the law. She works on differences between humans and animals. She regrets not having been born an animal. In other words, she has to find the animal in herself. At stake for her is not the realm of science but that of life and death, of love. This agrees with what Freud had described as the formidable narcissism of animals, of the singular power of animals that goes with the fact that they have no intellect nor unconcious. They have another relation to life that can teach us a lot. This is what the law wants to avoid at all cost. It does not want us to feel regret, or desire, for a mode of life that would take as an example not God and the saints, but animals. This mode would not repress the animal part in us: ‘An animal never substitutes one thing for another’, says Clarice*.” (CIXOUS, 1990, p. 12)

2.7 QUANTO AOS BICHOS

Se o mundo não fosse humano, eu me arranjaria sendo um bicho.

Clarice Lispector

Lembremos aqui a crônica que Clarice Lispector assina para o Jornal do Brasil em 17 de agosto de 1968, ‘‘Morte de uma baleia’’, na qual ela relata a notícia de que havia naquele momento duas baleias encalhadas na orla da Zona Sul do Rio, uma delas em sua vizinhança, na praia do Leme. A escritora nos participa que, ao contrário de uma multidão, não desceu para vê-la, porque a notícia era de que, encalhada, a baleia agonizava havia já horas. Ela relata então, com horror, os boatos surgidos de que, embora ainda ‘‘viva e arfante’’ (LISPECTOR, 2018-a, p. 136), a baleia tinha sua carne retalhada para ser vendida. Clarice protesta, incrédula:

> Não quero acreditar que alguém desrespeite tanto a vida e a morte, nossa criação humana, e que coma vorazmente, só por ser uma iguaria, aquilo que ainda agoniza, só porque é mais barato, só porque a fome humana é grande, só porque na verdade somos tão ferozes quanto um animal feroz, só porque queremos comer daquela montanha de inocência que é uma baleia, assim como comemos da inocência cantante de um pássaro. Eu ia dizer agora com horror: a viver desse modo, prefiro a morte. (LISPECTOR, 2018-a, p. 136)

Assim CL discute o desrespeito pelos animais: comê-los por crueldade, não por fome. Mas ela então se dá conta de que, apesar de sua revolta, a última afirmação não era verdade: ela preferia viver, assim mesmo, sob a selvageria que permeava as lendas recentes. Ela confessa:

> E exatamente não é verdade. Sou uma feroz entre os ferozes seres humanos – nós, os macacos de nós mesmos, nós, os macacos que idealizaram tornarem-se homens, e esta é também nossa grandeza. Nunca atingiremos em nós o ser humano: a busca e o esforço serão permanentes. E quem atinge o quase impossível estágio de Ser Humano, é justo que seja santificado. Porque desistir de nossa animalidade é um sacrifício. (LISPECTOR, 2018-a, p. 136)

Mas as fronteiras que Clarice delimita de maneira aparentemente definitiva em certos textos são frequentemente dissolvidas em outros. Se, nesta crônica, ela, por exemplo, afirma a morte como criação humana (a consciência da morte, a consciência do tempo, a ‘‘morte própria’’, em consonância com certa tradição filosófica), em contrapartida, ela termina por afirmar a ferocidade como atributo humano (e assim o homem tem poder sobre os outros animais com base na força, e não na razão, em desacordo com essa mesma tradição filosófica).

Há nisso um dado mais interessante do que indicar simplesmente a inconsistência de um projeto que se afrouxaria como teoria à medida que se fizesse literatura. É que o pensamento é, no texto de Clarice, força semovente e, se afirma a definitiva distância entre homens e animais, é ao mesmo tempo dizendo que essa fronteira é sempre cambiante, múltipla, não definitiva.

É proveitoso, nesse sentido, discutir algumas diferenças entre *A maçã* e *A paixão.* No primeiro romance, Martim recompõe um circuito de criação do mundo, passando primeiro pelas experiências colocadas como primárias, mais afeitas à matéria e calcadas na imanência, para depois alcançar inevitavelmente a comunidade linguística dos homens, seres dados à transcendência; assim, ele parte da convivência com a terra, passa pelas plantas e as aves, atravessa o curral com as vacas e, só depois de uma mediação feita pela ‘’mulata’’ (*sic*), com quem ele se relaciona, é que ele chega à convivência com o núcleo propriamente humano da fazenda, as senhoras brancas, nas figuras da mocinha e da proprietária, Ermelinda e Vitória.

A despeito de essa organização recompor certa hierarquia entre os viventes, Martim percorre o caminho a contragosto – seu desejo era o de permanecer entre os seres imanentes, que não se descolam da vida. A obra de Clarice parece de fato se colocar a partir desse descontentamento, como se enunciasse que a grande tarefa humana é a de se despir, a de se desumanizar, ainda que, afinal, essa tarefa acabe sempre frustrada – a nossa humanidade para sempre nos acossará; para nós, o pensamento e a linguagem são inevitáveis.

No entanto, interiormente a esse romance, há um momento em que o narrador afirma que a grande harmonia precisa de um *sim* que deve ser proferido não apenas pelo humano, em posse de sua linguagem e de seu poder de decisão, mas também pelas próprias coisas, por todos os outros viventes, mesmo em sua mudez. Na terceira parte do romance, quando Martim vislumbra que um assassino estará necessariamente sujeito a um momento no qual, ‘‘impossibilitado de não encarar o próprio rosto’’, enfim dirá ‘‘sim’ àquela harmonia feita de beleza e horror e perfeição’’, ele compreende também que, para todas as criaturas, ‘‘havia um certo momento não identificado’’ ‘‘em que as pedras teriam aberto seu coração de pedra e os bichos teriam aberto seu segredo de carne e os homens não teriam sido ‘os outros’, teriam sido ‘nós'' (LISPECTOR, 2020-a, p. 252).

No segundo romance, em contrapartida, esse ponto parece ser tratado de maneira um pouco diferente. G.H. chega a afirmar o seguinte:

> reduzidos a pequenos chacais, nós nos comemos em riso. Em riso de dor – e livres. O mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso destino fatal. Enquanto que os seres inumanos, como a barata, realizam o próprio ciclo completo, sem nunca errar porque eles não escolhem. Mas de mim depende eu vir livremente a ser o que fatalmente sou. Sou dona de minha fatalidade e, se eu decidir não cumpri-la, ficarei fora de minha natureza especificamente viva. Mas se eu cumprir meu núcleo neutro e vivo, então, dentro de minha espécie, estarei sendo especificamente humana. (LISPECTOR, 1998-b, p. 124)

G.H. afirma uma distinção que parece definitiva entre humanos e animais: nós escolhemos; eles, não. Os outros seres pertencem inevitavelmente à matéria; nós, em contrapartida, escolhemos cumprir a nossa natureza especificamente viva.

Ao final de seu percurso, G.H. parece não recuar desse ponto: há, de fato, uma escolha a ser feita pelo homem. Essa escolha, no entanto, não é a de nos entregarmos vorazmente ao inferno da matéria, mas, em contrapartida, justamente a de aceitarmos que somos seres limitados, portanto nossa pertença ao mundo se dará na medida dessa limitação. Esse é o destino fatal que G.H. inevitavelmente cumpre, a despeito de sua escolha equivocada.

Nesse sentido, estamos novamente unidos aos animais, sujeitos, nós também, a cumprir a nossa própria lei, embora a desconheçamos. ‘‘A barata e eu não estávamos diante de uma lei a que devíamos obediência: nós éramos a própria lei ignorada a que obedecíamos’’ (*ibidem*, p. 97), diz G.H. a certo momento.

A propósito dessa discussão, é proveitoso lembrar esta fala de Jacques Derrida, em diálogo com Elisabeth Roudinesco, em ‘‘Violências contra os animais’’: ‘‘Claro que existem diferenças irredutíveis, intransponíveis entre tantas espécies de seres vivos. Quem pode negar isso sem levar a cegueira até a burrice? Mas não existe apenas uma única fronteira, una e indivisível, entre o Homem e o Animal.’’ (DERRIDA, 2004, p. 85)

O filósofo insiste sobre esse ponto:

> Existe no mundo animal um grande número de estruturas diferentes. Entre o protozoário, a mosca, a abelha, o cachorro, o cavalo, os limites se multiplicam, sobretudo na organização ‘‘simbólica’’, na cifragem ou na prática dos signos. Se me preocupo com uma fronteira entre dois espaços homogêneos, de um lado o homem e do outro o animal, não é por pretender, burramente, que não existe limite entre os ‘‘animais’’ e o ‘‘homem’’, é porque sustento que existe mais de um limite: muitos limites. **Não existe *uma* oposição entre o homem e o não-homem, há entre as estruturas de organização do vivo muitas fraturas, heterogeneidades, estruturas diferenciais**. […] Tudo isso é complicado, é a própria co-implicação. Não digo que seja preciso renunciar a identificar um ‘‘próprio do homem’’, mas se poderia demonstrar, dedico-me a isso em outros lugares, sobretudo no ensino, que nenhuma das características pelas quais a filosofia ou a cultura mais autorizadas acreditaram reconhecer esse ‘‘próprio do homem’’ é rigorosamente reservada ao que nós, os homens, chamamos de

> homem. Seja porque animais dispõem disso também, seja porque o homem não dispõe tão seguramente quanto se pretende (argumento que já desenvolvi, sobretudo em *Aporias*, contra Heidegger, a respeito da experiência da morte, da linguagem e da relação com o ser *como tal*). (DERRIDA, 2004, pp. 85-85, grifo nosso)

Somos de fato diferentes, baratas e humanos, e talvez nos seja dado matá-las (estando fora da ordem do direito, elas invadem também os nossos armários e quem sabe passeiem por nossos corpos enquanto dormimos) – mas isso não nos torna imunes ao horror de precisar pisá-las, de sentir o seu exoesqueleto ceder sobre nossos pés, de ouvir o ruído de quando ele se parte e, por fim, de olhar a enigmática matéria branca de que são feitas as suas entranhas. Afinal, partilhamos com elas o mistério de termos sido dados a este mundo – de pertencer a ele, sob a arbitrariedade de nossas naturezas. E assim, involuntariamente nos irmanamos a elas – sob a rivalidade da disputa pela vida (e a rapidez com que se afugentam de nossos sapatos talvez negue que a morte seja criação nossa), mas também sob a comunhão do desejo de pertença (elas seguem, afinal, vivas, ao que parece, há muito mais tempo do que nós[107]).

Entre tantos momentos em que a obra de Lispector aborda o tema da animalidade, é justo destacar, sobretudo, a sua vocação de respeito pela alteridade. ‘‘Eu sou pelo bicho e tomo o partido das vítimas do amor ruim’’, ela afirma, em crônica ao JB de 11 de setembro de 1971, intitulada ‘‘Amor’’, na qual narra ter cruzado com um quati que passeava de coleira, conduzido por um homem que o criava como animal doméstico. ‘‘Você não teve outro modo de possuir a graça desse bicho senão com uma coleira?’’ (LISPECTOR, 2018-a, p. 444), ela questiona. A escritora afirma ainda que nisso consiste o ‘‘que de pior um ser pode fazer a outro ser: adulterar-lhe a essência a fim de usá-lo’’ (*ibidem*, p. 445) e defende que o quati ‘‘teria o direito quando soubesse de massacrar o homem com o ódio’’ (*ibid.*, p. 445) pelo que ele havia lhe feito.

---

[107] Lembre-se aqui o impressionante dado apresentado por Brian Massumi, em *O que os animais nos ensinam sobre política*, no projeto de “divisar uma política diferente, que não seja uma política humana do animal, mas uma inteiramente animal, livre dos paradigmas tradicionais do sórdido estado da natureza e das pressuposições acerca dos instintos que permeiam tantas vezes o pensamento moderno” (MASSUMI, 2017, p. 11); ele indica, a propósito da brincadeira entre os animais, que “Gordon M. Burghart em seu compendioso estudo da ciência da brincadeira animal (*The genesis os animal play: testing limits*. Cambridge: MIT Press, 2005), argumenta que comportamentos específicos das brincadeiras são muito mais difundidos do que tradicionalmente se pensa. São observáveis não apenas em animais placentários, mas também marsupiais, em um grande número de espécies de aves e em alguns répteis e peixes. Dentre os invertebrados, considera presentes comportamentos limítrofes às brincadeiras em crustáceos, cefalópodes e alguns insetos, como **baratas**, formigas e abelhas” (MASSUMI, 2017, pp. 13-14, grifo nosso).

É segundo a delicadeza dessa relação que Lispector já havia afirmado, na sequência de crônicas intituladas ‘‘Bichos’’, publicadas a 13 e 20 de março de 1971 no JB, a possibilidade de ‘‘viverem um ao outro profundamente, como só acontece entre bichos e homens’’ (*ibid.*, p. 378). Essa convivência demandaria, como princípio, uma aversão ao narcisismo: ‘‘eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa – há de respeitar-lhes a natureza – eu é que me animalizo’’ (*ibid.*, p. 375).

Nesse sentido, o humano, se ocupa um lugar de força nesse vínculo, deve, portanto, assumir a responsabilidade por esse lugar – e viver a relação como uma abertura a sair de si próprio. ‘‘Não é difícil, vem simplesmente, é só não lutar contra, é só entregar-se’’, afirma Clarice a princípio. Mas, reavaliando, ela conclui: ‘‘indo bem mais fundo, chego muito pensativa à conclusão de que não existe nada mais difícil que entregar-se totalmente. Essa dificuldade é uma das dores humanas’’ (*ibid.*, p. 375). Eis, afinal, o tipicamente humano: a dor de sair de si.

CONCLUSÃO

> No entanto, se quisermos desempenhar um papel maior, o papel de um homem livre, então deveríamos ser capazes de aceitar – ou pelo menos imitar – a maneira como um homem livre fracassa. Um homem livre, quando fracassa, não culpa ninguém.
>
> Joseph Brodsky

Percorremos, até aqui, um longo trajeto, por isso não será sem proveito recompor a progressão que alguns temas ganharam. Iniciamos nossa discussão remetendo à distinção pretensamente definidora entre as pessoas e as coisas, que abarca aquela entre os sujeitos e os objetos, os homens livres e os escravizados, os seres humanos e os outros viventes. Propusemos, em contraposição a ela, a imagem do fluxo, que lança a noção de um movimento em execução contínua, mesclando assim as posições de agente e paciente, de sujeito e meio ambiente, de ação e contemplação. Introduzimos, nesse ponto, o cerne da questão proposta pelo trabalho: a destituição do sujeito da posição de agente consciente, decidido, planejado e assertivo, a partir da qual se pode vislumbrar uma concepção alternativa de ação, uma que confie mais na decisão de se deixar despossuir diante do outro do que na de se impor sobre ele à base de força.

Estabelecemos, assim, o panorama a partir do qual lemos a obra de Clarice Lispector: um campo em que o protagonista se vê continuamente confrontado por presenças que o espoliam de sua posição de destaque diante dos outros, que o convocam a agir diferentemente a partir dessa intromissão. Foi nesse terreno, povoado de seres não humanos, que propusemos um recorte para trabalhar a obra da autora: tomamos, como objetos de estudo, os romances *A maçã no escuro*, de 1961, e *A paixão segundo G.H.*, de 1964. O procedimento foi o de ler, no primeiro, um intertexto com o romance russo *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski, sobretudo no que concerne à divisão entre os homens comuns e os extraordinários, proposta pelo personagem Raskólnikov, e o de acompanhar, na passagem do primeiro ao segundo, a transição de um protagonista masculino que se vê à imagem do primeiro homem do mundo, um autêntico homem extraordinário, para uma protagonista feminina que se vê à imagem que a empregada doméstica faz dela, uma mulher tão comum quanto os contornos genéricos utilizados para retratá-la na parede do quarto.

Situamos, em seguida, em que consiste o intertexto entre *Crime e castigo* e *A maçã no escuro*. Nosso objetivo não era meramente o de estabelecer as bases para uma

comparação entre as obras, mas o de apresentar alguns parâmetros para elaborar a teoria da ação que nos interessava. Por isso, recorremos a diferentes elementos. Em primeiro lugar, recompusemos o percurso pelo qual passa o personagem Rodion Raskólnikov no que concerne à ação que ele desempenha, mobilizando a teoria que ele enuncia e atentando ao contraste entre suas intenções, seu plano, sua hesitação e a maneira casual como a ação finalmente se dá. Em segundo, apresentamos um painel tipológico da relação entre ação e contemplação conforme ela foi representada nos personagens da literatura russa do século XIX, compreendendo que essa era uma categoria central para a ficção daquele contexto. Em terceiro, recorremos à teoria do super-homem de Friedrich Nietzsche, mobilizando o argumento dele de que a força é o elemento definidor para a manutenção da decisão e a execução da ação, e tensionamos a argumentação do autor, contrastando-a com a de Walter Benjamin e a da própria Clarice Lispector, destacados os momentos em que a escritora teorizou diretamente sobre o tema. Por fim, apresentamos a discussão a respeito da dimensão trágica da obra de Dostoiévski, buscando o ponto no qual ela se toca com a de Lispector: aquele em que, sob a pressão de uma decisão que precisa ser tomada, o personagem é confrontado com uma crise em meio à qual o seu solipsismo acaba cedendo.

Neste ponto, empenhamo-nos finalmente na obra de Lispector. Começamos por *A maçã no escuro*, detendo-nos primeiro na leitura da passagem do Sermão às pedras e, depois, costurando um caminho entre alguns apontamentos da crítica literária e alguns elementos do percurso textual do próprio romance. A primeira parte dedicou-se a mapear a relevância da figura do homem extraordinário para a construção do caráter de Martim, bem como a relação entre a abstração e a materialidade que ele reencena a partir do personagem de Dostoiévski; a segunda, a recompor a jornada de Martim como um todo, delineando a frustração de seus intentos heroicos e destacando a aceitação da linguagem como pertencimento a uma dimensão comunitária da existência. Encerramos, assim, a primeira parte da tese, dedicada a pensar *os homens que agem*.

A segunda parte da pesquisa, dedicada, em contrapartida, *aos seres que vão vivendo*, inicia-se diretamente pela leitura de *A paixão segundo G.H.* De início, procuramos marcar a passagem realizada entre estas duas obras de Clarice, situando que, apesar de elas encenarem o mesmo decalque crístico da Paixão, cada uma o faz a partir de um ponto de início diferente. Em seguida, procedemos à leitura do romance, privilegiando dois momentos: primeiro, as cinquenta páginas iniciais, nas quais se apresenta a personagem Janair e se estabelece a sobreposição que será depois

desenvolvida entre a empregada e a barata; depois, os dois momentos agudos em que se passa a ação, quais sejam, a pancada na barata com a porta do guarda-roupa e a manducação da matéria branca de suas entranhas.

As seções seguintes dedicaram-se a pensar a maneira como o romance desestabiliza as posições de sujeito e de objeto, provocando uma imbricação entre ambas, além de apresentar, recorrendo também às crônicas de Lispector, a maneira como a *fome* é retratada na obra da autora, cindindo-se entre, por um lado, uma doce pertença ao amor-correnteza e, por outro, uma luxúria ardente pelo consumo extrativista do mundo.

As duas seções finais propuseram a importância da imagem da lei na obra da autora, recorrendo à leitura que Gilles Deleuze faz de Espinosa para elaborá-la e, por fim, à relação de respeito pela alteridade animal que Clarice propõe ao longo de toda a sua obra, sob diferentes nuances.

A partir desse rápido mapeamento do trajeto total percorrido pela tese, podemos, afinal, extrair algumas conclusões. Comecemos por algumas considerações quanto à relação entre *Crime e castigo* e *A maçã no escuro.* A Raskólnikov, parece que, se a dedução funciona bem e o raciocínio está correto, não há o que justifique que ele não seja transposto para a prática. Se a ideia é boa, ela deve ser executada. Nesse sentido, a realidade é, para Raskólnikov, a própria linguagem – mas uma linguagem que apenas pode atingir o seu potencial máximo com o desempenho particular de um falante notável, de um homem extraordinário capaz de fazê-la falar mais do que o clichê operante no mundo.

Assim, a doença que Raskólnikov imputa ao criminoso pode ser lida, a partir de Clarice, como uma doença da linguagem – lembremos a crônica "Mineirinho", na qual ela afirma que o criminoso já perdeu a fala e que devemos, como sociedade, falar por ele. Trata-se, nesse sentido, de uma doença que interrompe a relação entre os signos e a realidade material, comum, partilhada entre os homens, a ponto de que a realidade pareça acontecer entre os próprios signos, apenas no plano linguístico. Assim, a possibilidade do encontro com o outro fica vedada – não há, de fato, relação com o mundo.

O que Clarice parece nos dizer é que não há maneira de se furtar inteiramente ao risco colocado pelo protagonista de Dostoiévski – mesmo a atitude radical de abandonar a linguagem e buscar se fundir à matéria é já um empreendimento contaminado pela linguagem, fruto que não foi colhido à terra, mas ao pensamento. A realidade

experimentada pelos humanos está sempre tocada pela linguagem. O que ela nos sugere, talvez, como modulação, é que a abertura a se deixar tocar pela matéria do mundo impõe um grau de realidade que resiste à tradução – e que nos obriga, portanto, a revisar as nossas abstrações, sejam elas particulares, sejam socialmente cultivadas. Trata-se, nesse sentido, de uma espécie de realidade mais crua, a do encontro, que nos faz apelo e nos convoca a refazer a nossa própria linguagem.

Assim, passemos mais especificamente *À maçã*. Propomos, afinal, que a responsabilidade se coloca a partir do encontro sem nome, inesperado, não planejado, com o outro, como dádiva que se estende ou que se recebe, ou que mutuamente flui na coexistência. Isso, no entanto, não impede que ela esteja submetida à linguagem – o encontro, como dimensão pública de partilha, está sempre sujeito à linguagem, ainda que a uma linguagem decomposta, reinventada, de sondagem. Recriar a linguagem é também ter de arcar com as formas já demarcadas nela e por meio dela – mesmo que sob a expectativa de dobrá-la, de fazê-la falar outra coisa, de estendê-la para fazer ecoar um silêncio.

A conclusão a que chega Martim, ao final do romance, não é a de que ele está, tanto quanto os outros e a despeito das altas expectativas que ele cultivou a respeito de si próprio, condenado a viver entre os lugares comuns, as generalizações e o fundamento abstrato da linguagem. Não é uma falência o que se abate sobre ele, mas, ao contrário, é uma nova percepção do mundo que ele descobre – um mundo que, porque convoca a ser vivido com a matéria pulsante do corpo, é partilhado com os outros e, por extensão, é feito também de linguagem. A aceitação da linguagem como ‘‘único modo de ser os outros’’ não é uma desistência, mas uma espécie de graça – a impossibilidade humana de se viver a plena coincidência entre o entendimento e o corpo é vivida ela mesma como uma espécie de beatitude. Nisso consiste a escolha humana de se deseroicizar.

Essa é não apenas uma conclusão indicada argumentativamente pelo texto, mas uma realidade que se impõe pelo próprio texto, como procedimento de escrita. O romance todo veda a possibilidade do acontecimento único – desde o início do texto, a ruptura total com o mundo dos homens é vedada pela repetição que se encena. Ele parece nos dizer então de uma maleabilidade mesmo daquilo que se propõe como o mais material – tudo é passível de um desdobramento simbólico, tudo é passível de ser inscrito na língua, embora guarde sempre uma espécie de recusa, de resistência à decifração completa. Há algo do símbolo que se mantém como imagem e que recusa, portanto, a tradução como pura mensagem.

Martim agira em rompante de fúria – nisso consistiria a sua liberdade, na afirmação de sua vontade e de sua força, que ele impôs diante do outro. No entanto, a despeito de que ele pretendera sua ação como ruptura com o corpo social e com a linguagem, seu ato fatalmente replicou e recompôs a dimensão social do patriarcado. A força de individualidade de sua ação, avessa mesmo a qualquer decisão prévia, a qualquer elaboração mental, é inevitavelmente invadida pela abstração da experiência social coletiva – agindo, Martim participa das maciças estatísticas de feminicídios perpetrados por companheiros da vítima.

Assim, temos que o ato está sempre sujeito ao nome – justamente porque ele existe no mundo, diante dos outros, compondo uma realidade partilhada por todos – e é a linguagem o nosso maior instrumento de partilha. A separação entre o ato (material) e a palavra (abstrata) não é total – na verdade, a interferência entre um e outro se replica infinitamente. Por um lado, a linguagem nomeia o ato e suspende, por um instante, a sua incompletude, a sua inconclusão; por outro, a linguagem é passível de uma iterabilidade virtualmente infinita, sujeitando-se a dizer palavras inteiramente desconectadas do ato, ainda que ele tenha acontecido de maneira pública e aos olhos de todos.

O que o texto de Clarice parece nos dizer é que não há ato total – o ato está sempre assombrado pela possibilidade de ter sido uma outra coisa, sempre avesso ao controle do sujeito que, a despeito de sua fragilidade e até mesmo de sua recusa, age, inevitavelmente. Mas tampouco há ato mental – o acontecimento sempre se lança a uma esfera partilhada, pública, penetrável pelo outro. Há de se rever a reputação de Clarice como escritora da densa sondagem psicológica – ela talvez seja, sobretudo, a escritora do contato, do confronto, do choque que o outro produz em mim e ao qual não posso me furtar.

Por fim, embora o romance de Clarice se divida em três partes, assinalando as etapas da transformação de Martim, o percurso do personagem é vacilante, avança e recua, não obedece a uma trajetória inteiramente linear – ele se enfada, se enfurece, se arrepende, se emenda. Acontece da mesma maneira com Raskólnikov, que, mesmo depois da confissão e da prisão, ainda vacila – sua conversão não é total até quase o fim do romance. Talvez esteja também nesse ponto a justificativa estrutural para a existência do tão criticado epílogo do texto russo – o arrependimento do personagem acontece não simplesmente diante do ato hediondo que ele cometeu, mas diante do amor de Sônia; temos, nesse sentido, um grande ato de amor, um ‘‘*finale* perfeito’’ (LISPECTOR, 2020-a, p. 367), na chave do melodrama, à maneira daquele que desejava Martim, ‘‘uma

generosa apoteose, sem nenhuma economia, como no final das revistas musicais, quando todos os membros da companhia vêm ao palco'' (*ibid.*, p. 367).

Assim, passamos *À paixão segundo G.H*. Tanto quanto *A maçã*, este romance encena o mesmo itinerário crístico concebido por Clarice Lispector: a personagem se coloca uma tarefa heroica, frustra-se, lança-se então uma segunda tarefa heroica que busca compensar a primeira, frustra-se mais uma vez e apenas então age verdadeiramente, ao assumir a sua condição deseroicizada.

No primeiro romance, esse percurso é desempenhado por Martim: depois de pretensamente assassinar a mulher e evadir da sociedade que o tachara de criminoso, ele se propõe a tarefa de recriar um mundo novo que seja exclusivamente material, mas acaba frustrado pelo impulso renitente de pensar e desejar a palavra; assim, ele se propõe a nova tarefa de se deixar guiar pelo amor aos outros seres e se fundir assim à matéria do mundo, mas novamente é acossado pela inevitabilidade da abstração, que culmina com a descoberta de que o seu crime de assassinato jamais acontecera; afinal, Martim aceita a sua condição inevitável de ser falante e se compromete com o seu desejo de escrever, ainda que isso signifique apenas aludir ao mundo da matéria.

No segundo romance, esse percurso é desempenhado por G.H.: depois de golpear a barata e ser confrontada com o seu olhar de sobrevivente, ela se propõe a tarefa de lançar-se ao fluxo da matéria viva e pulsante, mas acaba frustrada pela violência da luxúria que a consome e a distingue como indivíduo; assim ela se propõe a nova tarefa de comer a matéria branca da barata como maneira de comungar com a matéria informe do mundo, mas novamente ela se dá conta de que sobre aquele ato pesava a dimensão simbólica de um ritual que se dissociava inteiramente da matéria-prima da natureza; afinal, G.H. aceita a sua condição de ser dado à transcendência e assume que a sua participação no mundo passa necessariamente pelo exercício da palavra, ainda que a sua voz apenas possa dizer o silêncio da impossibilidade de comunicar.

Do primeiro ao segundo romance, a repetição da saga deseroicizante marca, no entanto, uma diferença: se Martim pouco menciona a existência da mulher e logo a abandona, G.H., em contrapartida, é diretamente confrontada pelo olhar da barata, que atualiza, por sua vez, a visada da empregada, a sua fala encriptada na parede.

Considerando a metáfora barata/empregada, é necessário reconhecer uma dimensão ainda lacunar na discussão a respeito do assassinato: se G.H. termina por aceitar que a ação violenta de matar baratas participa do humano, poderia esse limite se

estender para uma legitimação da ação violenta de oprimir mulheres negras, de relegá-las à posição de objeto, de confiná-las ao lugar social de empregadas domésticas? Não parece ser essa a resposta de Clarice. Se a sua obra advoga em favor da nossa truculência, não é para legitimar a necropolítica – humanos, afinal, não são baratas; é talvez para reconhecer, com a honestidade necessária e avessa ao narcisismo do lugar de fala embranquecido, a violência da nossa estrutura social.

É interessante mencionar ainda a questão do ponto de vista biográfico: Clarice escreveu em muitas partes a respeito das domésticas, seja como *ghost-writer* de Ilka Soares, nas crônicas hoje muito envelhecidas de *Só para mulheres*, seja em várias das crônicas que ela assinou de próprio punho no Jornal do Brasil. Esses textos não deixam de ecoar algo de ambíguo, é verdade – não se trata aqui de dissipar o lugar a partir do qual eles falam, o de patroa branca de classe média, que incontornavelmente goza de um privilégio que oprime o outro, mas justamente de expô-lo como ponto de vista, aceitando humildemente o desconforto de coincidir com o lugar de poder daquele que explora a classe trabalhadora, sobretudo as mulheres negras. Nesse sentido, é inegável também a posição a partir da qual eles se afirmam: ‘‘ter empregadas, chamemo-las de uma vez de criadas, é uma ofensa à humanidade’’, ela publica em crônica do Jornal do Brasil de 14 de outubro de 1967 (LISPECTOR, 2018-a, p. 29), e ainda ‘‘por falar em empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e exploradora’’ (*ibidem*, p. 48), de 2 de dezembro de 1967. Não se trata, evidentemente, de redimir a Clarice qualquer rótulo de racista, mas justamente de assumir abertamente essa condição desumanizadora diante do outro, compreendendo que é esse o primeiro passo que nos cabe como uma sociedade estruturalmente racista e de base escravocrata.

Por fim, retomamos ainda a teoria da ação lida na obra de CL: desistir, fracassar, deseroicizar é também agir, é também decidir; mais: é nesse ato ínfimo que consiste a nossa maior decisão humana. É necessário, nesse sentido, um despojamento da oposição forjada entre os homens de ação e os supérfluos, entre a teoria e a prática, entre a literatura e a vida. A despeito de que a obra de Clarice Lispector pareça a todo tempo reiterar a cisão entre a matéria e linguagem, o itinerário deseroicizante percorrido por seus protagonistas parece indicar que não há, afinal, verdadeira oposição.

Mente e mundo não são, afinal, um binômio que opõe a liberdade à lei – a realidade é constituída na coabitação, no amor amoral que oscila entre a doçura e a luxúria e que inevitavelmente flui entre mim e o outro. O que a pretensão heroica procura denegar não é o fato bruto da violência, mas a realidade inegável da partilha – a de que o

sofrimento do outro coloca também uma realidade para nós. Assim, a força capaz de refundar o mundo não é a imposição da nossa própria vontade sobre ele, mas a interveniência que a nossa vontade sofre a todo o tempo pela mera existência dos outros seres, animados e inanimados, humanos e animais; a realidade é essa dimensão comum, tecida conjuntamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. **Sobre o livre arbítrio**. Trad. Everton Toresim. Campinas: Ecclesiae, 2019.

ANTONIASSE, Samuel Junqueira. **Diário de um homem supérfluo, de Turguêniev: caracterização de um tipo**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, São Paulo, 2016.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ARISTÓTELES. **Política.** Trad. Antonio Campelo Amaral e Carlos Gomes. Lisboa: Vega, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BENJAMIN, Walter. "Para a crítica da violência''. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2013.

BERLIN, Isaiah. ***Russian thinkers***. Londres: The Hogarth Press, 1978.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. "A consciência em Dostoiévski (*Crime e castigo*)". In: **Aulas de literatura russa – de Púchkin a Gorenstein**. São Paulo: Kalinka/Hedra, 2018, pp. 103-121.

BEZERRA, Paulo. "O laboratório do gênio". In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O duplo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013, pp. 237-248.

BÍBLIA. **Bíblia do peregrino**. Trad. Ivo Storniolo e José Bortolini. São Paulo: Paulus, 2017.

BRODSKY, Joseph. **Sobre o exílio**. Trad. André Bezamat. Belo Horizonte; Veneza: Âyiné, 2018.

BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder – Teorias da sujeição**. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. ***Dispossession: the performative in the political***. Cambridge: Polity Press, 2013.

BUTLER, Judith. **O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: EDUFSC, 2014.

CIXOUS, Hélène. "*Água viva: How to Follow a Trinket of Water*"; "*The Apple in the Dark: The Temptation of Understanding*". In: ***Reading with Clarice Lispector***. Trad. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, pp. 11-97.

CHESTOV, Léon. "*La lutte contre les évidences"*. In: ***Les révélations de la mort.*** Trad. Boris Schlœzer. Paris: Plon, 1958, p. 1-103.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas – uma metafísica da mistura**. Trad. Fernando Scheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.

DAVID-MÉNARD, Monique. **A vontade das coisas: o animismo e os objetos**. Trad. Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2022.

DAVYDOV, Sergei. *"Gogol's Petersburg"*. In: **New England Review** (1990-). Middlebury. Vol. 27, No. 1 (2006), pp. 122-127. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40244791>, acesso em out/2021.

DELEUZE, Gilles. "Sobre a diferença da ética em relação a uma moral". In: **Espinosa – filosofia prática**. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002, pp. 23-37.

DERRIDA, Jacques. **A besta e o soberano (Seminário). Vol 1 (2001-2002)**. Michel Lisse, Marie-Louise Mallet e Ginette Michaud (orgs.). Trad. Marco Casanova. Rio de Janeiro: Via Verita, 2016.

DERRIDA, Jacques. ***Death penalty.*** **Vol.1**. Geoffrey Bennington, Marc Crépon e Thomas Dutoit (orgs.). Trad. Peggy Camuf. Chicago; Londres: The University of Chicago Press e The University of Chicago Press, 2014.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. "Violências contra os animais". In: **De que amanhã… Diálogo**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DERRIDA, Jacques. "É preciso comer bem' ou o cálculo do sujeito". Trad. Denise Dardeau e Carla Rodrigues. In: **Revista Latinoamericana do Colégio Internacional de Filosofia***,* Valparaíso, n. 3, p. 149-185, jan/2018.

DERRIDA, Jacques. **Força de lei**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

DESPRET, Vinciane. **O que diriam os animais?** Trad. Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

DOBROLIÚBOV, Nikolai. “O que é oblomovismo?”. In: **Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)**. Bruno Gomide (org.). São Paulo: Editora 34, 2017, pp. 289-335.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Zamperetti Cometi Editor, 2016.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. “Posfácio – para ler ‘distraidamente' e não esquecer’’. In: LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. “*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, romance moderno e romance de mocinha’’. In: **Revista Signótica**, Goiânia, v. 18, n. 1, p. 1-16, jan/jun 2006.

FRANK, Joseph. **Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FRANK, Joseph. **Pelo prisma russo**. Trad. Paula Cox Rolim e Francisco Achcar. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

KANT, Immanuel. **Começo conjectural da história humana**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

KHEL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Boitempo, 2020.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. Trad. Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.

HAIDER, Asad. ***Mistaken identity: mass movements and racial ideology***. Londres; Brooklyn: Verso, 2018. Versão digital.

KEMPIS, Tomás de. **Imitação de Cristo**. Trad. Frei Tomás Borgmeier. Petrópolis: Vozes, 2015.

HOWE, Irving. **A política e o romance**. Trad. Margarida Goldsztajn. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LIMA, Luiz Costa. ‘‘A mística ao revés de Clarice Lispector’’. In: **Por que literatura**. Petrópolis: Vozes, 1966.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998-a.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020-a.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998-b.

LISPECTOR, Clarice. “Mineirinho’’. In: **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020-b.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018-b.

LISPECTOR, Clarice. “Observações sobre o direito de punir”. In: **Outros escritos**. Lícia Manzo e Teresa Montero (orgs.). Rio de Janeiro: Rocco, 2020-c.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas**. Pedro Karp Vasquez (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2018-a.

LISPECTOR, Clarice. “Para Fernando Sabino, em 14 de dezembro de 1956’’. In: **Todas as cartas**. Larissa Vaz (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2020-d.

LISPECTOR, Clarice. “Obsessão’’; “Uma história interrompida’’. In: **Todos os contos**. Benjamin Moser (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida (pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOCKE, Don. “*Beliefs, desires and reasons for action*”. In: **American Philosophical Quarterly**. Urbana e Champaign. v. 19, n. 3, pp. 241-249, jul/1982. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20013963>, acesso em out/2021.

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. Trad. Francisco Trento e Fernanda Mello. São Paulo: n-1 edições, 2017.

NANCY, Jean-Luc. ***Noli me tangere – essai sur la levée du corps***. Paris: Bayard, 2003.

NASCIMENTO, Evando. “Clarice e as plantas: a poética e a estética das sensitivas’’. In: **Quanto ao futuro, Clarice**. Julio Diniz (org.). Rio de Janeiro: Bazar do tempo; PUC-Rio, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. Trad. Márcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral – uma polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NODARI, Alexandre. “O infamiliar animismo de Clarice Lispector’’. In: **Um século de Clarice Lispector – ensaios críticos**. Cleusa Rios P. Passos e Yudith Rosenbaum (org.). São Paulo: Fósforo, 2021.

NODARI, Alexandre. “A vida oblíqua’: o hetairismo ontológico segundo G.H.’’. In: **O Eixo e a roda**, Belo Horizonte, v.24, n.1, p. 139-154, 2015.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem – uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo, Editora Ática, 1989.

NUSSBAUM, Martha C. **A fragilidade da bondade – fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega**. Trad. Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **A barata e a crisálida – o romance de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

OSTRÓVSKI, Aleksandr. **A tempestade**. Trad. Denise Regina Sales. São Paulo: Peixoto Neto, 2016.

PASCHOAL, Antonio Edmilson. “Vestígios de Dostoiévski na correspondência de Nietzsche’’. In: **Estudos Nietzsche**, Espírito Santo, v. 6, n. 2, pp. 310-316, jul/dez 2015.

PENNA, João Camillo. “A menina, a água, a montanha’’. In: **Quanto ao futuro, Clarice**. DINIZ, Julio (org.). Rio de Janeiro, 2021, pp. 153-175.

PENNA, João Camillo. “O nu em Clarice Lispector’’. In: **Alea**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 68-96, jan/jun 2010.

PENNA, João Camillo. “O símbolo e a coisa”. In: **Seção Ensaios**, 14/10/2021. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2021/10/14/o-simbolo-e-a-coisa/>, acesso em nov/2022.

PESSANHA, José Américo Motta. ‘‘Clarice Lispector: O itinerário da paixão’’. In: **Remate de Males**, Campinas, v. 9, p. 181-198, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636573>, acesso em mai/2022.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector – uma poética do olhar**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

PUSHKIN, Alexandr. **Eugênio Oneguin**. Trad. Dário Moreira de Castro Alves. Rio de Janeiro: Record, 2010.

REINHARDT, Karl. **Sófocles**. Trad. Oliver Tolle. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal – uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Fapesp, 2006.

SABINO, Paulo Cesar Jakimiu. Resenha de STELLINO, P. “*Nietzsche and Dostoevsky: On the Verge of Nihilism”*. Berne: Peter Lang, 2015, 247p. In: **Estudos Nietzsche**, Espírito Santo, v. 9, n. 1, p.139-145, jan/jun 2018.

SAFATLE, Vladimir. “Crítica da autonomia: liberdade como heteronomia sem servidão’’. In: **Discurso**, v. *49, n.* 2, p. 21–41, dez/2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2019.165473>, acesso em mar/2022.

SALVATERRA, Valeria Campos. ‘‘*Comer al otro: retoricas de la alimentación: una lectura del seminario inédito Manger l’autre de Jacques Derrida (1989-1990)*’’. In: **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 43, n. 4, p. 343-368, out/dez, 2020.

SEELEY, Frank Friedeberg. “*The Heyday of the 'Superfluous Man' in Russia*”. In: **The Slavonic and East European Review**. Londres. v. 31, n. 76, pp. 92-112, dez/1952. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4204406>, acesso em out/2021.

SHAKESPEARE, William. ***Hamlet, Prince of Denmark***. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: figuras da escrita**. Braga: Edição Universidade do Minho, 2000.

SÜSSEKIND, Pedro. **Hamlet e a filosofia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TODOROV, Tzvetan. "O humano e o inter-humano (Mikhail Bakhtin)". In: **Crítica da crítica: um romance de aprendizagem**. Trad. Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

TURGUÊNIEV, Ivan. **Diário de um homem supérfluo**. Trad. Samuel Junqueira. São Paulo: Editora 34, 2018.

TURGUÊNIEV, Ivan. **Pais e filhos**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pp. 283-306.

TURGUÊNIEV, Ivan. "O Hamlet do distrito de Schigrí". In: **Memórias de um caçador**. Trad. Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Editora 34, 2017, pp. 329-358.

VARIN, Claire. **Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector**. Trad. Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WALDMAN, Berta. "Não matarás': um esboço da figuração do crime em Clarice Lispector''. In: **Clarice Lispector – A paixão segundo G.H**. São Paulo: Escuta, 1992.

WALDMAN, B.; ARÊAS, V. "*Eppur, se Muove*''. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, p. 161-168, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636573>, acesso em mai/2022.