

## Por linhas tortas: o judaísmo em Clarice Lispector

With Through Lines: Clarice Lispector's Judaism

Berta Waldman\*

**Resumo:** Meu objetivo é apresentar, neste artigo, a ficção da escritora Clarice Lispector, um dos expoentes da literatura brasileira contemporânea, como vinculada ao judaísmo, quando ela não oferece ao leitor nenhum dado direto que aponte para ele. Para além da presença judaica, verifica-se também a cristã, além de crenças populares, o que sugere o seu empenho de integração no quadro particular das experiências religiosas brasileiras, marcado pelo sincretismo. Todavia, é certo que a *Bíblia* lhe serviu de base, e meu propósito, aqui, é verificar como, no que concerne à lei, a recorrência a essa fonte tem um peso na obra da autora.

**Palavras chave:** Clarice Lispector. Judaísmo. Sincretismo.

**Abstract:** My aim is to present in this article the fiction of Clarice Lispector, one of the exponents of contemporary Brazilian literature as bonded to Judaism, however she does not lead the reader to any data that points to it. Besides the Jewish background, there is also the Christian influence, in addition to popular beliefs, suggesting her commitment to integrating within the particular framework of Brazilian religious experiences, which is marked by syncretism. So, it is certain that the Bible has been as a basis to her, and my purpose here is to check, in face of the law, how the recurrence to this source has a weight in the work of the author.

**Keywords:** Clarice Lispector. Judaism. Sincretism.

Nascida em Boston, em 1932, de pais alemães e austríacos, Sylvia Plath não teve qualquer contato imediato e pessoal com os campos de concentração. Segundo consta, ela também não tinha nenhum antepassado judeu. Seus últimos e mais belos poemas, porém, culminam num ato de identificação, de total comunhão com os torturados e massacrados durante a Segunda Guerra Mundial. Veja-se uma estrofe do poema "Daddy":

An engine, an engine,  
Chuffing me off like a Jew.  
A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.  
I began to talk like a Jew.  
I think I may well be a Jew.<sup>1</sup>

No poema, Plath realiza vários deslocamentos, bem como o ato clássico da generalização, traspondo uma dor particular e obviamente insuportável para um código de imagens instantaneamente públicas, que dizem respeito a todos nós. Na estrofe acima, o sujeito lírico ao mesmo tempo se afirma e se nega judeu: afinal, ele é *como um judeu*.

Será esse texto de Sylvia Plath judaico? O que é um texto judaico? Ou o que marca a presença judaica nas literaturas escritas em línguas não judaicas? As respostas a essas perguntas vêm de múltiplas direções. Fora da órbita da teoria e da crítica literária, outros se colocaram a mesma pergunta. O filósofo Franz Rozenzweig,<sup>2</sup> por exemplo, responde a tal pergunta dizendo que um livro judeu não é aquele que trata de "coisas judias", pois se assim fosse os protestantes que recorrem ao Antigo Testamento estariam escrevendo livros judeus. Para o escritor judeu  $\frac{3}{4}$  segundo ele  $\frac{3}{4}$  as velhas palavras judias voltam para dizer o novo, pois elas carregam uma eterna juventude e são capazes de renovar o mundo, desde que se lhes abra uma brecha de atuação. Também o escritor tcheco Franz Kafka, que não utilizou temas judaicos em sua ficção, anuncia em seus diários (14 de janeiro de 1911)

que o judaísmo não é um tema em si na literatura, que é preciso analisar os *elementos internos* da narrativa e deixar emergir um feixe de sentidos que apontam para uma questão que não se encontra manifesta na obra, mas que se impõe de algum modo ao leitor. Longas barbas, gabardos, solidéus, descrições de cenas ritualísticas judaicas etc, não são capazes por si sós de fazer emergir o judaísmo para o leitor. Esses elementos seriam, para ele, no máximo, a ilustração de um código judaico.<sup>3</sup>

Trago à baila essa questão polêmica, porque meu objetivo é o de apresentar a ficção da escritora Clarice Lispector, um dos expoentes da literatura brasileira contemporânea, como vinculada ao judaísmo, quando ela não oferece ao leitor nenhum dado direto que aponte para ele.

É curioso observar que sua irmã, Elisa Lispector, também escritora, age em sentido oposto. Em seu romance autobiográfico *No Exílio*,<sup>4</sup> ela relata como foi a vinda da família para o nordeste do Brasil, fugida da perseguição Russa, após a revolução de 1917, incluindo, num panorama mais amplo, a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto, bem como a fundação do Estado de Israel.

Nascida em 1920, na Ucrânia, aos dois meses Clarice Lispector chega ao Brasil, em Maceió, para depois mudar-se para o Recife, e, em seguida, para o Rio de Janeiro onde completará sua formação e se casará. Quando afirma: "A minha primeira língua foi o português. Se eu falo russo? Não, não absolutamente... [...] eu tenho a língua presa." Ela comete uma imprecisão. A primeira língua que ouviu foi o ídiche, pois seus pais provinham de um *shtetl*<sup>5</sup> onde os judeus falavam esse idioma e não o russo. Tudo indica que, como seus pais eram falantes do ídiche, a menina tenha sido iniciada em dois sistemas linguísticos simultaneamente. Um deles ela calou. Ela não se refere ao ídiche, embora esse fosse o idioma usado em sua casa. Consta que seu pai lia jornais nessa língua, e ela própria frequentou a escola israelita em Recife – onde teria aprendido o hebraico e o ídiche, trajetória comum aos filhos dos imigrantes judeus no Brasil. Essa língua silenciada (presa?) aparece de forma encoberta numa referência indireta da escritora a seu pai, na crônica "Persona": "/.../ Quando elogiavam demais alguém, ele resumia sóbrio e calmo: é, ele é uma pessoa."<sup>6</sup>

A designação "pessoa" como qualificação superlativa é tradução direta do ídiche: *Er is a mentsch* (ele é uma pessoa) Embora o vocábulo *mentsh* tenha se originado do alemão (*der Mensch*), o sentido superlativo é próprio apenas do ídiche.

Ser brasileira e fazer parte da literatura brasileira são eleições de Lispector repetidas em diferentes contextos. Ironicamente, a língua presa realçada na pronúncia do "r" assinalará sua fala identificada como estrangeira.

Enquanto estudante da Faculdade de Direito, por volta de 1940, Lispector trabalhou como redatora na Agência Nacional, iniciando uma atividade jornalística que durará por toda sua vida. É importante lembrar que ela se fixa nesse emprego durante o Estado Novo, tendo esse órgão oficial de informação sido criado por Getúlio Vargas, em 1934, subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Nesse período o nazi-fascismo recrudescia na Europa, Hitler já estava no poder, as leis raciais vigiam, e os campos de concentração logo seriam ativados, motivando o deslocamento geral de judeus, com seus passaportes marcados, tentando migrar para outros países. A dificuldade de receber o visto de entrada num país e de se apresentar como judeu pode ser avaliada de forma indireta em 1943, quando Lasar Segall fez uma exposição no Rio de Janeiro e sua pintura foi qualificada, à maneira nazista, de "arte degenerada", provocando uma onda antisemita nos jornais da época.

Esses dados estão sendo evocados para indicar que era um problema complexo ser judeu nesse período e compreende-se que Lispector desejasse de algum modo ser completamente brasileira e ser vista enquanto tal. Mas a questão é contraditória, pois numa de suas últimas entrevistas, a escritora

apresenta-se como judia: "Eu sou judia, você sabe  $\frac{3}{4}$  embora não acredite que o povo judeu seja o povo eleito por Deus. /.../ Eu enfim sou brasileira, pronto e ponto".

Aí, ela articula disjuntivamente ser brasileira e judia, preterindo esta condição em nome daquela, sem conseguir, no entanto apagá-la. Poder-se-ia dizer que essa frase é emblemática do modo como a ficção de Lispector opera: ela tentará sempre se desvencilhar de seu judaísmo. Curiosamente, seus textos têm a marca dessa mesma operação, deixando-se mover por deslocamentos.

Contrariamente à sua disposição, uma referência judaica  $\frac{3}{4}$  mais abstrata  $\frac{3}{4}$  inscreve-se em seu texto.<sup>7</sup> Há nele uma busca reiterada (da coisa? do real? do impalpável? do impronunciável? de Deus?) que conduz a linguagem a seus limites expressivos, atestando, contra a presunção do entendimento, que há um resto que não é designável, nem representável. Nesse sentido, a escritura segundo Lispector, permanece, talvez inconscientemente, fiel à interdição bíblica judaica, de delimitar o que não tem limite, de representar o absoluto. O grande "tema" da obra da escritora é, a meu ver, o movimento de sua linguagem, que retoma a tradição dos comentadores exegéticos presos ao Pentateuco, e que remetem ao desejo de se chegar à divindade: tarefa de antemão fadada ao fracasso, dada a particularidade de ser o Deus judaico uma inscrição na linguagem, onde deve ser buscado, mas não apreendido, obrigando aquele que o busca a retomar sempre. A abertura para uma interpretação multiplicadora – eis a herança judaica por excelência, e a ela o texto de Lispector não fica incólume.

É conhecido o lugar central que a *letra* ocupa na tradição mosaica. Os trabalhos de Gershon Scholem<sup>8</sup> indicam que todas as correntes da mística judaica têm em comum a valorização sagrada das *Escrituras* como campo significante original, a partir do qual se abre um leque sem limites no campo do significado. Assim, as *Escrituras* são um ponto de partida para uma interminável excursão semântica. Essa peregrinação de sentidos, cuja figura geométrica poderia se cifrar numa espiral ascendente e inconclusa, tem como móvel a particularidade do Deus judaico. Como não pode ser representado pela imagem, sua existência e perpetuação se dão por intermédio de um registro simbólico: sua inscrição na *Bíblia*.

Ora, é a leitura e a interpretação que constroem a ponte de aproximação com um Deus que é letra e nome impronunciável (YHWH). Entretanto, essa aproximação nunca é definitiva porque ela esbarra na impossibilidade de decifrar a divindade de modo absoluto, o que obriga o homem a recomeçar continuamente sua leitura e respectiva interpretação. *Midrash* (da raiz "darash" que, no sentido bíblico, significa examinar, pesquisar)<sup>9</sup> é o nome que se atribui aos comentários da *Bíblia*. Esses comentários se fazem por meio de formulações que, muitas vezes, beiram o enigma, procurando subverter o conteúdo manifesto do texto. Essa prática pressupõe uma concepção intuitiva da linguagem entendida como construção  $\frac{3}{4}$  permitindo, até, que um mesmo texto possa ser interpretado de formas diametralmente opostas. A multiplicidade das leituras levará em conta as ambiguidades de uma escrita consonantal como é o hebraico, os anagramas e jogos de palavras que esse tipo de escrita propicia a segmentação de textos que não utilizavam a pontuação vocalizadora, criando impasses interpretativos bastante ricos e interessantes.

O nome *Midrash* na literatura judaica do período do Segundo Templo era primeiro empregado no sentido de estudo, educação, sentido que permaneceu durante a Idade Média. Ainda no período do Segundo Templo, encontra-se na literatura da seita do Mar Morto a denominação de *Midrash* para certo método ou técnica especial de estudar a *Bíblia*, consistindo no estudo rigoroso dos versículos bíblicos. Assim, o termo estende-se à designação de um gênero literário, mas também a uma prática metodológica de estudo.

Vistas, com distância, essas interpretações de interpretações desenham uma linha que põe em movimento sentidos que não se agrupam nem se fixam numa "figura" única.<sup>10</sup>

Como as personagens se deslocam no espaço e são submetidas a deslocamentos dentro delas próprias, escapando de sua rotina e de seu papel social, assim também a linguagem empreende uma busca. Também fragmentos, com maior ou menor ajuste e variação, transitam nômades pela obra da escritora. Seus romances ou textos mais longos estruturam-se por núcleos que se vão organizando e, em alguns casos, vão se desatando habilmente, num contínuo fluxo e refluxo de estruturação e desestruturação. Sem falar de outros elementos correlatos da tradição judaica, como os temas e motivos sempre recorrentes que acionam sua obra, ou o seu trabalho de linguagem, que tem na mira a "coisa", o "inominável", o que não pode ser determinado pela palavra, e que funcionam como dínamo dessa linha em movimento.

Na obra de Clarice Lispector avulta, ainda, a presença de referência ou citação bíblica.<sup>11</sup> A primeira tentação é a de atribuir essa forte presença a uma possível educação judaica da romancista. Mas, além da presença judaica, verifica-se também a cristã, além de crenças populares, o que sugere o seu empenho de integração no quadro particular das experiências religiosas brasileiras, marcado pelo sincretismo. Todavia, é certo que a *Bíblia* lhe serviu de base, e meu propósito, aqui, é verificar como, no que concerne à lei, a recorrência a essa fonte tem um peso na obra da autora.

Além das citações explícitas, como ocorre, por exemplo, em *A Via Crucis do Corpo*,<sup>12</sup> em que o título remete ao espaço do martírio de Cristo, reforçado por epígrafes provenientes dos textos fundamentais das religiões judaica e cristã (*Salmos, Lamentações de Jeremias* etc.), ou em *A Hora da Estrela*<sup>13</sup>, cujo nome da protagonista remete ao livro dos Macabeus,<sup>14</sup> há algumas obsessões que fazem eco ao texto bíblico, e dizem respeito a uma concepção de mundo e de realidade mobilizadora tanto do vegetal como do animal. Assim, Clarice Lispector confia à maçã, que algumas vezes é *A maçã no escuro*<sup>15</sup>, a responsabilidade de assumir a forma simbólica primordial, graças à qual a relação homem/criação/criador pode se manifestar. A maçã, entretanto, não desvenda apenas a origem e a importância da norma, mas também e fundamentalmente a função da infração.

Os animais, por seu lado, entram em sua obra como ingrediente de estruturação do mundo, e dividem-se em duas categorias que não se confundem: aqueles com os quais há identificação da narradora/autora e aqueles que repelem qualquer identificação.

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei quem é mais a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir.<sup>16</sup>

A domesticação social do homem guarda um fundo instintivo cujas potencialidades são alertadas pela presença animal. Atender ao apelo das pulsões vitais de um modo categórico significaria pôr em risco a existência da espécie, mas não ouvir a esse apelo seria renunciar a marca da animalidade. Entre os animais, aqueles passíveis de identificação são os domesticáveis (cavalo, cachorro), isto é, aqueles que podem ser integrados no sistema de valores do homem (palavra, trabalho etc.). Já os animais do segundo grupo são selvagens, repelem a domesticação, estão fora da língua e formam um bolsão de agressividade que perturba as relações do homem com o mundo (formigas, besouros, percevejos, sapos, barata): "Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo".<sup>17</sup>

Essa passagem do romance *A Paixão Segundo G.H.*, na qual o tom bíblico é transparente, aponta para uma proibição que atribui importância ao que é imundo, podendo arrastar o homem a uma zona de perigo. A normatização dos animais puros e impuros e as relações possíveis entre o homem e eles está inventariada em *Levítico* 11:13, e é certo que a autora a conhecia, uma vez que algumas passagens

desse livro aparecem citadas entre aspas, e outras vezes sem as aspas. Se em *A Quinta História*<sup>18</sup> há o empenho da narradora em repelir com todas as armas esse inseto do espaço doméstico, no romance, a narradora, apesar da repulsão e do horror que ele lhe provoca, identifica-se com sua miséria de ente vivo e solitário e o põe na boca, à maneira de uma hóstia. Nesse exato momento de comunhão, ela comete uma dupla transgressão, tanto em relação à tradição judaica, quanto em relação à cristã. A idéia do animal impuro que deve ser repellido é reiterada numa narrativa que a autora destina à criança, onde se lê: "por exemplo: tenho baratas. E são baratas muito feias e muito velhas que não fazem bem a ninguém. Pelo contrário, até roem a minha roupa que está no armário".<sup>19</sup>

Aí, as baratas, associadas a traças, devem ser repelidas e combatidas, pois não haverá mundo isento de impureza se o homem renunciar à eliminação dos animais portadores da força maculante. A lição teológica está contida, exatamente, no movimento de eliminação do animal, já que macular espaços, coisas e homens reduz o lugar da divindade e, portanto, da salvação. Convém lembrar que se a ideia atual de impuro está subsumida aos cuidados com a higiene e ao respeito às convenções que nos são próprias, a impureza é um critério usado por antropólogos para classificar as religiões em primitivas e modernas. No primeiro caso, as prescrições relativas ao sagrado e à impureza seriam inseparáveis; no segundo, as regras relativas à impureza desaparecem da religião, sendo relegadas à cozinha, ao chuveiro, aos serviços de saneamento, à medicina etc. A observância dos preceitos, positivos e negativos, tem a sua eficácia, porque pode trazer a prosperidade ou o perigo, assentando na noção de santidade divina que os homens devem alcançar em sua própria vida.<sup>20</sup> Mas, retornando à narrativa de *Lispector*, nota-se que ela contém um elemento perturbador: "tenho pena das baratas porque ninguém tem vontade de ser bom com elas".<sup>21</sup>

E prossegue:

"Elas só são amadas por outras baratas, anunciando sua capacidade de amor. Assim, no próprio centro da impureza pode manifestar-se um sentimento puro, como o amor. Então, como agir? Seguir às cegas o imperativo bíblico ou colocá-lo em questão? O caminho da escritora será o do questionamento dos preceitos e não o da obediência, embora muitos animais impuros sejam também trucidados ao longo de sua obra. "Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no imundo".<sup>22</sup>

É radical, no romance *A Paixão segundo G.H.*, a transgressão da autora, porque ela deslocará para o inseto ínfimo e impuro a imagem de Deus, fazendo que o pequeno e o finito contenham o infinito, que o impuro possa conter a pureza, e os fios que vinculam o pequeno e o grande confluem na comunhão do neutro, matéria comum a todos os seres, representada na massa pastosa da barata esmagada.

"(...) quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata  $\frac{3}{4}$  mesmo que isto, em meus antigos termos humanos, signifique o pior, e, em termos humanos, o infernal.<sup>23</sup> A pergunta que fica é: será que a inflexão bíblica (que soa, às vezes, em falsete) presente no estilo de *Lispector* é uma armadilha, "maneira necessariamente sonsa de se apresentar uma visão profana, dessacralizada" da realidade, como quer Américo Pessanha?<sup>24</sup> Ou será que se poderia pensar que, não obstante o desacordo constitutivo do modo de ser da autora que adelgaça a norma, opõe-se à escrita legitimada por uma tradição, ainda assim mantém-se um vínculo, um laço, que faz eco a essa tradição?

Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz  $\frac{3}{4}$  pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e

somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa. E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal  $\frac{3}{4}$  comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto.<sup>25</sup>

A proibição de tocar o animal imundo é associada, no texto acima, ao primeiro interdito do mito adâmico, quando o homem aspirando a tornar-se como Deus come o fruto proibido e, passando a conhecer o bem e o mal, tem de dissociar a unidade do real, premido pela morte que surge então pela primeira vez dando a plenitude de seu sentido à vida. Se comera *matéria viva* é motivo de queda de um paraíso de adornos e acréscimos, a narradora está fadada a perambular solitária pela areia seca e árida do deserto. Esta é sua punição ou o resultado do exercício de seu livre-arbítrio?

O tema da submissão da ordem, deliberada por Deus na *Bíblia*, destaca-se com vigor: num universo ontologicamente bom, a ordem é primeiramente fundada sobre o respeito à lei e sobre o castigo para o crime. Assim, Adão e Eva são expulsos do paraíso, Caim é castigado por seu assassinato, o dilúvio pune os crimes da humanidade, e o fogo destrói Sodoma, num encadeamento que respeita as relações de causalidade. O proibido é a condição da *Lei* e da *Ordem*, mantendo com elas uma relação indissolúvel. Parágrafo único no primeiro pacto (*Gênesis* 2: 17), torna-se código em *Êxodo* (O Decálogo), em *Levítico* e em *Deuterônimo*. Entretanto, no romance de Clarice Lispector, a interpretação do interdito, da lei, de sua transgressão e punição, é gerido por um sistema não nomeado, que ninguém consegue formular, nem mesmo G.H., que é lacônica a esse respeito ao afirmar simplesmente: *vivia num sistema*:

Eu não poderia mais me escusar alegando que não conhecia a lei  $\frac{3}{4}$  pois conhecer-se e se conhecer ao mundo é a lei que, mesmo inalcançável, não pode ser infringida, e ninguém pode escusar-se dizendo que não a conhece. Pior: a barata e eu não estávamos diante de uma lei a que devíamos obediência: nós éramos a própria lei ignorada a que obedecíamos. O pecado renovadamente original é este: tenho que cumprir a minha lei que ignoro, e se eu não cumprir a minha ignorância, estarei pecando originalmente contra a vida. No jardim do Paraíso, quem era o monstro e quem não era?<sup>26</sup>

Segundo o texto, a lei ignorada, a única que deve ser obedecida, é a de se deixar levar pelo imprevisível. Em termos de linguagem essa obediência equivale àquela constitutiva de *Água Viva*, responsável pela radicalização de sua diferença em relação aos gêneros literários onde não se integra mais: *Estou esperando a próxima frase, /.../ a próxima frase me é imprevisível*, afirma a escritora. Aí, ela está à escuta do enigma da escritura, entregue a um trabalho de desapropriação, de despojamento. Esse trabalho não conta senão com a contingência das frases que podem ou não vir, com a eventualidade do que pode tanto ser como não ser. A atenção voltada para a obra como ocorrência testemunha singularmente a precipitação do inesperado, do que não é (ainda) determinado, a irrupção do evento que desorganiza a experiência e as significações estabelecidas. Ora, a função da lei é precisamente a de conjurar, eliminar a eventualidade do indeterminado, estabelecendo uma relação inequívoca entre norma e conduta, transgressão e punição, visando sempre a uma estabilidade institucional. Se em seu livro de contos *A Via Crucis do Corpo* os enredos que enovelam sexo e morte conduzem a crimes perdoados pela justiça oficial, em *Mineirinho*<sup>27</sup>, um dos textos preferidos da autora, matar um assassino é interpretado como "prepotência" dos policiais que no próprio momento de matar estariam praticando o seu "crime particular".

Se a justiça divina e aquela regida pelas leis da natureza são, por sua própria essência, imutáveis e constantes, a justiça humana é variável, porque mudam, no tempo, as relações entre a ação e o estado da sociedade. Entretanto, no conto (crônica?) "Mineirinho", as referências à justiça se expandem aos três níveis. Uma narradora que assume a voz autoral parte de uma figura apresentada num noticiário

de jornal  $\frac{3}{4}$  Mineirinho  $\frac{3}{4}$  e dá espessura a ela. Responsabilizado pelo delito de assassinato, ele é morto pela polícia com treze tiros. Próximo ao discurso forense, o texto inicia pondo a questão: *por que está doendo a morte de um facínora?*<sup>28</sup> No momento mesmo em que a narradora afirma que é no mergulho em si mesma que ela encontrará a resposta, desloca-se o discurso forense. A passagem pela subjetividade marcará a reflexão que deixará de ser abstrata, pois não circulará pelas leis gerais, mas tratará de uma pessoa em sua contingência  $\frac{3}{4}$  o bandido assassinado  $\frac{3}{4}$ , e trará as marcas que o efeito do ocorrido provoca nela, narradora. O discurso de testemunho, por outro lado, desloca-se para o registro ficcional quando a narradora introduz no texto a cozinheira em situação de diálogo. Este será o gancho que lhe permitirá apresentar os argumentos da inocência de Mineirinho, além de trazer para a discussão uma opinião que vem de outra classe social.

Fatos irreduzíveis mais uma revolta também irreduzível, são sensações contraditórias que a empregada não harmoniza e se estampam em sua resposta:

O que eu sinto não serve para dizer. Quem não sabe que Mineirinho era criminoso? Mas tenho certeza de que ele se salvou e já entrou no céu. E a patroa, concordando, acrescenta: mais do que muita gente que não matou.<sup>29</sup>

Seguem-se, no texto, os argumentos de sustentação da inocência de Mineirinho. *Não matarás*, esta é mencionada como a primeira lei geral, *a que protege corpo e vida insubstituíveis*, aplicável para os dois lados: impede de matar e de ser morto. A responsabilidade pelo outro coloca-se como uma questão ética intransponível, aproximando a posição mantida no texto à do filósofo Emmanuel Lévinas, que questiona o primado da filosofia a que estamos habituados em que o espírito equivale a saber, isto é, *ao olhar que abarca as coisas, à mão que as toma e as possui, à dominação dos seres, na qual a confirmação de si é o princípio da subjetividade. No homem a contenção do ser, o esforço do ser, a perseverança universal do ser em seu ser irão se repetir e confirmar. Penso, ao contrário, que esta ontologia se interrompe ou pode se interromper no homem. Na visão que desenvolvo, a emoção humana e sua espiritualidade começam no para-o-outro, na afecção pelo outro.* Para Lévinas, há na alteridade do outro algo que impõe uma responsabilidade ao sujeito, que se traduz na interdição do assassinato e na obrigação de manter vivo. E essa responsabilidade é tida pelo filósofo como a estrutura primeira, fundamental, da subjetividade<sup>30</sup>. Se, em "Mineirinho", a justiça tem de ser a mantenedora da lei, ao assassinar ela a transgredir. Mas ela a transgredir porque é facciosa. Só protege os ricos, *os sonsos essenciais*  $\frac{3}{4}$  os que não privilegiam *a base, o terreno*, mas as casas construídas sobre a base e que necessitam da justiça para se manterem de pé. E estes são omissos, e fingem que não sabem disso. Por isso a narradora afirma:

Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos. Até que treze tiros nos acordam, e com horror digo tarde demais  $\frac{3}{4}$  vinte e oito anos depois que Mineirinho nasceu  $\frac{3}{4}$  que ao homem acuado, que a esse não nos matem. Porque sei que ele é o meu erro/.../ Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem. Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva.<sup>31</sup>

Aí intervém, no texto, uma nova noção de justiça, *a justiça prévia*, aquela que deveria atuar sobre aquilo que em nós é energia básica, o neutro, *a lama viva, o grão de vida*, impedindo que esse impulso vital se transforme em violência. Aquela capaz de se lembrar de que todos nós somos escuros e perigosos e nossa grande luta é a do medo, e que um homem que mata muito é porque teve muito medo. Assim, Mineirinho é assassino porque foi excluído dessa justiça, preso a uma estrutura social

que abandona a alguns. Embora a narradora esteja do lado dos responsáveis pela morte de Mineirinho, ela se rebela: *eu não quero esta casa*, não quer o acréscimo, o adereço, o refúgio do abstrato, e sim o *terreno*.

Esse texto, que é um libelo contra a exclusão social e que questiona um sentido cristalizado e histórico de justiça, contém um comentário da lei bíblica, expressa no mandamento *não matarás*.

Pautado sobre normas, o judaísmo baseia-se mais nos preceitos, no que se deve fazer do que em que se deve acreditar. Legisla e regula a conduta mais que o pensamento, constrói códigos mais que credos. O *Talmud*, a *Mishná*, por exemplo, são compêndios de leis e não doutrinas. Nas leis morais  $\frac{3}{4}$  as que se referem à relação do homem com seu semelhante  $\frac{3}{4}$  estão incluídas as leis civis. Elas regulam as relações humanas e devem ser conduzidas de acordo com a necessidade de justiça, compaixão e paz. Assim, o assassinato é considerado como particularmente horroroso, porque é a destruição de uma criatura criada à imagem e semelhança de Deus (*Gênesis* 9:6; *Êxodo* 20, *Deuteronômio* 5, *Sanhedrin* 4:5). O assassinato, a idolatria e o incesto são as três proibições incondicionais que o homem não pode cometer, ainda que seja para salvar sua própria vida (*Levítico* 19: 11-18).

Ao tratar do desamparo de Mineirinho, do grão de vida pisado que nele se torna punhal, a narradora apela para uma dom divino no homem, que o torne capaz de ver o criminoso antes de ele ser um doente do crime. Mas Mineirinho foi fuzilado em sua força desorientada, enquanto um deus fabricado no último instante abençoa às pressas a minha maldade organizada e a minha justiça estupidificada: /.../o que me sustenta é saber que sempre fabricarei um deus à imagem do que eu precisar para dormir tranqüila.<sup>32</sup> A justiça prévia falha e a conduta do homem não está mais modelada pelos atributos divinos. Inversamente, o deus é que é fabricado à imagem da necessidade humana. Só a loucura poderia, segundo o texto, reverter e desorganizar esse sistema montado. Se eu não fosse doido, eu seria oitocentos policiais com oitocentas metralhadoras, e esta seria minha honorabilidade.<sup>33</sup>

A matéria viva da barata está além da classificação puro/impuro, o grão de vida de Mineirinho é anterior à sua existência social e histórica; ambos estão associados à procura do *neutro*, espaço que, conforme se depreende dos textos de Lispector, existe em todos os seres da criação. Essa procura supõe sempre um recuo para a anterioridade da forma, para o orgânico, para o estágio primeiro da vida, que ainda não é letra nem lei, apenas *o mistério do impessoal*, inabordável pela palavra. Eu escrevo por intermédio de palavras que ocultam outras  $\frac{3}{4}$  as verdadeiras. É que as verdadeiras não podem ser denominadas. Mesmo que eu não saiba quais são as verdadeiras palavras, eu estou sempre aludindo a elas.<sup>34</sup>

Esta zona encoberta que lateja no texto e que às vezes é chamada de Desconhecido é o ponto para onde a ficção de Clarice retorna, região onde se inscreve, a meu ver, a "verdade" que a escritora busca. E para buscá-la seu texto opera por desdobramentos através dos quais ela visa a promover a percepção do inominado. Por isso seus escritos guardam certa familiaridade com outras escrituras afinadas com a procura de uma verdade que vive oculta. Esse modo de operar por desdobramentos, que tem por base a crença vivida como fidelidade inabalável a uma verdade, é próprio dos textos da tradição judaica, ou melhor, é próprio do modo como esses textos vão construindo uma tradição.

Se a ficção de Clarice Lispector faz eco a essa tradição porque, através dos "impulsos midráshicos" está ligada às fontes às quais retorna, ela também se opõe a ela de diferentes maneiras. Para começar, a escritora justapõe aos preceitos bíblicos elementos originários de outras tradições. A presença do Novo Testamento, de traços sincréticos relacionados às práticas religiosas no Brasil, formam um solo híbrido que impede reduzir esses ecos a uma única fonte, radicando o texto num espaço geográfico (o Brasil) e num tempo definido (a modernidade). Por outro lado, é importante ponderar que a



transgressão dos preceitos básicos supõe que tanto o texto bíblico como a obra de Clarice Lispector caminhem na mesma direção, o que não é correto.

Tanto a *Torá* como o *Midrash* partem da revelação para a prática dos preceitos que incluem os papéis, as leis e rituais a serem obedecidos. Já a autora parte daquilo que ela percebe como limite e aprisionamento na vida do dia-a-dia para perfazer o sentido inverso e atingir o neutro, a pulsão de vida primária. Assim, ela esbarra na lei, porque é preciso atravessá-la para ir ao encontro desse elemento originário da vida. A *Bíblia*, entretanto, suporta essa via de mão dupla, pois ao ser a matriz fundante do aprisionamento, já que ao instaurar a lei a existência ganha seus limites, ela é também o lugar da origem, da palavra revelada, acionando a partir dela um movimento ininterrupto de comentários. Inominável, essa palavra manter-se-á no horizonte da escritura de Clarice Lispector como a coisa inatingível, a "quarta dimensão da palavra", que a fará valorizar a expressividade alusiva do silêncio (*O que não sei dizer, /.../ é mais importante do que o que eu digo*). O não-dito marca, pelo esforço em dizer e pelo malogro da linguagem em não alcançar dizer, que algo escapa e resta não determinado, transferindo para a letra o limite que é da ordem da lei.

-----

\* **Berta Waldman** é Professora Titular da Universidade de São Paulo e Professora Colaboradora da Universidade Estadual de Campinas. É autora de, entre outros títulos: *Entre passos e rastros*.

## Notas

<sup>1</sup> Numa tradução literal, teríamos: "Um trem, um trem/ Conduzindo-me como a um judeu./ Um judeu para Dachau, Auschwitz, Belsen./ Comecei a falar como um judeu./ Penso que posso muito bem ser um judeu." Ver: PLATH, Sylvia. *Ariel*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo Campinas: Verus, 2007.

<sup>2</sup> ROSENZWEIG, Franz. *El nuevo pensamiento*. Madrid: Francisco Jarauta, 1989. p. 70-71.

<sup>3</sup> MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

<sup>4</sup> LISPECTOR, Elisa. *No exílio*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1949.

<sup>5</sup> Povoado onde vivem os judeus do leste europeu falantes do ídiche.

<sup>6</sup> LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 99.

<sup>7</sup> Essa mesma questão merece tratamento ampliado em meu livro *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

<sup>8</sup> SCHOLEM, Guershom. *Les origines de la Kaballe*. Paris: Aubier-Montaigne, 1966.

<sup>9</sup> Ver, a propósito: BEREZIN, Rifka. Projeções da *Bíblia* na literatura hebraica: o Midrash Moderno. In: LEWIN, Helena. (Org.) *Judaísmo, memória e identidade*. vol. 1 Rio de Janeiro: UERJ, 1997, p. 187-201.

<sup>10</sup> Como gênero, o desdobramento dos comentários multiplica-se por "impulsos midrashicos" até os dias de hoje, havendo aqueles que consideram poder-se incluir, para além dos textos vinculados à tradição, até mesmo os laicos (por exemplo, *José e seus irmãos*, de Thomas Mann) como comentário midrashico da *Bíblia*.

<sup>11</sup> Ver: alguns textos que tratam das fontes judaicas na obra de Clarice Lispector. De Alfredo Margarido, "A relação Animais-Bíblia na obra de Clarice Lispector", em *Revista Colóquio Letras*, n. 126-127, julho-dezembro 1992. De Amariles G. Hill, "Referencias cristianas y judaicas en *A maçã no escuro* e *A paixão segundo G.H.*", e de Antonio Maura, "Resonancias Hebraicas en la obra de Clarice Lispector"; os dois ensaios integram a *Revista Anthropos*, Barcelona: Extra 2, 1997.

<sup>12</sup> LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

<sup>13</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

<sup>14</sup> Os livros I e II dos Macabeus são apócrifos, isto é, não fazem parte do cânone dos livros do Antigo Testamento. O cânone judaico foi fixado aproximadamente no final do século I d.C., sendo incluídos

somente livros escritos em hebraico (ou parcialmente em aramaico), considerados como datados em tempo não posterior a Esdras (século 4 a.C.).

<sup>15</sup> LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

<sup>16</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, p. 50.

<sup>17</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* (edição crítica coordenada por Benedito Nunes). Paris/Brasília: Archives, 1988. p. 46.

<sup>18</sup> LISPECTOR, Clarice. A quinta história. In: \_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.

<sup>19</sup> LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 13.

<sup>20</sup> Ver, a propósito, o livro da antropóloga Mary Douglas, *Pureza e perigo (Purity and Danger)*. Trad. Sônia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70, s/d, em particular o capítulo III, "As abominações do Levítico".

<sup>21</sup> LISPECTOR, 1983, p. 15.

<sup>22</sup> LISPECTOR, 1988, p. 46.

<sup>23</sup> LISPECTOR, 1988, p. 54.

<sup>24</sup> PESSANHA, José Américo. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. *Revista Remate de Males* (9). Organização: Vilma Arêas e Berta Waldman. Campinas, IEL/UNICAMP, 1989, p. 195.

<sup>25</sup> LISPECTOR, 1988, p. 47.

<sup>26</sup> LISPECTOR, 1988, p. 102.

<sup>27</sup> LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. In: \_\_\_\_\_. *Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.

<sup>28</sup> LISPECTOR, 1964, p. 253.

<sup>29</sup> LISPECTOR, 1964, p. 253.

<sup>30</sup> Cf. "Entrevista com Emmanuel Lévinas". *Cadernos de subjetividade*. São Paulo, 5 (1): 9-38, dezembro, 1997.

<sup>31</sup> LISPECTOR, 1964, p. 254.

<sup>32</sup> LISPECTOR, 1964, p. 256.

<sup>33</sup> LISPECTOR, 1964, p. 256.

<sup>34</sup> LISPECTOR, Lispector. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977. p. 78.