

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

ALEXANDRE MANOEL FONSECA



**CLARICE LISPECTOR EM DIÁLOGO
COM FAUSTO, DE GOETHE:
UMA LEITURA DE “ONDE ESTIVESTES DE NOITE”**

UBERLÂNDIA – MG
2024

ALEXANDRE MANOEL FONSECA

Clarice Lispector em diálogo com Fausto, de Goethe:
uma leitura de “Onde estivestes de noite”

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura

Orientador: Kenia Maria de Almeida Pereira

UBERLÂNDIA – MG
2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F676 2024	<p>Fonseca, Alexandre Manoel, 1993- Clarice Lispector em diálogo com Fausto, de Goethe [recurso eletrônico] : uma leitura de “Onde estivestes de noite” / Alexandre Manoel Fonseca. - 2024.</p> <p>Orientadora: Kenia Maria de Almeida Pereira. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.te.2024.321 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Literatura. I. Pereira, Kenia Maria de Almeida, 1962-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 82</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGELIT				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	09 de maio de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:30
Matrícula do Discente:	12113TLT001				
Nome do Discente:	Alexandre Manoel Fonseca				
Título do Trabalho:	Clarice Lispector em diálogo com Fausto, de Goethe: uma leitura de "Onde estivestes de noite"				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	As temáticas do Holocausto e do antissemitismo na literatura brasileira				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores Doutores: Kenia Maria de Almeida Pereira da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora do candidato; Regma Maria dos Santos da Universidade Federal de Catalão / UFCAT; Nelson Luís Ramos da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho / Unesp; João Adalberto Campato Junior da Universidade Brasil / UB; Fernanda Aquino Sylvestre da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Profa. Dra. Kenia Pereira, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 09/05/2024, às 17:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 09/05/2024, às 17:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Regma Maria Santos, Usuário Externo**, em 09/05/2024, às 17:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nelson Luis Ramos, Usuário Externo**, em 09/05/2024, às 17:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joao Adalberto Campato Jr, Usuário Externo**, em 09/05/2024, às 17:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Manoel Fonseca, Usuário Externo**, em 09/05/2024, às 17:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5397497** e o código CRC **7B397028**.

Para minha amada sobrinha, Laura; por ter feito meu pai renascer em vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Ancião dos Anciãos, o Mistério de todos os Mistérios, o mais Desconhecido do Desconhecido, por toda a vida universal e pelas infinitas possibilidades de existência;

Aos meus pais, Maria da Paixão Fonseca de Jesus e José Pedro Fonseca, por terem permitido que eu fosse além do que qualquer expectativa;

À minha irmã, Poliana Jussara Fonseca, a quem agradeço ao mesmo tempo em que peço sinceras desculpas por ter sido um irmão tão falho no passado;

À minha avó, Dona Docha, por ter me iniciado nos mistérios do mundo;

À minha orientadora de tese, doutora Kenia Maria Pereira de Almeida, por, diabolicamente, ter me oferecido uma maçã e ter me expulsado de um paraíso que já não mais me cabia;

A banca de qualificação, composta por Fernanda Aquino Sylvestre e Regma Maria Santos, por me terem tratado com doçura e delicadeza;

Ao Laboratório de Estudos Judaicos (LEJ), pela calorosa acolhida;

À minha orientadora do curso de jornalismo, Ariane Galdino, por semear em mim a fome necessária pela pesquisa;

À minha maga, amiga e colega de doutorado, Elisandra Bianchini, pelas palavras de incentivo, carinho, coragem e, principalmente, de luz;

Às minhas amáveis bruxas, Camila Sousa e Kennya Lima, por nunca me deixarem desistir, espero fazer sempre parte do vosso clã;

À Thais Rios, amiga genial, cujo apoio constante me inspira a alcançar o meu melhor;

A Clarice e Goethe pelas possibilidades;

A Fausto, figura inspiradora;

A mim mesmo, por ter ido onde quer que eu fosse.

Tudo é um. O satânico é tão somente a materialização do divino. A magia é uma só; a magia negra não é mais que a magia branca feita materialmente. (O culto fálico, quando entendido como símbolo, é divino; quando tomado literalmente é orgíaco, e, portanto, satânico.) Se conhecermos os processos da magia negra e os interpretarmos como símbolos, chegaremos ao conhecimento dos processos da magia branca.

Deus é um espírito, diz a Bíblia: e o divino é (em relação a este mundo) espiritual. O Diabo é a matéria (corpo) e a Trindade Satânica: o Mundo, a Carne e o Diabo. O Diabo (Saturno) é a Limitação.

Fernando Pessoa

RESUMO

O presente estudo comparativo entre o conto "Onde estivestes de noite" (1974) de Clarice Lispector e o trecho "Noite de Valpúrgis" do poema dramático, *Fausto* (1829), de Johann Wolfgang von Goethe, busca identificar pontos de convergência entre ambos os escritos. A pesquisa teve início ao constatar, no acervo virtual do Instituto Moreira Salles (IMS), a presença de obras de Goethe na biblioteca de Clarice Lispector, o que sugere seu interesse pela obra do autor. Em Goethe, o trecho em questão mostra uma assembleia de feitiçaria orgiástica, formada por seres noturnos, mágicos e satânicos durante a festividade pagã europeia, a Noite de Valpúrgis. No texto de Clarice, a procissão de seres avessos ao bem também é composta por entidades soturnas, grotescas e mágicas, em busca de redenção através do mal durante a noite; guiados pela figura insólita do Ele-ela. Dessa forma, os dois textos exploram a noite como um espaço de possibilidades oníricas e de concretização de ações obscuras, utilizando simbologias e analogias para expressar essas nuances, principalmente, a partir do signo da magia. Esta tese, estruturada em três capítulos, baseia-se nas análises e contribuições de estudiosos como Marcus Mazzari, Jerusa Pires Ferreira, Kenia Maria de Almeida Pereira, Nevil Drury, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Carlo Ginzburg, João Ribeiro Júnior, Paracelso, Berta Waldman, Ricardo Iannace, entre outros. Em suma, este trabalho busca evidenciar o envolvimento de Clarice com a obra de Goethe, situando-a entre os autores que se apropriaram do enredo de *Fausto*, como delineado por Jerusa Pires Arruda no conceito de "tecido fáustico".

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector. Goethe. Fausto. Magia. Simbologia.

ABSTRACT

This comparative essay between the "Onde estivestes de noite" (1974) from Clarice Lispector and the part of "Noite de Valpúrgis" from the dramatic poem Fausto (1829) from Johann Wolfgang von Goethe search to identify points of convergence between both texts. The research has begun in ascertaining, at the virtual collection of Moreira Salles Institute (IMS), the presence of Goethe's work at the Clarice Lispector's library, what says about her interesting for the author's work. In Goethe, the section in question shows an assembly of orgiastic sorcery formed by night creatures, magicians and satanic ones during the pagan european festivals, the "Noite de Valpúrgis". In Clarice's text, the procession of beings in opposite to good, it's composed by grim entities as well, bizarre and magical, in search of redemption through evil during the night, guided by the unusual image of HIM/HER. Because of this, both texts explore the night like a space of dreamlike possibilities and substantiation of dark actions, using symbologies and analogies to express these nuances, mainly from the magic sign. This thesis, structured in three chapters, is based in the analytics and contributions from bookishes like Marcus Mazzari, Jerusa Pires Ferreira, Kenia Maria de Almeida Ferreira, Nevil Drury, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Carlo Ginzburg, João Ribeiro Júnior, Paracelso, Berta Waldman, Ricardo Iannace, among others. In summary, this essay searches in evidencing Clarice's involvement in Goethe's work, situating her among the authors who have appropriated from Fausto's plot, as outlined by Jerusa Pires Arruda in the concept of "tecido fáustico" (Fausto's web).

KEYWORDS: *Clarice Lispector. Goethe. Faust. Magic. Symbology.*

RESUMEN

Este estudio comparativo entre el cuento "Dónde estuviste de noche" (1974) de Clarice Lispector y el extracto "Noche de Valpurgis" del poema dramático Fausto (1829) de Johann Wolfgang von Goethe busca identificar puntos de convergencia entre ambos escritos. La investigación comenzó al constatar, en el acervo virtual del Instituto Moreira Salles (IMS), la presencia de obras de Goethe en la biblioteca de Clarice Lispector, lo que sugiere su interés por la obra del autor. En Goethe, el tramo en cuestión muestra una asamblea de brujería orgiástica, formada por seres nocturnos, mágicos y satánicos durante la festividad pagana europea, la Noche de Valpúrgis. En el texto de Clarice, la procesión de seres reacios al bien también está compuesta por entidades sombrías, grotescas y mágicas, en busca de redención a través del mal durante la noche; guiados por la insólita figura de Ele-ela. De esta forma, ambos textos exploran la noche como un espacio de posibilidades oníricas y de realización de acciones oscuras, utilizando simbologías y analogías para expresar estos matices, principalmente a partir del signo de la magia. Esta tesis, estructurada en tres capítulos, se basa en los análisis y contribuciones de estudiosos como Marcus Mazzari, Jerusa Pires Ferreira, Kenia Maria de Almeida Pereira, Nevil Drury, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Carlo Ginzburg, João Ribeiro Júnior, Paracelso, Berta Waldman, Ricardo Iannace, entre otros. En resumen, este estudio busca evidenciar la implicación de Clarice con la obra de Goethe, situándola entre los autores que se apropiaron de la trama de Fausto, como lo delineó Jerusa Pires Arruda en el concepto de "tejido faustico".

PALABRAS CLAVE: *Clarice Lispector. Goethe. Fausto. Magia. Simbología.*

ZUSAMMENFASSUNG

Diese vergleichende Studie zwischen der Erzählung "Onde estivestes de noite" (im Deutschen "Wo wart ihr in der Nacht") (1974) von Clarice Lispector und dem Ausschnitt "Walpurgisnacht" (im Portugiesischen "Noite de Valpúrgis") aus dem dramatischen Gedicht Faust (1829) von Johann Wolfgang von Goethe zielt darauf ab, Gemeinsamkeiten zwischen beiden Texten zu identifizieren. Die Forschung begann, als im virtuellen Archiv des Instituto Moreira Salles (IMS) Werke von Goethe in der Bibliothek von Clarice Lispector gefunden wurden, was auf ihr Interesse an dem Werk des Autors hindeutet. Bei Goethe zeigt der besagte Abschnitt eine Versammlung orgiastischer Hexerei, bestehend aus nächtlichen, magischen und satanischen Wesen während des europäischen heidnischen Festes, der Walpurgisnacht. Im Text von Clarice besteht der Zug der auch dem Guten abgeneigten Wesen ebenfalls aus düsteren, grotesken und magischen Entitäten, die in dieser Nacht Erlösung durch das Böse suchen; geführt von der ungewöhnlichen Figur des Er-/Sie. Auf diese Weise erkunden beide Texte die Nacht als Raum für traumhafte Möglichkeiten und die Verwirklichung dunkler Handlungen, wobei sie Symbole und Analogien verwenden, um diese Nuancen auszudrücken, insbesondere durch das Zeichen der Magie. Diese Arbeit, gegliedert in drei Kapitel, stützt sich auf Analysen und Beiträge von Wissenschaftlern wie Marcus Mazzari, Jerusa Pires Ferreira, Kenia Maria de Almeida Pereira, Nevil Drury, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Carlo Ginzburg, João Ribeiro Júnior, Paracelsus, Berta Waldman, Ricardo Iannace und anderen. Zusammenfassend zielt diese Studie darauf ab, Clarices Engagement mit dem Werk von Goethe herauszustellen und sie unter den Autoren zu situieren, die sich des Faust-Plots bedienen, wie von Jerusa Pires Arruda im Konzept des "faustischen Gewebes" / "tecido fáustico" umrissen.

SCHLÜSSELWÖRTER: *Clarice Lispector. Goethe. Faust. Magie. Symbologie.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - As 22 letras do alfabeto hebraico	54
Figura 2 - As dez Sefirot e a estrutura da Árvore da vida.....	55
Figura 3 - Clarice ao lado do anfitrião do Congresso de Bruxaria.....	103
Figura 4 - O robe da noiva, de Max Ernst	107
Figura 5 - Desenho de Michael Herr que serviu de inspiração para Goethe.....	126
Figura 6 - Andrógino de Aristófanes	129
Figura 7 - A árvore sagrada da criação e sua correlação com o corpo humano	131
Figura 8 - O microcosmo de Robert Fludd	132
Figura 9 - Uma das inúmeras representações do andrógino (Rebis).....	135
Figura 10 - Rebis: figura do mercúrio andrógino	137
Figura 11 - Condutor do sabá	151
Figura 12 - Arcano maior, O Diabo.....	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 CLARICE É COM C	22
1.1 Aquela-que-tudo-sabe.....	22
1.2 O romper da casca	29
1.3 A legião de vozes	31
1.4 Clarice, um signo.....	40
1.5 O percurso de uma mística.....	46
1.6 Críticas acadêmicas, breve relatório	56
2 HARMONIA ENTRE SAGITÁRIO E VIRGEM.....	60
2.1 Clarice, leitora cosmopolita	60
2.2 Um homem chamado Goethe	66
2.3 Na roca do Diabo.....	77
3 AS NOITES DO MUNDO	98
3.1 Um livro abre outro	98
3.2 Tudo é símbolo e analogia	108
CONCLUSÃO (ÕES).....	154

INTRODUÇÃO

De acordo com alguns etimologistas, a origem da palavra INTRODUÇÃO remonta ao latim *INTRODUCTIO*, que, em termos gerais, denota o “ato de liderar ou guiar para dentro”. Portanto, toda introdução é um convite para ser guiado em direção a uma experiência íntima. A introdução assume o papel primordial de prólogo, simultaneamente oferecendo uma pré-crítica e delineando os percursos, caminhos, desvios, desejos e afetos que permeiam o trabalho a ser apresentado. Nas tragédias gregas, desempenhava o papel de convocar, comover a plateia para o espetáculo e detalhar o que efetivamente seria representado.

Aqui, apresento uma tese inserida no campo das humanidades. Nos últimos anos, acreditar na educação brasileira e, primordialmente, dedicar-se a ela se tornou um desafio a todos aqueles que acreditam na cientificidade, sobretudo, a nós os “de humanas”. Não posso negar que a influência da mentalidade utilitarista e tecnicista fizeram-me repensar meu caminho. Afinal, qual a utilidade das teses? Sempre acreditei que as pesquisas servem, antes de qualquer coisa, um meio de revitalizar o pesquisador, fazendo-o ganhar na vida novos sentidos— no fim, o horizonte alarga-se sobre os ombros dos gigantes. Defender as humanidades não implica em negligenciar outras áreas de pesquisa, como por exemplo, a relevância de uma substância específica capaz de auxiliar o crescimento de uma planta endêmica. Segundo a crítica literária, Leyla Perrone-Moisés, as humanidades servem para “pensar a finalidade e a qualidade da existência humana, para além do simples alongamento de sua duração ou do bem-estar baseado no consumo e nas metas do FMI” (2002, online).

No governo de 2019 a 2022, a literatura foi tratada como desnecessária, livros como inservíveis. Em 2021, a equipe econômica do governo cogitou a possibilidade de taxar os livros em 12% no Brasil, alegando que o tributo afetaria os mais ricos e que a arrecadação poderia ser direcionada a políticas públicas voltadas aos mais pobres. Na época, conforme a *Agência Câmara de Notícias*, a deputada Fernanda Melchionna (Psol-RS), mediadora do debate na Comissão de Educação e coordenadora da Frente Parlamentar de Incentivo à Leitura, questionou a sugestão da equipe: “O governo que isenta armas quer taxar livros?”. Em entrevista para a *Deutsche Welle Brasil*, a historiadora da Universidade de São Paulo (USP), Marisa Midori Deaecto, ponderou que a “taxação do livro é imoral, anticonstitucional e vai na contramão de toda a campanha em favor do livro e da leitura criada nos últimos 25 anos” (2021, online). Portanto, fazer pesquisas (artigos, monografias, dissertações e teses) que possuem a

literatura como objeto de análise é resgatar, preservar e incentivar a leitura e a produção literária brasileira, galho fecundo do jardim das musas.

Apresentado alguns pormenores e aproveitando as inspirações poéticas das metáforas, afirmo que a tese é um sopro de novidade nas engrenagens acadêmicas. Dessa forma, a literatura metodológica estabelece que a condição *sine qua non*, desse tipo de trabalho, é a descoberta de algo ainda não dito ou pensado pela academia. Umberto Eco, em *Como se faz uma tese* (2009), afirma que:

Quando se fala em "descoberta", em especial no campo humanista, não cogitamos de invenções revolucionárias como a descoberta da fissão do átomo, a teoria da relatividade ou uma vacina contra o câncer: podem ser descobertas mais modestas, considerando-se resultado "científico" até mesmo uma maneira nova de ler e entender um texto clássico, a identificação de um manuscrito que lança nova luz sobre a biografia de um autor, uma reorganização e releitura de estudos precedentes que conduzem à maturação e sistematização das ideias que se encontravam dispersas em outros textos. Em qualquer caso, o estudioso deve produzir um trabalho que, teoricamente, os outros estudiosos do ramo não deveriam ignorar, porquanto diz algo de novo sobre o assunto (cf. 2.6.1) (Eco, 2009, p.2).

Foi com certo susto que me deparei com a temática presente nesta empreitada da descoberta. Não é que os temas relacionados ao demônio e à magia maléfica, como poderão notar nas próximas páginas, tenham me deixado desorientado ou até mesmo amedrontado. O susto, por assim dizer, veio dos desvios previamente não calculados.

Primeiro, porque, até o doutorado, confesso de forma pesarosa que nunca tive contato direto com *Fausto*, de Goethe. Digo "direto", pois a história do pactário sempre esteve presente em minha vida, de forma tímida, recolhida - em um episódio de Chapolin, repetido à exaustão na televisão aberta, a qual Roberto Bolaños e Ramón Valdés interpretam, respectivamente, Fausto e Mefistófeles. Na paródia, Fausto realiza um pacto com o demônio e dele aprende as palavras mágicas "chirrin chirrion" para que as coisas venham e vão à sua vontade. Em outra ocasião, acabei participando de uma peça escolar baseada na obra, *Faustino* (1996), de Eliane Ganem; uma apresentação de um grêmio escolar, acredito. Nunca me esqueci da Diaba lograda pelos artifícios da televisão. Além disso, a temática demoníaca e, por vezes, pactária, também estava presente nos filmes que eu consumia, como *Advogado do Diabo* (1997), *O Exorcista* (1973), *Artes do Demônio* (2004), *Uma Noite Alucinante: A Morte do Demônio* (1981), *Abracadabra* (1993), *Motoqueiro Fantasma* (2007), *A Colheita do Mal* (2007), *Um Diabo Diferente* (2000), *O Mundo Imaginário de Doutor Parnassus* (2009), *O Exorcismo de Emily Rose* (2005) — a temática estava ali, germinando e encasulada. Junta-se a esse momento

também as histórias que minha avó materna me contava quando criança, que envolviam desde o tormento gratuito por parte de demônios ou espíritos zombeteiros até certas ações corretivas, necessárias a fim de condenar pecadores e malandros. De forma empírica, percebi que no sertão norte-mineiro, Deus e o Diabo sempre foram figuras importantes: temer o divino, respeitar o diabólico. Por respeitar, leia-se deixar oculto, não se atrever a estimular o desconhecido.

Segundo, o meu primeiro projeto versava sobre outra temática, a qual abraçava Clarice Lispector e deixava Mefisto de fora; eu pretendia continuar com o caminho trilhado e confortável da minha dissertação, ao lado da obra clariciana, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), em contraponto com a narrativa imagética e simbólica presentes no tarô. Depois, no episódio que nomeei de "a noite de fúria", queria me distanciar de Clarice e dos seus súditos, da sua literatura e do seu credo. Precisava existir uma nova fagulha entre mim e essa feiticeira, para que pudéssemos renovar nosso pacto de interesses. E houve. Por meio de uns "sabás", assim nomeados os encontros acadêmicos aos sábados, essa tese ganhou forma e contorno através das disciplinas "Seminários em Teorias da Cultura: Pactos Fáusticos na Poesia Brasileira" (1º semestre de 2021) e "Representação Literária: Texto e Cultura" (2º semestre de 2021), ambas ministradas pela professora Kênia Maria de Almeida Pereira; a grande feiticeira da Universidade Federal de Uberlândia.

Todos os caminhos me levaram até o conto clariciano "Onde estivestes de noite"¹, publicado em uma coletânea nomeada pelo próprio texto, o que, de certa forma, demonstra o poder deste perante os demais que compõem a obra; e o trecho "Noite de Valpúrgis" do poema dramático, *Fausto*², de Johann Wolfgang von Goethe. No conto, Clarice Lispector relata um ritual orgiástico movido a magia maléfica, em que estranhas criaturas encontram liberdade pelo signo do mal — guiados por um ser andrógino, ora chamado de Ele-ela, ora de Ela-ele, os súditos do mal buscam, na imensidão da noite, ofertas identitárias negadas durante o dia. Construído a partir de uma bricolagem textual, definida por Antoine Compagnon como uma espécie de processo lúdico de recortar e colar, Lispector desenvolve o conto de horror a partir de uma fusão de distintos gêneros textuais, tais como a crônica, a reportagem, a oração religiosa e o texto publicitário — se "Onde estivestes de noite" fosse uma canção, seria uma dessas compostas por *samples*.

A ficção de Lispector, em termos históricos literários, ancora-se no Modernismo Brasileiro, de acordo com Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1994),

¹Exemplar da Editora Nova Fronteira.

²Exemplar da Editora 34 com comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari.

os escritores de 1930, 1940 e 1950 mostraram "à saciedade que novas angústias e novos projetos enformavam o artista brasileiro e o obrigavam a definir-se na trama do mundo contemporâneo" (p.385). Ainda conforme Bosi, após a década de 1930, o romance brasileiro moderno pode ser dividido em quatro tendências: romances de tensão mínima, romances de tensão crítica, romances de tensão interiorizada e os romances de tensão transfigurada. Clarice, nesta baliza, se insere no último tipo de romance, caracterizado pelo herói que "procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade" (Bosi, 1994, p. 392). Seguindo nesse mesmo ponto, sobre a escrita clariciana, Bosi comenta que a escritora utiliza em seu "estilo de narrar", o "uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo de consciência, a ruptura com o enredo factual" (p. 424). Por isso, a grosso modo, Clarice Lispector quase sempre é associada como a escritora que narra as agruras interiores que assombram ou tranquilizam cada um de nós.

No poema dramático, definido por Massaud Moisés como a "fusão do aspecto inativo do poema com o aspecto dinâmico do teatro, de modo a estabelecer-se intercâmbio entre os dois" (2004, p. 335), Goethe desvela a magnitude e possivelmente a mais exaltada manifestação do mito que gravita em torno do lendário Fausto; um ser investido de um vasto e oculto saber, supostamente disposto a negociar sua alma com o diabo em busca dos conhecimentos mais profundos e extraordinários. A partir desse mito, Goethe tece uma narrativa exuberante e macabra, delineando a ascensão de Fausto e Mefistófeles ao Monte Brocken para celebrar a "Noite de Valpúrgis" — um festim pagão que se traduz em um carnaval mágico.

Mesmo nunca tendo lido Fausto anteriormente, a leitura que fiz dele durante o doutorado foi uma releitura imbuída de significado. Por exemplo, a maioria das pessoas nunca leu *Romeu e Julieta*, *A Odisseia* ou *A Divina Comédia*, mas suas essências encontram-se dissipadas no ar, em um processo constante de adaptações e (re)leituras. Ainda que de forma diluída, os clássicos reverberam dentro de todos nós, daí sua qualidade enquanto clássicos. De acordo com Ítalo Calvino, "Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura" (1993, p. 11). Ao ler *Fausto*, passamos por um processo duplo de leitura, pois lemos a obra ao mesmo tempo em que revisitamos o que nos foi passado sobre ela e também sobre o contexto anterior a ela. Afinal:

O clássico não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos; às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber) mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro (ou que de algum modo se liga a ele de maneira particular). E mesmo esta é uma surpresa que dá muita satisfação, como sempre dá a descoberta de uma origem, de uma relação, de uma pertinência (Calvino, 1993, p.12).

Em termos estruturais, esta pesquisa se alicerça nas possibilidades da Literatura Comparada (LC) — que carrega a marca da transversalidade em sua estrutura, desde os primórdios desse ramo da teoria literária, no que concerne às fronteiras geográficas, idiomáticas ou em relação a outras áreas do saber; pondera Eduardo Coutinho. Assim que decidi abraçar as “pesquisas fáusticas” entendi que precisava construir pontes, para que as “relações espirituais internacionais”, como disserta Jean-Marie Carré, no prefácio do livro, *La Littérature comparée* de Marius-François Guyard, de fato acontecessem. Neste sentido, trago a figura das pontes como excelentes metáforas para a LC. Entre tantos apontamentos da engenharia, Walter Pfeil, em *Pontes de Concreto Armado* (1979), diz duas coisas valiosas sobre elas: a primeira, a definição dessa obra: "denomina-se ponte a obra destinada à *transposição de obstáculos* à continuidade do leito normal de uma via, tais como rios, braços de mar, vales profundos, outras vias etc" (p. 29 – grifos meus); a segunda que o projeto da mesma deve iniciar-se por meio do conhecimento da finalidade, ou seja, para quê se deve construí-la.

As possibilidades de análises advindas da LC, ramo que surgem como uma espécie de ponte levadiça para este trabalho: uma leitura comparativa e imersiva entre o conto “Onde Estivestes de Noite” (1974), da escritora Clarice Lispector, e o trecho “Noite de Valpúrgis” do drama alemão, *Fausto*, de Goethe. Para ligar dois pontos, precisamos estender uma ponte que antes não estava ali, ou se estava, poderia estar escondida pela vegetação, assim como nos contos de fadas, imperceptível a um olhar desatento. A “mecânica” de construção utilizada nesta análise surge na França, precisamente no século XIX, período marcado por um pensamento cosmopolita, como observa Tânia Carvalhal, em *Literatura Comparada* (2006). Marcado por um período da eclosão da antropologia e de importantes pensamentos para as ciências naturais, a Literatura Comparada é citada pela primeira vez por Noël e Laplace no *Curso de Literatura Comparada*, no ano de 1816. Apesar da obra ser apenas um amontoado de contos sem uma investigação profunda, nota-se que o pensamento de literatura e comparação já existia em solo francês.

Carvalhal comenta que parece ter sido o escritor, político e professor da Sorbonne, Abel-François Villemain, o responsável por popularizar a expressão tal qual seu significado, em seus cursos sobre literatura do século XVIII: “Em sua obra Panorama da literatura francesa do século XVIII, emprega várias vezes não só a combinação "literatura comparada" como ainda "panoramas comparados", "estudos comparados" e "história comparada"” (2006, p.9). Além de Villemain, Carvalhal também cita o filólogo, historiador e escritor J. J. Ampère como outro importante disseminador da palavra da Literatura Comparada. Em sua obra, *Discurso sobre a*

história da poesia (1830), Ampère, ainda de acordo com Carvalhal, “refere-se à “história comparativa das artes e da literatura” e reemprega o termo no título da obra de 1841, *História da literatura francesa na Idade Média comparada às literaturas estrangeiras*” (2006, p. 9).

Permanecendo na seara das definições, a pesquisadora Susan Bassnett, no artigo *¿Que significa Literatura Comparada hoy?*, presente no livro *Orientaciones en Literatura Comparada* (1998), declara que a resposta mais simples para esta definição é a de que a LC pode ser definida como um “estudo de textos através de diferentes culturas, abrangendo um campo interdisciplinar e relacionado a modelos de conexão entre literaturas ao longo do tempo e do espaço” (1998, p.87 — tradução minha³). Bassnett também reitera que a noção do comparatismo seja algo natural ao leitor, particularmente afirmo, por meio de empirismo, quando dotado de um instigante repertório de leituras nacionais e internacionais. Essa concepção vai ao encontro da ideia apresentada por Matthew Arnold, em uma conferência de 1857 em Oxford, a qual afirma: “Há conexão por toda parte, há ilustração por toda parte. Nenhum evento, nenhuma literatura isoladamente pode ser compreendida adequadamente se não estiver relacionado a outros eventos, a outras literaturas” (Arnold *apud* Bassnett, 1998, p. 88 — tradução minha⁴). Dessa forma, a LC implica como um processo orgânico a todo e qualquer leitor; por isso, é preciosa enquanto método de abordagem e crítica:

ao ler Chaucer, chegamos a Boccaccio; podemos rastrear as fontes latinas, francesas, espanholas e italianas de Shakespeare; podemos estudar como o Romantismo se desenvolveu no contexto europeu em um momento histórico semelhante; seguir o processo pelo qual a fascinação por Edgar Allan Poe enriqueceu a criação de Baudelaire; considerar quantos romancistas ingleses foram aprendizes dos grandes escritores russos do século XIX (em tradução, é claro); comparar como James Joyce tomou empréstimos de Italo Svevo e vice-versa. Ao ler Clarice Lispector, lembramo-nos de Jean Rhys, que, por sua vez, lembra Djuna Barnes e Anaïs Nin. Não há limites para a lista de exemplos que poderíamos citar aqui. *Uma vez que começamos a ler, estamos atravessando fronteiras, fazendo associações e conexões, não estamos mais lendo dentro de uma única literatura, mas dentro do grande espaço aberto da Literatura com L maiúsculo*, denominado por Goethe como Weltliteratur. Goethe observou que gostava de “estar informado sobre produções estrangeiras” e deu a todos o conselho de fazer o mesmo. “Para mim”, enfatizou Goethe, “está se tornando cada

³estudio de textos a través de diferentes culturas, que abarca un ámbito interdisciplinario y que tiene que ver con modelos de conexión entre las literaturas a través del tiempo y del espacio.

⁴Conexión hay por doquier, ilustración hay por doquier. Ningún acontecimiento, ninguna literatura por separados se pueden comprender adecuadamente, si no se establecen relaciones con otros acontecimientos, con otras literaturas.

vez mais óbvio que a poesia é a propriedade comum de toda a humanidade" (Basnett, 1998, p. 88 — grifos meus, tradução minha⁵).

Em relação a metodologia desse estudo de gérmen francês, no artigo *Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar* (1991), Carvalhal ressalta que a Literatura Comparada é marcada pela “possibilidade de atuar entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, próprios aos objetos que ela coloca em relação” (1991, p. 10). Além disso, completa a autora, o processo de comparação não pode ser entendido como um fim em si mesmo:

mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, *uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares*. Além disso, fica igualmente claro que *comparar não é justapor ou sobrepor, mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social)* (Carvalhal, 1991, p. 110 – grifos meus).

Algumas perguntas levam tempo para serem respondidas; como toda fruta, há uma estação para colhê-las e saboreá-las. No decorrer do caminho, algumas, espero eu, serão respondidas, outras, também espero, serão ecoadas. Durante minhas pesquisas sobre LC, notei que alguns termos aparecem e merecem mais atenção, como Literatura Geral (LG), *Weltliteratur* e, até mesmo, a palavra Comparada. Conforme Simon Jeune, em “Literatura Geral e Literatura Comparada”, artigo encontrado na obra, *Literatura Comparada: textos fundadores* (1994), de Eduardo Coutinho e Tânia Carvalhal, Literatura Geral é compreendida como “aquela que liga entre si as diversas literaturas nacionais e como aquela que estabelece pontes entre a literatura e as belas-artes” (p. 219). Consoante Jeune, tanto LG e LC devem ser entendidos como complementares e não de duplo emprego como alguns críticos têm colocado. Fundada na “aurora do século XX”, a expressão Literatura Geral teve um destino peculiar, aponta o crítico.

⁵Casi se podría decir que cualquiera que tenga algún interés en los libros, se embarca en el camino que lleva a lo que se podría llamar literatura comparada: leyendo a Chaucer, llegamos a Boccaccio; podemos trazar las fuentes latinas, francesas, españolas e italianas de Shakespeare; podemos estudiar cómo se desarrolló el Romanticismo en el contexto europeo en un momento histórico similar; seguir el proceso a través del cual la fascinación por Edgar Allan Poe enriqueció la creación de Baudélaire; considerar cuántos novelistas ingleses fueron aprendices de los grandes escritores rusos del siglo XIX (en traducción, claro está); comparar cómo James Joyce tomó prestamos de Italo Svevo y viceversa. Cuando leemos a Clarice Lispector nos acordamos de Jean Rhys quien, por su parte, recuerda a Djuna Barnes y Anaïs Nin. No hay límites para la lista de ejemplos que podríamos aducir aquí. Una vez que hayamos empezado a leer, estamos moviéndonos a través de fronteras, haciendo asociaciones y conexiones, no estamos ya leyendo dentro de una sola literatura, sino dentro del gran espacio abierto de la Literatura con L mayúscula, denominado por Goethe *Weltliteratur*. Goethe observó que le gustaba «estar informado sobre producciones extranjeras» y le dio a todos el consejo de hacerlo igual que él. «Para mí, se está haciendo cada vez más obvio», subrayó Goethe, «que la poesía es la propiedad común de toda la humanidad».

O autor ainda comenta que a palavra GERAL é citada por Népomucene Lemercier, em seu "Curso Analítico de Literatura Geral", publicada em 1817: "Este curso era geral ao tratar de todos os gêneros literários, enunciando as leis gerais de cada gênero e, mais ainda, ao tentar apresentar o conjunto das literaturas conhecidas com uma real abertura de espírito" (Jeune, 1994, p. 224). Entretanto:

o termo "geral" encontrava muitos concorrentes em 1830. O lado universal do epíteto que agradava aos ideólogos, discípulos dos "filósofos", era bem menos sedutor aos olhos dos românticos que a proveitosa "comparação", que deixa intacta a originalidade de cada uma favorecendo as trocas. Conserva-se, entretanto, várias vezes literatura "geral" ao lado de "mundial" ou de "universal" para designar o estudo dos grandes autores de todas as literaturas (1994, p. 224).

Continuando com os apontamentos de Jeune, chego a definições que são importantes para o trabalho que me proponho a realizar, pois, a planta de uma ponte requer análise estrutural. Desse modo, enquanto a LC "estuda essencialmente as influências entre autores ou entre literaturas de diferentes nações, assim como a propagação dessas influências" (1994, p. 225), a LG "ao contrário, se ergue acima das fronteiras e do ponto de vista nacional. Elabora sínteses. Seu ponto de partida não é um autor ou um país, mas um elemento em si mesmo internacional" (1994, p.225-226). Esse elemento pode ser um tema, tipo, gênero literário ou movimento, como exemplo, ainda conforme Jeune, a figura do Fausto. Vale ressaltar também que, no artigo intitulado *Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica* (2006), ao analisar as escolas da LC, como a francesa e americana, e, por conseguinte, seus desdobramentos, Coutinho observa que o 'tema do Fausto' é um dos tópicos mais analisados pela LC, graças aos empréstimos de outras áreas, como a História, Filosofia, Antropologia, Psicologia e a Política. Outros temas ou mitos, como Don Juan, Édipo, Elektra, questões utópicas, indigenistas e de gênero, também acabaram sendo explorados por meio dos empréstimos interdisciplinares.

Dando continuidade, por sua vez, a *Weltliteratur*, palavra de origem alemã que significa literatura mundial, tem sua história e atribuição atreladas à figura de Johann Wolfgang von Goethe. O acadêmico e crítico Viktor M. Zhirmunsky, em "Sobre o estudo da literatura comparada"⁶ (1994), comenta que as ideias envoltas dessa estranha palavra, teriam sido desenvolvidas na velhice do escritor alemão. Goethe via no conceito de Literatura Mundial um acontecimento daquela época fundamentada em "um comércio mais ou menos livre de bens

⁶Artigo também retirado da obra *Literatura Comparada: textos fundadores* de Eduardo Coutinho e Tânia Carvalhal.

espirituais" (*freier geistiger Handelsverkehr*⁷), e que se "estenderia além de limites nacionais e absorveria tudo o que existisse de realmente valioso na cultura de todos os povos, em todos os níveis de desenvolvimento histórico" (Eckerman *apud* Zhirmunsky, 1994, p. 211-212). À mesa, em uma conversa com Goethe, datada no dia 31 de janeiro de 1827, Johan Peter Eckerman, na obra, *Conversações com Goethe nos últimos anos de vida* (2017), relata: "No momento, a literatura nacional não tem muito valor. Estamos no umbral da era da literatura mundial, e cada um de nós deve trabalhar a fim de apressar o seu surgimento" (p. 220).

Claro que somente o conceito de *Weltliteratur*, enquanto palavra e projeto, daria uma tese à parte. Por isso, sem mais delongas, pretendo lançar um "derradeiro" significado sobre o termo. Para isso, consulto as concatenações de Siegbert Salomon Praver, no artigo "O que é literatura Comparada?" (1994). Praver explica que Goethe:

entendia por *Weltliteratur* era uma consciência de tradições nacionais diferentes da de cada um de nós, uma abertura a obras escritas em outros países e em outras línguas, trânsito e troca entre as várias literaturas, que se igualariam às transações comerciais, e as suplementariam. É claro que isto não implica o abandono de tradições nacionais ou o desaparecimento de literaturas nacionais (p. 298 – grifos meus).

Sustentada pelas possibilidades oferecidas pela literatura comparada (LC), esta pesquisa se desenvolve em três capítulos distintos. No primeiro capítulo, após análises e reflexões acerca da vida de Clarice Lispector, exploro as influências marcantes, tanto implícitas quanto explícitas, deixadas por sua herança cultural judaica e a profunda imersão na linguagem sagrada e mística, em particular na cabala, que notavelmente moldaram o estilo operante de Clarice. No segundo capítulo, dedico-me a apresentar a vida e obra de Goethe, destacando as particularidades que culminaram na figura multifacetada que transparece em sua grandiosa obra, *Fausto*. Além disso, mergulho nas particularidades do texto, provenientes de um substrato rico em leituras insólitas que caracterizam a escrita peculiar de Goethe. Por fim, no terceiro capítulo, empreendo uma análise comparativa entre dois textos: o conto "Onde estivestes de noite" (1974) e o ato dramático "Noite de Valpúrgis". Ambas as obras se entrelaçam por meio da subversão, desafiando certos discursos religiosos. Elementos cruciais para esse confronto incluem os bailes noturnos (sabás), os participantes desses rituais orgiásticos e profanos e os protagonistas desse mundo obscuro que compõem a corte da maldade.

⁷Livre comércio intelectual.

1 CLARICE É COM C

1.1 Aquela-que-tudo-sabe

“Olha, quando você escrever sobre mim, Clarice, não é com dois esses, é com c, viu?”
(C.L.)

Possivelmente, ao lado de Guimarães Rosa e Machado de Assis, Clarice Lispector é uma das escritoras mais pesquisadas no Brasil. Não faltam trabalhos que se debruçam sobre os inimagináveis pontos de suas obras: da constante presença de animais, como galinhas, cavalos, cães; até mesmo sobre os fogachos causados pela menopausa. É em uma dessas possibilidades que me agarro e construo. Com a fama, vem também os mitos: o que era Clarice? Escritora? Jornalista? Sacerdotisa? Mulher? Judia? Muitas são as perguntas que me fazem e que eu faço. Clarice era com C ou com dois esses? Lispector era uma corruptela para Lis-no-peito? Na internet, citações lhas são atribuídas devido a sua fama de introspectiva. Foi por meio da introspecção que Clarice existiu? Obviamente, não, mas, provavelmente, a palavra introspecção se popularizou no Brasil por meio da literatura clariciana. Uma literatura marcada pela celebração das labutas e alegrias do mundo do lado de dentro.

Foi por meio da imprensa nacional que a escritora Clarice Lispector começou a florir no jardim fecundo da literatura brasileira. Em concordância com uma de suas biógrafas, Nádya Batella Gotlib, em *Clarice: uma vida que se conta* (2013), a produção literária de escritora desabrocha “concomitantemente a uma atividade jornalística. Além da contemporaneidade da produção, efetiva-se um intercâmbio de recursos entre tais modos de trabalhar a linguagem – o literário e o jornalístico – que se autocompletam” (p. 177). Antes de adentrar propriamente falando em sua literatura, preciso regredir alguns passos e lhes contar alguns outros pormenores que farão sentido no vitral de informações.

Segundo um dos seus colegas de trabalho, Francisco de Assis Barbosa, em fala transcrita no livro, *Clarice na cabeceira: jornalismo* (2012), organizado por Aparecida Maria Nunes, Clarice sempre trajava as mesmas roupas: blusa, saia, cinto de couro e sapatos baixos. “Falava com suavidade. Um leve sotaque estrangeirado, denunciando a sua origem judia. Ria muito. Gostava da vida” (2012, p. 14). Ao ingressar nos afazeres jornalísticos, a futura escritora de *A hora da estrela* vinha do mundo das leis, incisos e parágrafos. Ingressou na Faculdade Nacional

de Direito, no Rio de Janeiro, no ano de 1939 e na década de 1940, e então começa sua jornada na imprensa nacional. Muitas coisas aconteceram à jovem estudante naquele ano — a primeira delas foi sua estreia como contista na revista, *Pan*, em 25 de maio, periódico de responsabilidade de Tasso da Silveira; e também com “Eu e Jimmy”, em 10 de outubro de 1940, na revista semanal, *Vamos Ler!*, dirigida por Raimundo de Magalhães Júnior, que pertencia a empresa, A Noite. Inclusive, será na *Vamos Ler!* que Clarice exercerá, de fato, o ofício como jornalista.

Para Benjamin Moser, em *Clarice, uma biografia* (2011), foi a publicação desse derradeiro conto que deu à jovem jornalista a audácia suficiente de procurar Lourival Fontes, chefe de Magalhães Júnior.

Lourival Fontes podia ser um propagandista fascista, mas era também um homem culto, com uma queda por belas literatas: no mesmo ano em que contratou Clarice Lispector, ele se casou com a poeta Adalgisa Nery. Ainda assim, era necessário um bocado de ousadia para bater na porta dele. “Naqueles dias”, disse Tania, “você não fazia nada se não tivesse relações. Ninguém simplesmente aparecia e pedia um emprego. Era tudo por intermédio de um primo ou de um cunhado. Mas Clarice foi, ele gostou dela e a contratou” (2011, p. 175).

Nas palavras de Goethe, audácia carrega em si poder e magia. Munida desse sentimento, Clarice consegue uma vaga na Agência Nacional, comandada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), no governo de Getúlio Vargas. No começo, ela deveria trabalhar como tradutora, porém “já havia tradutores suficientes, então foi designada para trabalhar como editora e repórter, a única mulher com esses cargos. Talvez a única pessoa empregada de fato: seu entusiasmo contrastava com a atmosfera indolente da redação” (Moser, 2011, p. 175). Ainda de acordo com as pesquisas biográficas de Moser, naquele tempo, era incomum a presença de mulheres nas redações jornalísticas; entretanto, as que permaneciam nelas eram de altíssimo calibre, como Cecília Meireles, no *Diário de Notícias*, nos anos 30; Rachel de Queiroz, em 1940, em *O Cruzeiro*. “Uma mulher na redação era um fenômeno incomum e exigia certa adaptação; seus colegas, constrangidos de falar palavrões na frente de uma mulher, tinham de tamborilar na mesa como alternativa” (Moser, 2011, p. 173).

Em “Triunfo”, Clarice já oferta aos seus leitores o tom e a temática que circulará por muitas de suas obras. Por meio de uma história *in media res*⁸, recurso tão utilizado pela autora em seu panorama literário, a escritora oferece uma narrativa conjugal, vista pela ótica do abandono e da solidão. Luísa, aparente dona de casa servil burguesa, mantém um

⁸Do latim “no meio das coisas”.

relacionamento com um escritor genioso, Jorge, que à guisa do estereótipo artístico, precisa de um ambiente propício para escrever. Todavia, o ambiente doméstico de Luísa parece não devotar o necessário para a inspiração literária, por isso os dois se separam. A seguir um trecho da obra:

É verdade, então. Rememora a tarde anterior e a noite, a atormentada e longa noite que se seguira e se prolongara até a madrugada. Ele foi embora, ontem à tarde. Levou consigo as malas, as malas que há duas semanas apenas tinham vindo festivas com letreiros de Paris, Milão. *Levou também o criado que viera com eles. O silêncio da casa estava explicado. Ela estava só, desde a sua partida. Tinham brigado. Ela, calada, defronte dele. Ele, o intelectual fino e superior, vociferando, acusando-a, apontando-a com o dedo.* E aquela sensação já experimentada das outras vezes em que brigavam: se ele for embora, eu morro, eu morro. Ouvia ainda suas palavras.
— Você, você me prende, me aniquila! Guarde seu amor, dê-o a quem quiser, a quem não tiver o que fazer! Entende? Sim! Desde que a conheço nada mais produzo! Sinto-me acorrentado. Acorrentado a seus cuidados, a suas carícias, ao seu zelo excessivo, a você mesma! Abomino-a! Pense bem, abomino-a! Eu...” (LISPECTOR, 2016, p. 28 - grifos meus).

Abandonada, Luísa se propõe a uma análise. Começa pelo ambiente doméstico, repara na casa, nas coisas, nos sons, nas pessoas, em suas sensações. Algo que se reverbera em outras produções claricianas. ““Ele foi embora”, pensou. “Ele foi embora.” Nunca lhe parecera tão cheia de sentido essa expressão, embora a tivesse lido antes muitas vezes nos romances de amor. “Ele foi embora” não era tão simples” (Lispector, 2016, p. 29). As ameaças de abandono sempre existiram, pairavam no ar. Ainda assim, Luísa não acreditava na separação dos dois. Para ela, aquela figura masculina era seu mundo. Ao se propor viver sua rotina cotidiana, prepara um café, pega umas roupas que já estavam para lavar, e vai ao tanque do quintal. Por meio de uma “revelação”, advinda de um momento banal como lavar roupas, Luísa reflete: “Parou, desfranziu a testa e ficou olhando para a frente. Ela, tão espiritualizada pela companhia daquele homem... Pareceu-lhe ouvir seu riso irônico, citando Schopenhauer, Platão, que pensaram e pensaram...” (Lispector, 2016, p. 30). Ao lavar as roupas, Luísa “quara” seus pensamentos. O calor, o cheiro de limpeza e a água fazem com que ela se sinta tentada a se banhar nua.

Em sua essência, Luísa guarda um pouco de G.H.; Loreley e, porque não, da “desastrosa” Sofia. A figura masculina é totalmente eclipsada pela feminina. O intelectual e professoral, Jorge, que provavelmente exhibe sua sapiência citando diversos autores, aparece da mesma forma como tantas outras figuras masculinas na obra de Clarice. Na narrativa, sua função é a de propulsar a história da heroína burguesa, que tem aposento contíguo em sua casa. “Ele voltaria. Olhou em torno de si a manhã perfeita, respirando profundamente e sentindo, quase

com orgulho, o coração bater cadenciado e cheio de vida. Um morno raio de sol envolveu-a. Riu. *Ele voltaria, porque ela era a mais forte*” (Lispector, ano. p. 31 — grifos meus).

Gotlib pondera que as primeiras histórias publicadas por Lispector possuem um “tom leve e descompromissado da crônica e surgem nos periódicos onde trabalhava profissionalmente como jornalista” (2013, p. 177). Aliás, o jornalismo terá forte impacto na produção literária clariciana, pois, “mais tarde, a troca de recursos terá nova configuração: haverá permuta de trechos selecionados. Trechos extraídos dos seus romances irão para os jornais. E trechos extraídos dos jornais irão para os livros” (2013, p. 177). Inclusive, uma jornalista, quiçá, a própria Clarice, aparecerá no conto “Onde estivestes de noite” (1979).

Ainda na revista *Vamos Ler!*, Clarice começa uma nova função: repórter e entrevistadora. A neófito realiza uma entrevista notável com o poeta Tasso da Silveira, diretor responsável da revista Pan, em 19 de dezembro de 1940; e uma reportagem com o título de “Uma Visita à Casa dos Expostos” que será veiculada no dia 8 de julho de 1941. Em *Clarice de cabeceira: jornalismo* (2012), Aparecida Maria Nunes comenta que Clarice Lispector demonstra algo de diferente em sua forma de produzir jornalismo. Ao contrário de uma maioria, que busca apenas observar a pauta com um olhar distante e imparcial, Clarice se expõe no texto junto com o fato narrado ou com o entrevistado. “A iniciante jornalista não mantém distância em relação ao entrevistado. Clarice se coloca no texto, divide suas impressões com o leitor e aborda assuntos do seu interesse. Não se preocupa com a linha editorial da publicação nem se neutraliza perante o entrevistado” (Lispector, 2012, p. 24-25). Logo abaixo, um trecho da entrevista com o poeta:

UMA HORA COM TASSO DA SILVEIRA

Para mim, entrevistar Tasso da Silveira era continuar uma daquelas palestras tão profundas, nas quais eu assistia atenta o poeta revolver os grandes problemas do pensamento. Quando, na redação do “Pan”, sua mesa não estava muito atulhada de papéis e seu cigarro não queimava rápido demais, eu puxava uma cadeira e, assim, como quem nada quer, dizia uma palavra, uma simples palavrinha. E em breve discutíamos a gênese do mundo, a significação da arte, a explicação do tempo e da eternidade... Eram problemas para mim, certezas para ele. Depois, quando eu descia a comprida rua Camerino, ia imaginando uma frase, uma ideia que contivesse aquela alma tão complexa, tão jovem, mas tão serena.

(...)

“UM HOMEM TRISTE”, AUTOANÁLISE QUE DEMONSTRARÁ UM HOMEM ALEGRE

— Vim lhe fazer algumas perguntas indiscretas: alguns “comos” e “porquês”, digo-lhe.

— Ah, são as perguntas difíceis de responder. Disso estou tratando agora num livro recém-começado: “Um homem triste”.

— Autobiografia?

— Não, propriamente. Uma autoanálise provocada pela crítica, que timbrou em me chamar de triste. Ora, suponha-me um homem alegre e demonstro-o nesse livro que é muito mais para dentro do que para fora. É a mesma reação de Papini em face da crítica, quando escreveu “Um homem acabado”. Além disso, meu livro será também uma espécie de depoimento. Vi muitas paisagens, vivi muitas vidas... (Lispector, 2012, p. 40-41).

Na matéria sobre o educandário bicentenário, Romão de Mattos Duarte, localizado no Rio de Janeiro, Clarice também mescla seu olhar pessoal com os fatos que lhe são apresentados. Em uma reportagem com várias retrancas, conta a história do local ao mesmo tempo em que faz uma leitura sentimental das pessoas e coisas que ela observa:

(...)

O JARDIM DA INFÂNCIA

Irmã Voisin me conduz pelos longos corredores silenciosos como os de hospitais.

Na sala espaçosa funciona uma espécie de jardim de infância, como aqueles quadros de “Ivo chuta a bola”, “Rosina lê seu livro”. As guriinhas estão sentadas em volta da irmã-professora.

— Cantem para a moça ver.

Cantam o Hino Nacional. E, como sempre, depois do “Deitado eternamente...”, as palavras começam a rarear, surgem olhares assustados. Mas um apressado e forte “Terra amada, Brasil!” tudo salva. Uma moreninha miúda recita poesia sobre o “coração do Brasil” e se senta envergonhada. Irmã Voisin e a professora estão orgulhosas.

(...)

(Lispector, 2012, p. 48).

Esse tom intimista será uma marca do jornalismo clariciano. Algo que ela irá repetir como entrevistadora para a Bloch Editores, da década de 1960 até 1970. Como redatora da Agência Nacional, Clarice também prestará serviços ímpares. De acordo com Nunes, a escritora terá uma matéria importante divulgada pelo *Diário do Povo*; um jornal de Campinas (SP). Na reportagem, “com o mesmo tom perscrutador que aprendera a ter nas aulas de direito penal” (Nunes, 2012, p. 15), Lispector apresenta ao seu leitor a inauguração da “Cidade das Meninas”, uma iniciativa social da primeira-dama, Darcy Vargas. Com o olhar da menina que já sofreu, a matéria abordará, sobretudo, a expectativa das meninhas em receber amor e pão sem que delas seja esperado alguma coisa.

A “Cidade das Meninas” não é propaganda para turismo. Será a realidade mais séria e comovente. Nascerá inteligente e organizada. Será uma escola de mulheres. O que a criminologia, a sociologia e a psicologia pesquisaram e afirmaram no mundo científico será agora aplicado no terreno prático. Entrevistada, a sra. Darcy Vargas, com efeito, acentua que não é só casa e a comida que essas crianças receberão. Porém, e sobretudo, o ambiente, o lar. A sua preocupação em não construir um daqueles casarões imensos, à

semelhança de um internato, que se agravaria na memória de seus habitantes como uma penitenciária, obedece àquela orientação. Nas centenas de casas, simples e alegres, as meninas se desenvolverão sem promiscuidade, como numa pequena família. A educação física, profissional e artística, fornecerá a base de vida das pequenas cidadãs e constituirá o pecúlio das jovens mulheres, na sua entrada na vida. Serão admitidas até a idade máxima de 8 anos, quando ainda uma vida tranquila e dirigida possa apagar-lhes as marcas deixadas pelo abandono e pelo sofrimento. (Lispector, 2012, p. 55).

É notório uma certa característica do narrar no trabalho jornalístico de Lispector, característica que aparecerá em sua literatura. Claro que com menos teor introspectivo, ela não dará apenas o fato pelo fato ao leitor, mas o apresentará por meio de uma análise sentimental e inquisitiva, por vezes. Afinal, todos têm o direito de ser felizes nesse mundo? Existe amor para todos nós? Enquanto trabalhava como jornalista, nesse período, Clarice ainda cursava a faculdade de direito. Mostrando sua versatilidade na arte da escrita, ela publicará dois artigos na revista acadêmica, *A Época*: um sobre o direito de punir e o outro uma enquete com seus colegas universitários, sobre o papel da mulher na sociedade em relação ao trabalho. Com relação ao primeiro, talvez devido a sua origem humilde, Lispector tinha forte interesse pela remissão do homem e sobre uma justiça social que consiga ajudar a todos, sem distinção. “Surge na sociedade um crime, que é apenas um dos sintomas dum mal que forçosamente deve grassar nessa sociedade. Que fazem? usam o paliativo da pena, abafam o sintoma... e considera-se como encerrar um processo” (Lispector, 2012, p. 68).

Como jornalista, viverá literalmente, outras vidas. Na década de 1950, a convite do escritor Rubem Braga, a escritora passa a trabalhar para o semanário *Comício*, porém, assinando os textos de sua coluna “Entre Mulheres” sob o pseudônimo de Tereza Quadros; inventando por Braga. Gozando de certo privilégio como jornalista, terá uma página inteira para suas invencionices jornalístico-literárias. “De todas as páginas femininas que escreveu (Clarice ainda faria mais duas), as que vêm assinadas por Tereza Quadros trazem rudimentos de contos, crônicas mais acabadas e narrativas que serão depois retrabalhadas de forma profunda” (Lispector, 2012, p. 77-78). Em um dos textos que antecedem o compilado de artigos femininos escritos por Clarice Lispector, em *Correio Feminino* (2006), Aparecida Maria Nunes alega que o pseudônimo surge devido a um receio da jornalista ao escrever textos “menos elaborados” e de como isso poderia afetar sua imagem como esposa de diplomata. Em textos com tom mais leve, descompromissados, despojados, mas sem perder de vista o mundo doméstico e feminino, tal como Clarice, Tereza não traz para suas leitoras uma “escrita menor”:

Assim, seguindo disfarçadamente a natureza dos textos da imprensa feminina, Clarice publicará algumas narrativas, *sob a forma de conselhos, receitas e segredos*. Textos esses que seguem o paradigma da imprensa feminina, bem ao gosto do status quo. Porém, a página de jornal, ao se tornar espaço de diálogo, aproximando a colunista de sua interlocutora, através do fio condutor “a mulher e o espaço em que vive”, em alguns momentos, poderá se transformar em *pretexto para a escritora iniciar a leitora. Ao conquistar seu público pelo tom de confidente e conselheira, Clarice Lispector, valendo-se dos “pequenos textos inofensivos” sobre o comer, o vestir, o enfeitar-se, instiga sua leitora a refletir sobre as duas realidades em que se estrutura a sociedade: o mundo das simulações e o da verdadeira natureza das coisas*. Por isso, é fundamental a atenção aos detalhes quase imperceptíveis, como a própria colunista frisa, para que a leitora possa, enfim, SER MULHER. Aliás, o verbo “ser” é constante nos títulos desses textos. E a mulher, além de leitora, é objeto de enunciação, em função de sua feminilidade (Nunes *in* Lispector, 2006, p. 8 - grifos meus).

É de Tereza Quadros, jornalista disposta, feminina e sem pressão baixa, como Clarice caracteriza seu alter ego, a “autoria” do texto lúdico de como matar baratas; figura ímpar na literatura jornalística clariciana:

O texto em forma de receita para a prestimosa dona de casa. Tereza Quadros, ou Aquela-que-tudo-sabe, ensina a leitora a misturar em partes iguais açúcar, farinha e gesso, e a distribuir a iguaria nos lugares frequentados por esses insetos. Como sabemos hoje, trata-se do texto embrionário do conto “A quinta história”. E a barata encontra-se no quarto da empregada, mote de *A paixão segundo G.H.* (1964), possui dimensão simbólica na obra da ficcionista. Seja lá como for, o fato é que Clarice Lispector subverte a página da jornalista Tereza Quadros ao inserir receita ficcional em espaço de receita caseira. No discurso aparentemente calcado na imprensa feminina, Clarice, nos meses em que escreveu para *Comício*, de maio a setembro de 1952, instiga sua leitora de jornal a questionar a condição e o mundo da mulher. (Nunes, 2012, p. 78).

A próxima coluna feminina sob os cuidados de Clarice Lispector será escrita em 1959, quando a escritora retorna ao Brasil após longa estadia no exterior com seus filhos, Pedro e Paulo. Na coluna “Correio Feminino”, do jornal *Correio da Manhã*, Clarice, agora como Helen Palmer, a jornalista também tem a missão de escrever para o público feminino, porém, indicando-o subliminarmente a consumir produtos da Pond’s. Não obstante, “a colunista condenava a cópia de aparência ou comportamento de atrizes famosas do cinema, difundidas como divas pelos meios de comunicação de massa. Era preciso, insistia, descobrir o próprio rosto” (Nunes, 2012, p. 79). Já em 1960, ao contrário de Tereza Quadros e Helen Palmer, Clarice aceita ser a *ghost writer* da atriz manequim Ilka Soares, no jornal *Diário da Noite*, sob os cuidados de Alberto Dines. Por meio de Ilka, “o mundo das passarelas, os segredos de beleza e a técnica do sex-appeal, agora, estariam ao alcance das leitoras” (NUNES, 2012, p. 79). Ilka, do mesmo modo que Palmer e Quadros, também carrega em sua escrita algo particularmente

clariciano: a busca por uma identidade, naquela ocasião, remodelado pelo viés da beleza, do autocuidado e de certa independência. Fato que se observo no trecho:

DESCOBRINDO O PRÓPRIO “SEX-APPEAL”

Às vezes basta um “nada” – e a descoberta foi feita. Há mulheres que, acentuando um mínimo de detalhe, o transformam em arma de sedução.

Lembre-se: não é necessária uma transformação radical, pelo contrário. A modificação é quase invisível: trata-se às vezes do comprimento adequado da cabeleira, de uma nuca bem “acabada”, de um “maquillage” mais sabido dos olhos, de um desenho mais generoso dos lábios – tudo depende da matéria-prima que é você mesma.

Uma mulher que anda curvada talvez se transforme toda quando aprender a andar melhor. Uma mulher que se veste de um modo impessoal talvez com um mínimo de coragem seja mais individual. Do momento, aliás, em que você se convence de que você mesma é a sua própria matéria-prima, desse momento você já começou a ter um novo encanto... (Lispector, 2012, p. 99).

Já no seu início profissional, é bastante notório a versatilidade de Clarice Lispector, mas sempre com sua essência de escrita intacta. Trabalhando como jornalista, a jovem teve contato com personalidades importantes da época, como escritores e editores. Alguns deles, como seu grande e impossível primeiro amor, Lúcio Cardoso, jornalista e escritor de Curvelo, ajudaram Clarice com sua primeira publicação: *Perto do Coração Selvagem*; livro que a projeta com sucesso e louvores no panorama da literatura brasileira.

1.2 O romper da casca

O título desse subtópico refere-se a uma frase presente no livro, *Demian*, do escritor alemão, Hermann Hesse. Li Hesse quando ainda estava na faculdade, e um dia me deparei com uma lista imperativa e categórica de “Livros que você precisa ler antes de morrer”. Obviamente, não li todos, mas algo em *Demian* chamou minha atenção. Talvez a frase na lista: "The egg is the world. Whoever wants to be born must first destroy a world. The bird is flying to God. The name of the God is called Abraxas"⁹ (1958, p. 100). Nessa época, ainda não sabia da influência de Hesse sobre Clarice. Depois, foi ficando um pouco óbvia, especialmente se tratando da figura propriamente dita do ovo na obra clariciano. A fim de compreender Clarice, ou pelo menos desvendar alguns dos seus mistérios, é preciso ficar atento aos caminhos de migalhas de pão. Talvez, seja assim para todo escritor com uma profunda consciência de literatura alheia. Moser afirma que a pedra fundamental da decisão de Clarice em se tornar escritora foi alicerçada em

⁹ “O ovo é o mundo. Quem quer nascer deve primeiro destruir um mundo. O pássaro está voando para Deus. O nome do Deus chama-se Abraxas” — tradução minha.

1933. Fato que ficou explícito na crônica “Escrever”, presente no livro, *A descoberta do mundo* (2018).

Quando conscientemente, aos treze anos de idade, tomei posse da vontade de escrever - eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino - quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar. Eu tinha que eu mesma me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade. Comecei, e nem sequer era pelo começo. Os papéis se juntavam um ao outro - o sentido se contradizia, o desespero de não poder era um obstáculo a mais para realmente não poder: a história interminável que então comecei a escrever (*com muita influência de O Lobo das Estepes de Hermann Hesse*), que pena eu não ter conservado: rasguei, desprezando todo um esforço quase sobre-humano de aprendizagem, de autoconhecimento. E tudo era feito em tal segredo. Eu não contava a ninguém, vivia aquela dor sozinha. *Uma coisa eu já adivinhava: era preciso tentar escrever sempre, não esperar um momento melhor porque este simplesmente não vinha. Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir.* (Lispector, 2018, p. 150-151 - grifos meus).

“Vivia aquela dor sozinha”. O processo de escrita de Clarice sempre pareceu muito solitário. No propósito de romper a membrana criativa do seu primeiro trabalho, a escritora precisou de espaço e solidão. Em 1942, Clarice dividia um pequeno apartamento com as irmãs e o cunhado. Nesse tempo, a escritora já começava os esboços iniciais da sua obra de estreia: *Perto do coração selvagem* (1943). Neste período, que antecedeu o casamento de Clarice com seu colega de sala Gurgel Valente, a jornalista vivia uma rotina atribulada: estudos, trabalho e escrita. Dessa maneira, tendo como finalidade concentrar-se no processo do seu livro, Clarice decide ficar um mês em uma pensão próxima ao apartamento das irmãs. Inclusive, ela repetirá um processo parecido para escrever, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), do qual ela se isolou em um hotel durante nove dias. Na pensão, a jovem escritora reuniu suas anotações feitas de março a novembro daquele ano; fato que ela temia, pois acreditava que seu livro poderia ser mais um amontoado de ideias do que propriamente um romance. De acordo com as notas, PDCS nasce “com muita angústia”, uma vez que:

dada a sua incapacidade de registrar, em casa, na folha em branco, as ideias que lhe surgiram anteriormente no jornal, na escola, na rua, desde que a ideia e sua forma pareciam juntas, eram inseparáveis. Não conseguia colocar no papel, no dia seguinte, as ideias experimentadas no dia anterior. Enquanto adiou para o dia seguinte o que lhe ocorria no momento, não conseguiu escrever nada (Gotlib, 2013, p. 199).

Em depoimento para Nádya Batella Gotlib, o escritor Renard Perez, confidencia que, a partir de então, Clarice passa a adotar o método da “anotação imediata”. Por onde ia, carregava seu caderninho de anotações com o intuito de não perder nenhum de seus pensamentos e ideias. “As notas, soltas, e sua ordenação, sob a forma definitiva do romance. Desde então, não rasga mais nada. E dá ordens à empregada para “deixar qualquer pedacinho de papel escrito onde está” (Gotlib, 2013, p. 199). Em fevereiro, ela foi transferida para o jornal, *A noite*, periódico que dividia um andar com a *Vamos Ler!* “Era menos um novo emprego do que uma extensão do seu trabalho anterior, pois a exemplo da Agência Nacional (e, aliás, da *Vamos Ler!*), *A Noite* agora era um órgão regular do governo” (Moser, 2011, p.221). Causando furor, *Perto do Coração Selvagem* é publicado em dezembro de 1943. Apesar disso, a promissora escritora peregrina para conseguir lançá-lo:

A autora procurou editoras para o romance. Álvaro Lins rejeitou o livro. Mais tarde, Clarice haveria de reconhecer que a crítica de Sérgio Milliet colaborou para mudar a opinião de Álvaro Lins em relação ao livro. É assim que conta o episódio dessa rejeição inicial: “Eu man... eu dei o livro, telefonei para ele, perguntei se ele... se valia a pena publicar. Ele disse: “‘Telefone daqui uma semana’. E eu telefonei e ele disse: ‘olha, não entendi seu livro não, viu? Fala com o Otto Maria Carpeaux, é capaz de ele entender’. Eu não falei com ninguém e publiquei meu livro que foi rejeitado pela José Olympio” (Gotlib, 2013, p. 200).

Pela editora *A noite*, Clarice se lança oficialmente como romancista. O título da obra foi uma sugestão do seu grande e impossível amor, Lúcio Cardoso¹⁰, que o retirou da obra, *Retrato do artista enquanto jovem*, de James Joyce. “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do coração selvagem da vida” — os elementos de referência e o “uso ocasional do método do fluxo de consciência, levou certos críticos a descrever o livro como joyciano” (2011, p. 222) como articula Moser. Fato este, que aborreceu a estreadora: “Descobri essa legenda, o título do livro e o próprio Joyce quando o livro estava bem pronto. Escrevi-o em oito ou nove meses, enquanto estudava, trabalhava, e noivava – mas ele não tem influência direta do estudo, do noivado, de Joyce, do trabalho” (2011, p. 222) completa o biógrafo.

1.3 A legião de vozes

¹⁰O escritor e jornalista de Curvelo era homossexual.

Antes anônima; agora tema dos assuntos das rodinhas literárias. A “víbora” do jornalismo brasileiro, o ilustre Joel Silveira, comentou que todos da época estavam curiosos para saber: afinal, quem era aquela moça que tinha escrito aquele estranho livro? A primeira e, talvez, mais importante crítica a respeito de Clarice Lispector foi realizada por Antonio Candido, em 1943. Em “No raiar de Clarice Lispector”, Cândido começa a tecer sua crítica comentando a falta de uma “verdadeira exploração vocabular”. Até aquele momento, segundo ele, os autores brasileiros, salvo exceções, não se arriscaram em uma aventura pela potência da língua. E ainda que o crítico a considerasse uma figura estranha, porém, aqui, o termo não ganha conotação pejorativa, pelo contrário, é bem-vindo:

Por maiores que sejam, os nossos romancistas se contentam com posições já adquiridas, pensando naturalmente que o impulso generoso que os anima supre a rudeza do material. Raramente é dado encontrar um escritor que, como Oswald de Andrade de João Miramar, ou Mário de Andrade de Macunaíma, procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das idéias. Por isso, tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida por mim (Candido, 1977, p. 126-127).

Na análise crítica de Candido, *Perto do coração* é uma tentativa ousada de direcionar “a nossa língua canhestra” a certos espaços até então não explorados. A obra clariciana inicia algo de novo no panorama, ou melhor, no horizonte da literatura brasileira. É sol que raia anunciando o novo, livro que clareia partes de um jardim até então não desvendados — “para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente” (Candido, 1977, p. 127). Apesar do seu tom “mais ou menos raro”, o crítico defronta o comodismo literário brasileiro com uma proposta ousada, que vale mais pela tentativa, do que propriamente o resultado em si:

Se não valesse por outros motivos, o livro de Clarice Lispector valeria como tentativa, e é como tal que devemos julgá-lo, porque nele a realização é nitidamente inferior ao propósito. Original, não sei até que ponto será. A crítica de influências me mete certo medo, pelo que tem de difícil e sobretudo de relativa e pouco concludente. Em relação a *Perto do coração selvagem*, se deixarmos de lado as possíveis fontes estrangeiras de inspiração, permanece o fato de que, dentro da nossa literatura, *é performance da melhor qualidade* (Candido, 1977, p. 128 - grifos meus).

Por meio da história de Joana, que muitos comparam com a da própria escritora, Clarice tece uma narrativa de vida que não se importa tanto com os acontecimentos externos, pois o

que vale é o mundo do lado de dentro; as observações da personagem protagonista. De menina a mulher, Joana tem seu interior dissecado e exposto. À vista disso, a escritora da poética inaugural, nos dizeres de Nádya Batella Gotlib, “aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação. Para ela, como para outros, a meta é, evidentemente, buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem” (Candido, 1977, p. 128). A história de Joana-menina e Joana-mulher é construída a partir de um ritmo de procura, da tensão psicológica — “Os vocábulos são obrigados a perder seu sentido corrente para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o entreccho” (Candido, 1977, p. 129). Em suma, Candido explica que o coração da jovem Clarice Lispector oferece às artes literárias um novo tipo de atmosfera, a qual se é possível respirar certos ares de grandeza. “A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura, *porque esta primeira experiência já é uma nobre realização*” (1977, 131 - grifos meus).

Outra importante crítica que baliza a obra clariciana inaugural é a do escritor, crítico de arte, sociólogo, professor, tradutor e pintor, Sérgio Milliet — escrita para o jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 15 de janeiro de 1944, na seção “Últimos Livros”. Em sua resenha crítica, Milliet não esconde seu tom de surpresa com a jovem escritora: “Raramente tem o crítico a alegria da descoberta. Os livros que recebe dos conhecidos consagrados não lhe trazem mais emoções. Já sabe o que contém, seria capaz de sobre eles escrever sem sequer folheá-los” (1944, p. 4). Pela perspectiva de Milliet, quando o autor é novo existe sempre uma miscelânea de surpresa e tentativa, no entanto, as descobertas são raras; foi o que acabou sucedendo com Clarice — “diante daquele nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida, eu pensei: mais uma dessas mocinhas que principiam cheias de qualidades que a gente pode até elogiar de viva voz, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria” (1944, p. 4).

Aliado a uma sobriedade, Milliet ressalta a riqueza psicológica de *Perto do coração selvagem*, obra de intenso diálogo interior, escrita em uma “técnica simultaneista de capítulos ajuntados desordenadamente, vemos Joana escrever com uma tia incompreensível, casar, ter uma rival, enganar o marido por vingança, sumir afinal na expectativa de uma vida refeita” (1994, p. 4). O crítico vai além, relatando que toda o enredo da obra inaugural clariciana:

[...] é contado numa linguagem fácil, poética, que não hesita em tomar pelos mais inesperados atalhos, em usar das mais inéditas soluções, sem jamais cair entretanto no hermetismo nem no modismo modernistas. Uma linguagem pessoal, de boa carnação e musculatura de adjetivação segura e aguda, que acompanha a originalidade e a fortaleza do pensamento, que os veste adequadamente. Ora, esse pensamento não é fácil de vestir, pois se apresenta sempre de uma qualidade muito pura, e qualquer imagem em falso, demasiado brilhante, qualquer exibicionismo mesmo poético, o deturpariam. Essa harmonia preciosa e precisa entre expressão e o mundo a autora alcançou magistralmente. De uma maneira que só observamos até agora em certos escritores franceses e ingleses, num Gide, num Morgan, por exemplo, o que de resto não implica em comparações deslocadas, muito embora o romance de estréia de Clarice Lispector a eleve de chofre a um plano de absoluto destaque em nossa literatura (Milliet, 1944, p. 4).

Um detalhe interessante ressaltado por Moser é o fato de que, raramente, os críticos daquela época comparavam *Perto do coração* com outras obras literárias nacionais. Era comum a menção comparativa com escritores estrangeiros, como Joyce, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Dostoievski, Proust Gide e Charles Morgan. Não que não houvesse certa “brasilidade” na obra de Clarice, o que os críticos alegavam, como bem aponta Moser, é que a linguagem adotada não ornava com a produção nacional. Esse fato pode ser colocado ao lado de um trecho da crítica de Milliet, no qual ele alega que “Clarice” surge na literatura brasileira como a mais relevante tentativa de romance introspectivo; algo que já era corriqueiro nas letras estrangeiras daquele período. Nesse sentido, ela desvirgina um campo literário até então não explorado por aqui: “pela primeira vez um autor penetra até a complexidade psicológica da alma moderna, alcança em cheio o problema intelectual, vira no avesso, sem piedade nem concessões, uma vida eriçada de recalques” (Milliet, 1944, p. 4). Pelo olhar crítico de Benjamin Moser, as críticas de aclamação que saudaram a estreia de Clarice Lispector estão relacionadas, de certa forma, com o início da lenda (ou lendas) em torno da figura enigmática de Clarice; resultando em uma “tapeçaria de rumores, mistérios, conjecturas e mentiras que no imaginário público se tornaram inseparáveis da mulher em si” (Moser, 2011, p. 226). Notadamente, desde o princípio, a escrita clariciana sempre provocou fascínio e encanto em seus leitores. Para alguns, Clarice fez e continua a fazer feitiço com a palavra, encantos silábicos e introspectivos; sereia que encanta por uma pulcritude silenciosa, mas não menos fatal.

Dando continuidade nas demais vozes da fortuna crítica a respeito de Clarice Lispector; agora, tento traçar um panorama da escrita clariciana em si, recorro, primeiramente, aos arquivos eletrônicos do Suplemento Literário de Minas Gerais, com dupla intenção: divulgar as possibilidades do arquivo e também de preservar as vozes menos usadas que podem engrossar o coro de vozes. No artigo, *O conto O búfalo, de Laços de Família, e a questão da escrita em*

Clarice Lispector (1979), Gilda Salem Szklo comenta que a obra clariciana, tanto os contos, quanto os romances, deixam em nós a inquietante e insólita sensação do “já-dito”, “da experiência já vivida em que o reconhecimento nos traz um certo desconforto, mas, ao mesmo tempo promove uma sensação de prazer inigualável” (1979, p. 6); existe nesta escritura algo totalmente identificável por todos nós, por isso seu caráter reconhecível. Entretanto, apesar dessa reconhecibilidade, “não nos dizemos ou porque não temos a coragem suficiente de dizê-las, ou então porque nos falta um potencial criador, capaz de nos revelar continuamente o mundo, e de transformá-lo, sem jamais perdermos o senso da realidade” (1979, p. 6) completa a crítica.

“Abrir um livro de Clarice constitui sempre uma surpresa ou um risco para o leitor, que pode se ver, de repente, tomado pelas reações mais contraditórias, da adesão apaixonada à rejeição incondicional” (1987, p. 10). Tendo como ponto de deflagração o romance, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), Lúcia Helena de Oliveira Vianna de Carvalho, responsável pela fala anterior no estudo, *Clarice Lispector: um exercício de decifração* (1987), comenta que a leitura de Clarice é reconhecível, porque ela perpassa por “gente comum”, que realiza situações cotidianas e banais, como matar baratas. Porém, é nesse estratagema que se esconde a artimanha da autora-esfinge, pois:

um submundo vertiginoso se adentra por sob essas cenas prosaicas, eximindo a narrativa de desenvolver-se como sucessão de acontecimentos factuais, para adensá-la no "mínimo parco", em direção ao qual tudo converge ou a partir do que tudo se deflagra. O discurso personalíssimo trança associações insuspeitadas entre as palavras e as coisas, introjetando na escritura um abismo insondável que tanto assusta quanto arrebatava, podendo expelir o leitor para longe de seus anéis ou trazê-lo arrastado, seduzindo, *para dentro da engrenagem mágica*, onde não raro se surpreenderá lançado num movimento em tudo semelhante à busca das personagens a que a autora dá vida (Carvalho, 1987, p. 10 - grifos meus).

Mesmo com situações corriqueiras e personagens que beiram o comum, até hoje, Clarice Lispector é tida por muitos como uma escritora difícil, por vezes, hermética; sendo, inclusive, evitada em salas de aula. Durante minha vida escolar, tive pouquíssimo contato com Clarice, inclusive no período em que estudávamos o Modernismo no Brasil. Para não ser totalmente injusto, lembro-me de ler fragmentos de sua obra, tais como, *A hora da estrela* (1977), o conto “Felicidade Clandestina” e talvez um leve trecho do conto “Amor”. Durante toda sua vida, a escritora foi eclipsada por dois atributos, seu aparente estrangeirismo e sua escrita complexa.

Em entrevista concedida para Júlio Lerner, em 1977, da *TV Cultura*, Clarice disse que não se considerava popular, porque seria uma redundância com sua fama de hermética.

Perguntada sobre essa observação, ela responde: “Eu me compreendo. De modo que não sou hermética para mim. Bom, tem um conto meu que não compreendo muito bem...” (Lerner, 1977); o conto em questão é o “O ovo e a galinha”, texto que discorrerei nos próximos capítulos devido sua importância em uma fase ímpar da escritora.

Independentemente de não possuir uma unanimidade quanto a opinião acerca dos seus livros, como bem relembra Frederick C. H. Garcia no artigo, *Uma visão de Clarice Lispector* (1980), a escritora de *Perto do Coração Selvagem* deixou de ser apenas uma figura limitada à língua portuguesa (há muito tempo), o que é curioso. O início de suas traduções para o estrangeiro foi algo decepcionante para Clarice, fato alegado por ela mesma depois da tradução de sua obra inaugural para o francês, feita por Denise Moutonnier, em 1954. Inclusive com um projeto gráfico de capa elaborado pelo renomado artista plástico Henri Matisse, *Près du coeur sauvage* desagradou, e muito, Clarice; que desabafa em carta enviada às irmãs Elisa e Tânia Lispector — “[...] quando escrevo a palavra ‘porcaria’ ela traduz por ‘excrementos’, mesmo quando não é o caso. Sem falar em liberdades engraçadas que ela tomou. Eu escrevo: ‘a criada’ e ela traduz: ‘a criada preta’ – sendo que em nenhum pedaço do livro se fala em nenhum criado negro” (Lispector *apud* Himmelseher, 2011, online). Todavia, esse início não impactou o destino das demais traduções. Para Garcia, sem oferecer nada de “tipicamente brasileiro”, a literatura clariciana traduzida deveria ser aceita “em termos puramente literários, ou, pelo menos, era o que se podia esperar da leitura crítica de *A Maçã no Escuro* e de muitos livros de Clarice” (1980, p. 3). Porém, nos países de língua inglesa, ela foi julgada fora dos limites da literatura, com o possível enfoque filosófico de sua obra:

À falta do "exótico" dos romances bem temperados de Jorge Amado, e sem encontrar em Clarice Lispector a mensagem social dos livros de Graciliano Ramos nem o painel histórico e regional de *O Tempo e o Vento*, certos intelectuais de língua inglesa emparelharam a escritora com Camus e com Sartre (este mais que o primeiro), especialmente depois do lançamento da tradução de *Laços de Família* (Garcia, 1980, p. 3).

Constantemente, Clarice é aproximada do existencialismo sartriano. Como rememora o artigo de Garcia, Sartre expressou, primeiramente, suas ideias filosóficas por meio da literatura, e só depois as empregou em seus ensaios. Essa discussão, prossegue Frederick C. H. Garcia, partiu da “constatação de que alguns críticos e professores em terras de língua inglesa apresentam uma visão de Clarice Lispector em que esta aparece como escritora filosófica, ficando, vez por outra, esquecida a ficcionista” (1980, p. 3). Seguindo certa guisa filosófica, mesmo que não seja minha tarefa primordial aproximar essas duas áreas, literatura e filosofia;

apesar dos inúmeros raspões que Clarice nos obriga a realizar neste último campo, introduzo um texto de Benedito Nunes para dar continuidade às demais críticas. Em “A paixão de Clarice Lispector”, artigo presente na obra, *Os sentidos da paixão* (2009), que toma a paixão em seu sentido lato, como a “força da escrita”, por exemplo, Nunes endossa que a experiência literária proporcionada por Clarice passa pela experiência interior de suas personagens, sua força-motriz. Na órbita da narração moderna, “a que pertecem *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, *Ulisses* de James Joyce e *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf” (Nunes, 2009, p. 312), a ação na literatura clariciana é interna, seja em seus contos ou nos romances. Observe:

Essa expressão, seguindo o fio de um enredo esgarçado, tênue, que chega a desaparecer nos últimos textos de Clarice, como *Água Viva* e *Um Sopro de Vida*, é sempre também, conforme disse Antonio Candido a propósito de *Perto do coração selvagem*, romance de estreia da autora, um instrumento de penetração “nos labirintos mais retorcidas da mente”. Estamos diante de uma ficção que pensa, de uma ficção indagadora, reflexiva, a que não falta, como em toda grande literatura, um intuito de conhecimento. Precisamos não esquecê-lo quando consideramos o que essa obra tem de passional (Nunes, 2009, 312).

Em Clarice, continua Benedito Nunes, a primeira marca do *pathos*, essa qualidade de inspirar ou eclodir algo em seu leitor, encontra-se na repetição de certos sentimentos, tais como: “cólera, ira, raiva, ódio, nojo, náusea, alternando-se com o amor e a alegria —, verdadeiros núcleos afetivos que motivam a história narrada ou constituem momentos culminantes da narrativa” (2009, p. 312-313 - grifos meus). Esses sentimentos podem denunciar ou aferir duas coisas em Clarice: a “fragilidade do caráter” das personagens, em sua maioria femininas, bem como a “conduta moralmente ambígua e o relacionamento intersubjetivo antagonístico, ora agressivo, ora submisso, (...) influenciados pelos outros e pelas coisas, quase sempre mais pacientes do que agentes de uma experiência interior que não podem controlar (Nunes, 2009, p. 313); e também a inquietude, marca segunda do seu *pathos*, que leva essas personagens a transgredirem a ordem estabelecida. Sendo assim, “essa inquietude acompanha a introspecção em que vivem mergulhadas as personagens femininas, subjugando-as a uma constante acuidade reflexiva sobre os seus próprios desejos e intenções, o que as torna constantes espectadoras de si mesmas (Nunes, 2009, 313). Por meio desse *modus operandi*, Clarice Lispector cria personagens com personalidades fraturadas e divididas, “que se surpreendem por estarem existindo e que não contam com o abrigo acolhedor da certeza de uma identidade. Buscam a si mesmas no que quer que busquem” (2009, p. 313-314), discorre Nunes.

A busca por respostas existenciais para construção de suas identidades parece ser algo em alta estima nas personagens claricianas. No conto “O Triunfo”, citado anteriormente, a protagonista parece não se sentir à vontade consigo mesma longe do seu objeto amoroso; a ausência dele a obriga ir em busca dela mesma, ainda que em apenas um dia de separação — outra característica peculiar nas personagens de Clarice é a intensidade que elas vivem suas experiências. Um dia para elas, ou até mesmo um átimo de segundo, pode ser suficiente e mudar drasticamente a rota dos acontecimentos internos, mudar drasticamente a si mesmas e pôr em xeque a casca trincada que envolve o *self*. Falar de identidade é discorrer sobre processos que podem não ser agradáveis a todos nós. A busca pelo âmago de descobrir quem somos ou apenas ter esse vislumbre, pode resultar em uma via-crúcis da alma; “a dor e a delícia de ser o que é” citando Caetano Veloso. “No âmago onde estou, no âmago do É, não faço perguntas. Porque quando é - é. Sou limitada apenas pela minha identidade. Eu, entidade elástica e separada de outros corpos” (Lispector, 1998 p.18), comenta a narradora-personagem em *Água Viva*. Mesmo elástica, a busca pela identidade e o reconhecimento de sua construção permite localizar a nossa individualidade, esse tecido vivo, moldado na imensidão do mundo e do outro.

Em uma edição destinada a estudantes, *A legião estrangeira* (1985), Affonso Romano de Sant’Anna comenta que os livros de Clarice não são para pessoas lógicas ou matemáticas, algo que Goethe chamou de “afinidades eletivas”. Nela, retomando o assunto da problemática interior, e, porque não, dessa busca pela identidade, o que realmente importa é a “geografia interior, por isso seus personagens parecem tão estranhos. Ao invés de tipos épicos e dramáticos, temos figuras situadas numa aura de mistério, vivendo relações profundas dentro do mais ordinário cotidiano” (Sant’Anna, 1985, p. 5) — inclusive, será esse manto de mistério que cobrirá as personagens de “Onde estivestes de noite” que farão do cotidiano algo espetacular por meio do onírico. O que interessa a autora é o processo que a crítica chamará de epifania, do qual falarei no próximo capítulo. Como bem relembra Sant’Anna, de forma breve e sucinta, essa palavra ressignificada pela religião, ressoa em Clarice como o momento em que a busca interior dessas personagens resulta em pura iluminação. Enquanto estrutura que rodeia esses processos de busca, Sant’Anna completa dizendo que, os contos e os romances de Clarice Lispector seguem quatro importantes etapas:

1. O personagem é disposto numa determinada situação bastante cotidiana.
2. Há a preparação de um incidente ou de um evento que é pressentido apenas discretamente.
3. Ocorre o evento ou o incidente que vai iluminar a vida do personagem.

4. Desfecho em que se mostra ou se considera a situação do personagem após o evento ou incidente (1985, p. 5).

Acredito que, por se tratar de uma literatura disruptiva no panorama literário de Clarice Lispector, o conto-objeto-de-estudo deste trabalho vai subverter delicadamente a lógica adotada por Affonso Romano de Sant'Anna. A primeira etapa não é adotada por Clarice em seu conto grotesco, pois a personagem apresentada não se encontra em uma situação cotidiana como corriqueiramente eram apresentadas algumas outras, a exemplo de Ana, no texto *Amor*. Em “Onde estivestes de noite” não existe uma situação cotidiana, já que o comum é sobreposto pelo excepcional e feérico. Em relação à segunda etapa, o grito fora de hora de um galo anunciará a preparação de um incidente, discretamente, por meio de uma crendice popular que correlaciona ao clarinar do animal o pressentimento de um acontecimento trágico. Talvez esse elemento possa passar despercebido à leitura, por se tratar de um elemento popular folclórico que possa pertencer apenas a uma região. Na terceira etapa, o evento ou incidente que iluminará as personagens insólitas, será o ritual de magia maléfica organizado por Ele-ela (Ela-ele) — é por meio desse ritual que elas, as personagens transloucadas, vão buscar uma iluminação às avessas. Por fim, na quarta etapa, é mostrado o pós-sonho, o que acontece com as personagens após a realização da orgia profana em busca da materialização do mal.

Discorrendo assim, a estrutura parece banal. Mas, Clarice também se vale de outros recursos que potencializam esta estrutura, como a escritura lacunar proporcionada pelo *media res*; termo em latim que significa “no meio das coisas” para a técnica literária, em que a narrativa começa no meio de uma história e não em seu início. Nessa técnica, a autora pactua com o leitor em um universo de possibilidades de entendimentos e aprendizados. Para este jogo, Clarice precisará contar com o “leitor ideal”, pondera Telma Maria Vieira, em *Clarice Lispector: uma leitura instigante* (1998); “que aceite trabalhar, ao invés de realizar uma leitura passiva, pois ler é reescrever o texto. Ao decifrar a escritura, o leitor faz incidir sua narrativa (a leitura) na voz narradora, e, dessa maneira, se faz presente na produção literária” (Vieira, 1998, p. 84). Desta maneira, “desde o início da narrativa, o leitor se encontra preso ao texto que apresenta elementos para direcioná-lo a uma atividade interpretativa” (1998, p. 84) acrescenta Vieira. A “densa selva de palavras”, como expressa Clarice em *Água Viva*, será adentrada por aquele que ousar atravessar as fronteiras e decifrar os enigmas da narrativa — “Levando a confrontar um texto propositadamente obscuro, que põe em xeque a linguagem, elemento de organização do homem, o leitor clariceano é obrigado a assumir a postura de Édipo e decifrar o enigma para não ser devorado por ele” (Vieira, 1998, p. 86).

Aqui, fica claro que a palavra é a isca da linguagem. “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra - a entrelinha - morde a isca, alguma coisa se escreveu” (Lispector, 1999, p. 13). Uma vez fisgado e apto a cumprir o desafio proposto pela autora, o leitor participa ativamente do processo de escrita, na construção de sentido desse texto, inserido as marcas de sua subjetividade; pois, afinal, “isso é possível porque o texto clariceano pretende fazer com que o leitor, ao término da leitura, se encontre explorando a si mesmo em busca do "novo", em tudo o que o envolve” (Vieira, 1998, p. 88).

1.4 Clarice, um signo

Clarice Lispector nasceu no dia 10 de dezembro de 1920, na Ucrânia. Portanto, nossa escritora de “língua presa” e olhos ferinos, era do signo de Sagitário. Conforme os predicados astrológicos, sagitário é um signo regido por Júpiter, do elemento fogo, de qualidade mutável. De acordo com Marion D. March e Joan McEvers, em *Curso Básico de Astrologia* (1988), essas variáveis podem ser interpretadas da seguinte forma: ao lado de Áries e Leão, sagitário integra a tríplice de fogo zodiacal, sendo “ígneos, ardentes, entusiásticos, espontâneos, autossuficientes e românticos (March, Mcevers, 1988, p. 19). Sobre sua qualidade mutável, as astrólogas ponderam que esses signos (Gêmeos, Virgem, Sagitário e Peixes) correspondem ao último mês de cada estação, uma “época em que se completa o trabalho da estação e ao mesmo tempo se planeja para a estação vindoura. Os signos mutáveis são versáteis, adaptáveis, variáveis, sutis, simpáticos e intuitivos. Sua mente é engenhosa e flexível” (1988, p. 21).

Além disso, chegar em Sagitário representa sair das águas “densas e pantanosas” que banham a casa de Escorpião, ou melhor, do “Inconsciente Escorpiônico” como diz Kathleen Burt, em *Arquétipos do Zodíaco* (1988). “Tradicionalmente, os astrólogos associam Sagitário ao Espírito, à expansão da consciência, ao anseio pela grandeza e à habilidade de motivar, inspirar ou "incendiar" as pessoas” (Burt, 1988, p. 289). Uma bonita imagem lembrada por Burt, através de leituras de Marie-Louise von Franz, é a analogia entre Sagitário e a alegria de crianças brincando em um jardim paradisíaco, semelhante àquela eterna criança do sobrado da Praça Maciel Pinheiro, em Recife, imagino Clarice “brincando” pelo jardim paradisíaco da escrita.

A representação pictográfica de Sagitário é a de um centauro apontando com seu arco e flecha um ponto na linha do horizonte. Relaciono essa imagem ao provérbio de origem

desconhecida que diz que, ao lado da oportunidade, “a palavra é como a flecha lançada: não tem volta”. Uma vez lançada no espaço, a palavra clariciana nunca mais voltou. Pelo contrário, ecoou. Lançada no alvorecer, a flecha clariciana rasgou o véu da literatura brasileira. Mas, aqui, rasgar não tem conotação de dano, pelo contrário, ao atassalhar, Clarice trouxe um novo vislumbre – igual o véu que se rasga possibilitando a visão de um novo cenário. Como a fina casca de um ovo que precisa ser quebrada para emergir nova vida.

Não trago esse tema à toa. Clarice gostava muito de assuntos esotéricos, místicos e ocultistas e não escondia essa predileção. Inclusive, pincelava isso em sua literatura. Em *A via crucis do corpo* (1974), coletânea de contos por encomenda, lançada no mesmo ano que *Onde estivestes de noite*, a autora escreve uma informação curiosa no conto “Dia após dia”. Em uma espécie de conto-crônica, a escritora tece uma história em que ela é narradora e personagem: no dia seguinte ao Dia das Mães, a narradora se sentindo radiante, veste-se, compra flores e pilhas, liga o rádio, atende telefonemas, marca jantares. Entre um pensamento e outro acerca da falta de cruzeiros em sua casa após “a compra das flores e a troca de pilhas” (Lispector, 2016, p. 470), a personagem reflete sobre sua condição astrológica:

Mas sou sagitário e escorpião, tendo como ascendente aquarius. E sou rancorosa. Um dia um casal me convidou para almoçar no domingo. E no sábado de tarde, assim, à última hora, me avisaram que o almoço não podia ser porque tinham que almoçar com um homem estrangeiro muito importante. Por que não me convidaram também? Por que me deixaram sozinha no domingo? Então me vinguei. Não sou boazinha. Não os procurei mais. E não aceitarei mais convite deles. Pão pão, queijo queijo. (Lispector, 2016, p. 470-471 – grifos meus).

As crenças de Clarice eram vastas. Além da regência astral e das possibilidades infinitas de combinações planetárias e estelares advindas do zodíaco, também mergulhava nas profecias dos números. Conforme Gotlib, a escritora tinha suas superstições e credices bastante fixadas em seu cotidiano e que, de certa forma, se infiltraram também na “estética” da sua obra — já que acreditava no poder mágico dos números, como o 5, 7 e o 13. Sua credice nesses números era tão poderosa, que ela pedia a Olga Borelli, sua datilógrafa, “para contar sete espaços nos parágrafos. E para dar jeito de terminar um determinado texto na página 13. Acreditava em certos avisos, sob a forma de sinais, como folhas secas caindo e penas de pombo lhe aparecendo inesperadamente” (Gotlib, 2013, p. 533). Em relação às folhas, em uma crônica datada de 4 de janeiro de 1969, escreve:

Mas tenho um milagre, sim. O milagre das folhas. Estou andando pela rua e do vento me cai uma folha exatamente nos cabelos. *A incidência da linha de milhões de folhas transformadas em uma única, e de milhões de pessoas a incidência de reduzi-las a mim*. Isso me acontece tantas vezes que passei a me considerar modestamente a escolhida das folhas. Com gestos furtivos tiro a folha dos cabelos e guardo-a na bolsa, como o mais diminuto diamante. Até que um dia, abrindo a bolsa, encontro entre os objetos a folha seca, engelhada, morta. Jogo-a fora: não me interessa fetiche morto como lembrança. E também porque sei que novas folhas coincidirão comigo. Um dia uma folha me bateu nos cílios. Achei Deus de uma grande delicadeza (Lispector, 2018, p. 378 - grifos meus).

Curiosamente, essa crônica é reaproveitada na obra, *Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres* (1969), da qual falarei novamente em outros momentos, trocando o eu íntimo pela impessoalidade da terceira pessoa do singular: ela. Loreley — “Mas possuía um milagre, sim. O milagre das folhas. Estava andando na rua e do vento lhe caía exatamente nos cabelos: a incidência de linha de milhões de folhas transformada em uma que caía, e de milhões de pessoas a incidência de reduzi-lo a ela” (Lispector, 1998, p. 113). Ainda em *Uma Aprendizagem*, mas também se resvalando, principalmente, em *A Hora da Estrela* (1977), temos uma “profissão” bastante ímpar na trajetória pessoal de Clarice Lispector: a cartomante. Partindo da Zona Sul carioca para o bairro do Méier, Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti levaram Clarice para se encontrar com Dona Nadir, cartomante indicada pelo casal de amigos e escritores. Em entrevista para o caderno de cultura do Estado de Minas, Marina Colasanti relembrou esse momento na vida da amiga tida como “estranha” pela redação do Jornal do Brasil. “Quando contamos para a Clarice que nosso amigo havia dito que a cartomante era maravilhosa, ela entrou em delírio. ‘Quero ir, quero ir’. Me lembro da gente costeando a via férrea, com o trem passando” (Peixoto, 2020, online). Segundo Colasanti, foi Dona Nadir a responsável por inspirar Clarice a criar Madame Carlota de AHDE.

No romance entre Loreley e Ulisses, ambientado no Rio de Janeiro, a cartomante surge como amiga da protagonista. Por intermédio dessa pitonisa moderna que Loreley (re)descobre suas potencialidades, uma vez que ela se encontra em um processo de autoaprendizagem através do amor e do prazer:

— Naquela festa de Maria, disse-lhe a cartomante, eu te vi entrar na sala onde todos os que ali estavam eram teus conhecidos. E nenhum dos presentes, por um acaso, chegava a teus pés em matéria de talento didático, em matéria de compreensão intuitiva, e mesmo de graça feminina. E, no entanto, você entrou tímida como ausente, como uma corça de cabeça baixa.

— Mas é que..., tentou Lóri defender-se, é que eu me sinto tão... tão nada.

— Não é o que as cartas dizem. Você precisa andar de cabeça levantada, você tem que sofrer porque você é diferente dos outros — cosmicamente diferente,

é assim que dizem as tuas cartas, então aceite que você não pode ter a vida burguesa dos outros e vá hoje ao coquetel, e entre na sala com tua cabeça bem levantada.

— Mas há tanto tempo que não vou mais que perdi a prática. E entrar sozinha numa sala cheia de gente? Não seria melhor eu combinar a ida com uma amiga?

— Não. Você não precisa de companhia para ir, você mesma é bastante.

O que sua amiga lhe dissera, pensou ao desligar o telefone, combinava com a atitude nova que desejava ter desde que entrara no mar, não, não, desde que estivera na piscina com Ulisses. Então corajosamente não combinou a ida à reunião com nenhum professor ou professora — arriscar-se-ia toda só (Lispector, 1998, p. 49).

Se em UALP a cartomante anuncia verdadeiras boas-novas, em AHDE o processo é reverso. Quer dizer, pelo menos no que diz respeito à concretização das vidências. Quem recomenda que Macabeá consulte a cartomante, e supostamente, feiticeira, é Glória. A colega de trabalho de "Maca" lhe diz que além das previsões certas, Madama Carlota também quebrou um feitiço que tinham feito contra ela — “Ela quebrou o meu à meia-noite em ponto de uma sexta-feira treze de agosto, lá para lá de S. Miguel, num terreiro de macumba. Sangraram em cima de mim um porco preto, sete galinhas brancas e me rasgaram a roupa que já estava toda ensanguentada. Você tem coragem?” (Lispector, 1998, p.71).

Em relação ao sangue, Macabéa não tinha coragem. Aliás, ela não tinha coragem de muita coisa, mas teve audácia necessária para ir ao encontro da madama e descortinar um possível futuro. Pegou emprestado um dinheiro com Glória, tomou um táxi e partiu para o bairro da Olaria, Zona Norte carioca. Em um apartamento térreo, que se localizava na esquina de um beco, Macabéa entrou. Ao ver a consulente, Madama Carlota profere: “— O meu guia já tinha me avisado que você vinha me ver, minha queridinha. Como é mesmo o seu nome? Ah, é? É muito lindo. Entre, meu benzinho. Tenho uma cliente na salinha dos fundos, você espera aqui. Aceita um cafezinho, minha florzinha?” (Lispector, 1998, p.72).

Após um tempo de conversa fiada, Madama Carlota pede para que Macabéa corte com a mãe esquerda as cartas. Após os protocolos da adivinhação, a cartomante descortina passado, presente e futuro. O passado e presente tão medíocres e dolorosos, porém, uma luz no futuro:

— Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção, minha flor, porque é de maior importância o que vou lhe dizer. *É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento em que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra. Fique sabendo, minha florzinha, que até o seu namorado vai voltar e propor casamento, ele está arrependido! E seu chefe vai lhe avisar que pensou melhor e não vai mais lhe despedir.*

Macabéa nunca tinha tido coragem de ter esperança.

Mas agora ouvia a madama como se ouvisse uma trombeta vinda dos céus —

enquanto suportava uma trombeta vinda dos céus
— Enquanto suportava uma forte taquicardia. Madama tinha razão: Jesus enfim prestava atenção nela. Seus olhos estavam arregalados por uma súbita voracidade pelo futuro (explosão). E eu também estou com esperança enfim.
— E tem mais! Um dinheiro grande vai lhe entrar pela porta adentro em horas da noite trazido por um homem estrangeiro. Você conhece algum estrangeiro?
— Não senhora — disse Macabéa já desanimando.
— Pois vai conhecer. Ele é alourado e tem olhos azuis ou verde ou castanhos ou pretos. E se não fosse porque você gosta de seu ex-namorado, esse gringo ia namorar você. Não! Não! Não! Agora estou vendo outra coisa (explosão) e apesar de não ver muito claro estou também ouvindo a voz de meu guia: *esse estrangeiro parece se chamar Hans, e é ele quem vai se casar com você! Ele tem muito dinheiro, todos os gringos são ricos. Se não me engano, e nunca me engano, ele vai lhe dar muito amor e você, minha enjeitadinha, vai se vestir com veludo e cetim e até casaco de pele vai ganhar!* (Lispector, 1998, p.76-77 – grifos meus).

A partir desse momento, o destino se torna irônico (ou seria o charlatanismo de Madama Carlota?). Ainda em conversa com a retirante, a cartomante lhe diz que, antes de sua consulta, outra consulente teve o destino marcado por um trágico acidente de carro. Um destino horrível, totalmente oposto ao que as cartas viram para Macabéa: dinheiro, amor e sucesso. “Grávida de seu futuro” ao sair do apartamento térreo do bairro da Olaria, Macabéa é atropelada por um Mercedes amarelo e morre. Aqui, sou tomado a fazer duas breves considerações, em relação ao símbolo da estrela e o nome do homem visto por Madama Carlota. O símbolo da Mercedes é uma estrela de três pontas projetado por Adolf Daimler, que simbolizaria a genialidade de Gottlieb Wilhelm Daimler, um dos criadores do automóvel motorizado ao lado de Carl Benz. Por sua vez, a estrela representa a motorização na terra, no ar e na água¹¹. Interessante perceber que, *A hora da estrela* foi justamente o atropelamento da protagonista por um carro com o símbolo estelar. No tarô, a carta da Estrela (arcano maior de número XVII) simboliza a esperança, a renovação e a boa sorte.

Sobre o homem visto por Carlota, de nome Hans, o “Guia de Nomes” da Revista Crescer, informa que “Este nome é uma abreviação alemã para Johannes (João), derivado do hebraico Yochanan e significa “Deus é gracioso” (online.). Outra ironia estabelecida por Clarice à lá Machado de Assis. Assim como no conto machadiano, o destino das personagens se estabelece por meio de uma leitura às avessas. Na verdade, a leitura de Macabéa nada tinha de graciosa ou esperançosa. Sobre essa cena, o que corrobora ainda mais a ligação da autora com as práticas esotéricas, a própria Lispector comentou:

¹¹Informações consultadas no site Autopapo (UOL) e da Mercedes-Benz.

Peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro... Daí começou a nascer a ideia de um... Depois eu fui a uma cartomante e imaginei... Ela me disse várias coisas boas que iam me acontecer e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se o táxi me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas essas coisas boas. Então daí foi nascendo também a trama da história. (Lerner *apud* Climent-Espino, 2019, p. 251).

À medida que pesquiso sobre Clarice, fica inevitável sua ligação com as práticas popularmente tidas como ocultas. Alguns pesquisadores acreditam que a chave para essa “predileção” talvez esteja ligada à religião familiar da escritora, o judaísmo. Filha de pais judeus, imigrantes da Ucrânia, Clarice Lispector teve uma infância complicada no Brasil. Após fugirem de sua terra natal, devido aos impactos da Primeira Guerra Mundial, que levaram a Ucrânia ao domínio alemão, os Lispectors se situaram no nordeste brasileiro: “em Maceió, capital de Alagoas, onde tinham parentes. Apesar de ser a capital do estado, Maceió era uma cidade muito pequena. Clarice tinha um ano e três meses: era março de 1922” (Gotlib, 2013, p. 46). Apesar de afastados de sua terra, aqui, os Lispectors tentaram cultivar suas heranças judaicas frente a aclimatação do novo mundo. E, uma dessas formas é por meio da língua.

Conforme Gotlib, o iídiche se fez presente no cotidiano da pequena Clarice em Maceió, pois era a língua falada pelos seus pais, parentes e também pela comunidade judaica no bairro da Boa Vista da qual ela estava inserida. Apesar disso, a pequena nunca aprendeu a língua. O curioso é que Clarice Lispector estudou no Colégio Israelista de Pernambuco, chamado Colégio Hebreu-Iídiche-Brasileiro. Entre as disciplinas comuns a qualquer colégio da época, como ainda pondera Gotlib, também havia a obrigatória de hebraico, lecionada pelo renomado professor Moysés Lazar; e a optativa de iídiche, de responsabilidade do professor Kalman Burstein. Complementando o caldo dessa efervescência cultural de línguas, a irmã de Clarice, Tânia Kaufmann, relatou que graças ao pai delas a família comemorava algumas datas importantes para os judeus. “Celebrávamos três ou quatro datas do calendário judaico. Meu pai conhecia os rituais. Conhecia iídiche muito bem. E recebia o jornal de *New York, The Day*, em iídiche” (Gotlib, 2013, p. 78).

Trago todas essas informações a fim de desaguar na possibilidade de Clarice ter tido certo conhecimento sobre a cabala (*kabbalah* ou קַבָּלָה, em hebraico), e/ou até mesmo a Torá/Pentateuco (תּוֹרָה em hebraico) e o Talmud (תַּלְמוּד em hebraico). No livro, *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea* (2003), a pesquisadora Berta Waldman analisa Clarice sob a ótica dos estudos judaicos, principalmente sob o signo da falta ou do “não dito”. Segundo a estudiosa, um fator importante a ser analisado, e que trago aqui com o intuito de ajudar nessa discussão, é a distinção de um possível “duplo movimento: o

processo de criar referência e o de apontar para o referente” (Waldman, 2003, p. XXI). Desse modo, a palavra clariciana de forma inconsciente, talvez, permanece fiel a uma tradição bíblica judaica. Assim sendo:

O grande “tema” da obra da escritora é, a meu ver, o movimento de sua linguagem, que retoma a tradição dos comentários exegéticos presos ao Pentateuco, e que remetem ao desejo de se achegar 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 retornar sempre. A abertura para uma interpretação multiplicadora - eis a herança judaica por excelência, e a ela o texto de Lispector não fica incólume (Waldman, 2003, p. XXVII).

Ainda conforme os apontamentos de Waldman, uma pessoa inserida em determinada cultura não precisa conhecê-la estruturalmente para manifestar suas influências, até mesmo em sua subjetividade. Assim, reitero a pergunta da pesquisadora: teria Clarice tido conhecimentos de todos os textos religiosos judaicos?

Provavelmente não, como não os conhece a grande maioria dos judeus em todos os tempos. Mas isso não é impedimento para que tais textos tivessem ocupado um lugar em seu espaço psíquico, passando a elemento de estruturação de sua linguagem. *É na emergência desse laço familiar, porém recalcado, que se situa a meu ver, o estrangeiro em Clarice Lispector.* (Waldman, 2003, p. 19 - grifos meus).

Porém, não é o que “revela” uma crônica clariciana, do dia 17 de abril de 1971, intitulada “Ao correr da máquina”. Ao falar sobre perdas, segredos e mistérios do estar aqui, Clarice escreve: “Um homem me disse que no Talmude falam que há coisas que se podem contar a muitos, há outras a poucos, e outras a ninguém. Acrescento: não quero contar nem a mim mesma certas coisas. Sinto que sei de umas verdades” (LISPECTOR, 2018, p. 390). Seguindo essa pista, noto que Clarice mantinha em sua posse um exemplar do livro, *Breve introdução ao Talmud* (1968), de Henrique Iusim. Sobre a relação estabelecida, de certa forma, efetivamente, entre Clarice Lispector e suas possíveis influências advindas do judaísmo, em especial, a mística, dedicarei um tópico para explanar melhor essa questão. Afinal, que mistérios tem Clarice?

1.5 O percurso de uma mística

Não são escassos os artigos que discutem a marca da epifania e a presença do misticismo na obra clariciana. Basta uma rápida pesquisa para encontrar textos que se propõem a tal tarefa.

Mas, enfim, o que essas duas palavras têm a nos dizer? De forma sucinta, nos tópicos anteriores expus a vida e a religião da família Lispector. Religiosidade esta que serviu como uma seiva que nutriu o espírito sagitariano de Clarice, transbordando a ela as crenças e o credo milenares dos quais, inconsciente ou não, como tencionado por Berta Waldman, casou-lhe o movimento duplo: de ir ao e ir de encontro a palavra e sua mística.

Eliade Mircea e Ioan P. Couliano, n'*O Pequeno Dicionário das religiões* (1993), assegura que os antepassados da escritora, o povo judeu, que surgem na história após 2.000 a.C., tem a palavra na mais alta estima — D'us não pode ser materializado por meio de representações pictográficas, mas sua presença etérea pode ser transmitida ou representada por meio da escrita. Nos escritos bíblicos, “os antepassados de Israel chegaram ao Egito como homens livres, mas foram reduzidos mais tarde à escravatura. Alguns saíram por volta de 1260 a.C., logo após a saída do profeta Moisés, cujo nome é de origem egípcia” (Mircea, Couliano, 1993, p. 185).

A chama religiosa do judaísmo, pela investigação o historiador William McNeill, em *História universal: um estudo comparado das civilizações* (1972), começa a ser acesa no primeiro milênio a.C., em duas áreas marginais do Oriente Médio: na Palestina e no Irã. A primeira região encontrava-se entre o Egito e a Mesopotâmia, sendo influenciada culturalmente por ambas localidades, porém, sem participar efetivamente de nenhuma das propostas culturais dessas regiões. De maneira semelhante, em relação à troca de culturas, o Irã Oriental se situava entre a Mesopotâmia e a nascente da civilização indiana.

Por isso, tanto na Palestina como no Irã Oriental, quando as condições locais estimularam os homens a procurar uma nova explicação para o significado do universo, eles encontraram não apenas um, mas dois sistemas de pensamento para quais voltar-se. Nessas circunstâncias, a simples assimilação ou tradições locais não era realmente satisfatório. Ao invés disso, uma revelação religiosa mais livre e mais radical tornava-se possível. Em ambas as regiões, homens sérios e de grande sensibilidade entraram em luta com os eternos problemas da vida humana sem terem corpos de doutrina já elaborados, autenticados e de uma antiguidade imemorial em que basear-se (McNeill, 1972, p. 61).

Nesse ínterim existencial em busca de respostas que transcendem as experiências telúricas, a tradição judaica, centralizada na região da Palestina, “registrada nas escrituras hebraicas, foi de decisiva importância por se haver tornado a sementeira não só do judaísmo moderno como também do cristianismo e do islã” (McNeill, 1972, p. 61). Ainda de acordo com essas escrituras, os hebreus são descendentes de Abraão, patriarca bíblico da cidade sumeriana

de Ur, como atesta McNeill, que o povo hebreu teria deixado sua terra natal por volta de 1.900 a.C.; para embarcar em uma vida nômade pelos desertos da Mesopotâmia e da Síria.

Com a passagem de povo do deserto para uma organização política mais estruturada na urbe, os hebreus desfrutaram de independência política e o culto do seu “deus ciumento”, como pondera McNeill, que “exige inteira lealdade do seu povo e repudiando todos os rivais” (1972, p. 64), foi celebrado nos templos da capital de Jerusalém, Israel. Entretanto, após a morte do rei Salomão, por volta de 932 a.C., o “reino cindiu-se em duas partes: Israel, ao norte, com a capital em Samaria, e o reino menor de Judá, ao sul, cuja metrópole era Jerusalém” (1972, p. 64). Posteriormente, os povos de Israel e Judá tiveram destino semelhante sendo subjugados e exilados, respectivamente, pelos assírios e pelo conquistador da Babilônia, Nabucodonosor.

Os exilados de Israel perderam sua identidade (as dez “Tribos Perdidas”) e fundiram-se na população geral do Oriente Médio. No reino do norte, portanto, a religião de Iavé sobreviveu apenas ao nível da classe camponesa. Os adeptos dessa fé foram conhecidos mais tarde como samaritanos. Os judeus, que herdaram a tradição mais rica de Judá, desprezavam os samaritanos como homens que haviam deixado a verdadeira crença contaminar-se com a superstição (McNeill, 1972, p. 64).

Após a tomada de Jerusalém, os exilados de Judá realizaram um esforço desmedido para sublimar o culto do seu deus. A partir dessa diligência que as escrituras sagradas foram ganhando os contornos tais quais conhecemos atualmente, surgindo assim, o Velho Testamento.

Assim, quando as famílias mais notáveis da terra se viram exiladas da Babilônia, longe do tempo de Iavé, possuíam, ao menos, os textos sagrados e podiam lê-los e estudá-los. Reuniões semanais dos fiéis, em que o mestre (rabino) explicava as escrituras, substituíram, pois, os serviços do templo e tornaram-se o ato central do culto daquilo que doravante podemos chamar com propriedade a religião judaica. (...) Apesar disso, conservaram a plena convicção da sua fé, fortalecendo suas esperanças *com a meditação sobre as promessas dos textos sagrados* (McNeill, 1972, p. 64-65 - grifos meus).

Conseqüentemente, o judaísmo ficou separado da localidade. A partir da organização das escrituras sagradas, a fé judaica poderia ser celebrada em qualquer lugar por meio da meditação e estudo coletivo da palavra. “Os judeus podiam, quanto às aparências exteriores em geral, conduzir-se como o povo entre qual viviam, falar diversas línguas, vestir-se e agir de diferentes maneiras, sem deixarem de permanecer fiéis a Iavé” (McNeill, 1972, p. 65). Porém, ainda havia alguns problemas a serem superados pelos judeus. “Como diferentes passagens dos livros santos pareciam contradizer-se umas às outras em muitos pontos”, baliza McNeill, “havia muitos problemas pessoais de que a escritura parecia fazer caso omissivo, os rabinos tiveram de

exercer grande engenho na aplicação das leis escriturais à vida diária” completa (Mcneill, 1972, p. 66). Por conseguinte, aos poucos, os rabinos desenvolveram códigos de conduta que iam ao encontro de quase todos os problemas humanos, que davam vazão à problemática da vida cotidiana e seus atributos. Com essa amálgama de fatores culturais e políticos, as escrituras e as leis judaicas foram ganhando forma e, principalmente, substrato. Entretanto, o “cânone da escritura não se completou senão muito depois de 500 a.C., e os comentários rabínicos a respeito desses livros só receberam forma definitiva vários séculos após o início da era cristã” (Mcneill, 1972, p. 66).

Mas, quais textos são estes que sobreviveram às dominações, peregrinações e abafamentos? Aliás, que palavras sagradas milenares são estas que reverberam no espírito literário e íntimo de Clarice? Composta por três seções fundamentais, explica Miracea e Couliano, a escritura sagrada judaica é formada pelo compêndio Tanakh, formado pela tríade de textos da Torá (Pentateuco, cinco escritos), Neviim e Ketuvim – “a Torá propriamente dita ou Pentateuco (cinco escritos), os Profetas e outros textos. A parte mais antiga do Pentateuco data do século X a.C., as partes recentes dos Ketuvim só datam do século II a.C.” (Miracea, Couliano, 1993, p.187). De origem grega, a palavra Pentateuco é composta por dois radicais: PENTA e TEUCO que, respectivamente, significam cinco e rolos. Os pergaminhos sagrados dos judeus consistem em:

Gênesis (Bereshit), o Êxodo (Shemot), o Levítico (Vayikra), os Números (Be-Midbar) e o Deuteronómio (Devarim). A Tora foi feita a partir de quatro textos de épocas diferentes: J ou Javeísta, que utiliza para Deus o nome de JHVH (século X a.C.), E ou Eloísta, que utiliza para Deus o nome (plural) de Eloim (séc. VIII), D que está na origem da redacção de uma parte de Deuteronómio (622 a.C.) e P redigido por um grupo de sacerdotes, que está na base de Levítico e de certas partes de outros escritos. A diversidade das fontes implica também uma diversidade das concepções de Deus e dos mitos de fundação do cosmos e do homem (Miracea, Couliano, 1993, p.p.187).

No entanto, apesar da extensão da Torá, o corpus mais vasto da literatura judaica, como relembra Miracea e Couliano, é formado pelo Mishnah ou Mishná e pelos dois Talmudes (de Jerusalém e da Babilónia). Palavra de origem hebraica que significa "repetição" ou "instrução", o Mishná é uma obra que “contém 63 tratados agrupados em seis seções (sedarim): Zeaim (Sementes), Moed (Festas), Nashim (Mulheres), Nezikim (Perdas), Kodashim (Coisas Santas), Teharot (Purificações)” (Miracea, Couliano, 1993, p.188). Por sua vez, o Talmude, palavra derivada do hebraico *lamad* que significa ensinar, aprender ou instruir, possui dois “caminhos”, sendo o palestino e o babilônico. O primeiro, “mais antigo e três vezes mais breve, mas menos

elaborado, é concluído no início do século V d.C., o Talmude babilônico por volta de 500. Obra dos amoraim, os dois *corpus* contêm textos mishnaicos com um longo comentário chamado gemara” (Miracea, Couliano, 1993, p.188). Citado na crônica clariciana, para muitos, assim como denota a escritora em seu texto, o Talmude possui certos mistérios.

Acreditar que o Talmude possui algo mágico ou que ele pertence ao célebre roll de livros de bruxedo vai contra o próprio judaísmo. Apesar da seiva religiosa judaica, Clarice era uma constelação de crenças e superstições; coisa que sua doutrina de origem jamais permitiria. Por isso, seu caráter plural. Moacir Amâncio relembra que, em *O Talmud: excertos* (2003), de fato, encontram-se no livro narrativas maravilhosas, porém, procurar no Talmud alguma "panaceia para resolver um piparote os problemas da humanidade ou do indivíduo, entrará por uma porta e sairá pela outra de mãos vazias” (2003, p. 12). Amâncio completa dizendo que o Talmud consiste em um livro interpretativo, o qual “vemos a consubstanciação do processo em que se verifica uma consciência de Deus, ou a medida do Espírito, em pleno andamento vivo” (2003, p. 14).

Ler a consciência divina e fazer parte dela, olhando seu espírito sabendo que, ao mesmo tempo, se faz parte dele. Andamento vivo rumo a um Deus que é o substrato de tudo — Ser da palavra e dos verbos, ser de 72 nomes. Criatura da linguagem se faz aparecer nas escrituras sagradas, imagem feita a partir da letra. “No princípio *era o Verbo e o Verbo estava em Deus*, e o Verbo era Deus. No princípio, ele estava com Deus. Tudo foi feito por meio dele e sem ele nada foi feito” (Jo 1, 1-3 - grifos meus). Desde o princípio, Deus se mostra como um ser da linguagem. Ele criou o mundo através da sua palavra, logo, ele só pode se manifestar por meio dela, porque ela cria e restaura. Deste modo, não seria o escritor um semideus? Portador dos meandros da poesia e dos signos verbais? Conhecedor dos processos de criação?

Talvez, aí esteja a resposta da mística clariciana: por meio da escrita, a comunhão devocional com Deus. O eu, segundo Dion Fortune, em *As ordens esotéricas e seu trabalho* (1987), pode se fazer um com o universo ou pela devoção absoluta, um com o “Criador do Universo”: o primeiro caminho seria a meta do ocultista, enquanto o segundo do místico. “E o místico, tendo alcançado sua transcendente união, não pode retê-la, pois deve retornar ao universo fenomenal. A integração definitiva só pode ser alcançada através da solidariedade universal e da devoção absoluta unidas em uma natureza” (Fortune, 1987, p. 15). De acordo com Papus (leia-se Papi), em *Tratado elementar de magia prática* (1978), a “palavra é o instrumento de geração do espírito” (p. 183-184). A fim de enfatizar o poder da palavra, o cabalista, ocultista, médico e escritor, Papus invoca uma antiga lenda cristã que nos remete que

o diabo não pode tomar pensamentos, enquanto estes não tenham sido convertidos pela palavra. Inclusive, o exercício dela é de extrema importância para o estudante de ocultismo, uma vez que a existência de uma “ciência do verbo” preservada por duas iniciações “a oriental com seus mantras em sânscrito, e a ocidental com suas fórmulas cabalísticas em língua hebraica” (Papus, 1978, p. 183-184).

No que tange à epifania, ainda não respondi tal pergunta. Mas, é porque tudo aqui funciona e opera como um tapete de milhares de linhas que ora se cruzam formando desenhos geométricos. Aos poucos, teço respostas as perguntas lançadas no início do novelo, todavia, também opero de forma contrária: lanço respostas no ponto inicial para desembocar em uma pergunta no bordado do tapete. Conforme Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector* (1979), é por meio de James Joyce que o termo bíblico epifania será convertido em técnica literária. De origem grega, o termo surge a partir de dois radicais: “epi= sobre e phaino= aparecer, brilhar; epipháneia significa manifestação, aparição” (Sá, 1979, p. 168). Ademais:

Segundo o *Dicionário de Teologia Bíblica* de Johanes Bauer. *epifania é um conceito central do mundo hebreu*, que mostra somente algumas coincidências exteriores com fenômenos semelhantes do mundo pagão ambiente.

“Por epifania se entende a irrupção de Deus no mundo, que se verifica diante dos olhos dos homens, em formas humanas ou não humanas, com características naturais ou misteriosas que se manifestam repentinamente, e desaparecem rapidamente” (Sá, 1979, p. 168 - grifos meus).

Na década de 1970, os críticos literários de Clarice já preconizavam o atrelamento futuro da palavra epifania à obra clariciana. Sem usar o termo, como pondera Sá e Massaud Moisés, participando do coro já formado por Benedito Nunes (1969) e Luís Costa Lima (1966), utiliza a expressão “instante existencial” para se referir ao momento em que “personagens clariceanas jogam seus destinos, evidenciando-se “por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz com a iluminação instantânea de um farol nas trevas e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra” (Sá, 1979, p.165). A crítica ainda comenta que, as personagens criadas por Clarice carregam em si a marca de uma “inclusão ou exclusão” profunda em ações epifânicas, além da memória de um momento sublime que já foi ou ainda será experimentado. Isto posto, epifania e a palavra se unem através do signo DEUS, pois essa “manifestação brilhante” não pode ser silenciosa ou muda. Se Deus é palavra viva, a epifania é sua linguagem. “O portador da palavra está sempre no centro da manifestação divina. Escondido, talvez, sua voz ecoa através da sarça ardente (Ex 3), do cicar do vento (1Rs 19,13) e da nuvem (Mc 9,7). A epifania sempre traz salvação” (Sá, 1979, p. 169).

Se a epifania sempre traz salvação, do que as personagens claricianas precisam ser salvas? A resposta é simples: delas mesmas. Luciana Stegagno Picchio, no artigo *Epifania de Clarice* (1989), publicado na revista *Remate de Males*, profere que em cada história iniciada pela escritora existe uma procura, uma busca, um momento em que Alice vai à procura do coelho branco, acaba caindo na toca do lagomorfo e inicia uma jornada que nem ela mesma pensava que precisava iniciar — “uma demanda, mesmo no sentido místico-iniciatório do termo” (Picchio, p. 18-19). Sobre esses itinerários místicos, diz-se:

a ascensão de Joana da infância até a morte-sem-medo ("de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo"), em *Perto do Coração Selvagem*; o caminho de Virgínia rumo à morte "predestinada" em *O Lustre*; o itinerário de Lucrecia, em *A Cidade Sitiada*, até a esquelética e pungente aventura de Macabéa numa "cidade toda construída contra ela", Rio de Janeiro, em *A Hora da Estrela*. Junto estão não antagônicas, porém as buscas dos protagonistas masculinos sempre narrados na sua dimensão menos intelectualisticamente e mais corporalmente, "feminina" (Weininger!): sejam eles Martim, homem "depois da queda", em busca da essência da linguagem em *A Maçã no Escuro*, ou G.H., em sua longa introspecção de personagem "muda", na *kafkiana Paixão segundo G.H.*" (Picchio, 1989, p. 18-19).

Assim como Clarice, sou um iniciado sem seita, mas ávido pelo mistério do ser e do estar aqui. Foram as mulheres que me iniciaram no mundo da linguagem e da palavra. Apesar disso, mesmo ávido pelo conhecimento, não me considero um estudante do ocultismo, mas um amante do oculto — ele me atrai e me toma. Vou até ele por meio de um instinto secreto. Mesmo não sendo parte do ocultismo, em tese, a cabala ou *kabbalah* para muitos é uma forma de acessar o conhecimento oculto do mundo e das suas coisas. Finalmente, as águas nos trazem aqui: eu e você. Portanto:

Basta que o leitor se lembre que os cabalistas, geralmente muito peritos em coisas de Magia, atribuem uma influência especial às palavras hebraicas nas operações sobre o astral. É do hebreu que procedem todas as palavras, muitas vezes deturpadas, que encontramos nos grimórios e que se vêem espalhadas conjurações e preces (Papus, 1978, p. 184).

A cabala é o néctar da mística judaica. Devido à cultura pop, nos últimos anos ela ganhou várias nuances: de sagrada a charlatã. Tudo no misticismo é composto por inúmeras portas: cada uma delas abre uma percepção diferente; uma forma de atingir a potência máxima que é Deus. Arnaldo Niskier, imortal da Academia Brasileira de Letras, disse em sua palestra intitulada "*Zohar, A Alma da Cabala*", transcrita em forma de artigo para a *Revista Brasileira*, propõe que a palavra CABALA venha da raiz *Kebbel* que significa receber. Não obstante,

Gershom Scholem, em *A cabala e seu simbolismo* (2006), afirma que a mesma significa, literalmente, tradição. Bem, não entrarei nessa seara etimológica do termo, porque ambos me agradam e, para mim, se complementam. Afinal, toda tradição só pode ser recebida ou podemos compreender a cabala como a “tradição do receber”. Logo, a mística é ofertada. Somente as minúcias da cabala dariam uma bela tese. Palavra sonora, redonda e antiga, que ecoa pela roda do tempo e do destino: linguagem de Deus. Scholem defende que o caminho místico judaico, “com seu simbolismo complicado e introvertido, afigurou-se como algo estranho e perturbador, sendo relegado a rápido esquecimento” (2006, p. 8). Apesar dessa característica de ininteligibilidade, a cabala foi importante ao povo judeu por ajudá-lo a entender a si mesmo. No fim, o caminho até as divindades quase sempre se desemboca em nós mesmos, e essa viagem é árdua e, por vezes, solitária.

Acredito que devido a essas características peculiares culturais e linguísticas, a cabala foi relegada ao espaço da magia. No olhar de muitos, como os estudiosos citados, ela não carrega nada de bruxedo, como se acredita popularmente. Pois isso, iria contra o próprio judaísmo - "A feiticeira não deixará viver" (Ex. 22:18). Em sua palestra, Niskier comenta que, a nível filosófico, “a Cabala, escrita originalmente em aramaico, procura explicar a relação entre Deus e a criação, a existência do bem e do mal, e mostrar o caminho da perfeição espiritual” (2011, p. 9). Misturada a credices populares, ela “combinava letras hebraicas em fórmulas mágicas (amuletos) para curar enfermos e com objetivos essencialmente místicos, como a tentativa de apressar o advento do Messias” (2011, p. 9).

Na visão dos cabalistas, cada letra do alfabeto hebraico, que também é associada a um número, é muito importante. Uma vez que, o mundo formado pelo Criador é um mundo de linguagem. E, como linguagem, pulsa viva no coração do místico que se vê ancorado no mundo através do verbo divino. Dessa forma, ao escrever, não estaria o escritor compactuando com Deus?

Em relação a deus/texto, Scholem me comunica três belas coisas. A capacidade da metamorfose dos textos místicos é a sua santidade. Enfim, se Deus é figura infinita, sua palavra também deve ser: “para colocá-lo de modo diferente, a palavra absoluta é, como tal, insignificativa, mas está *prenhe* de significado” (2006, p. 20). Dentro desse processo, cada interpretação é única, tornando pessoal o acesso à Revelação, pois, “a autoridade não mais reside num singular e inequívoco “significado” da comunicação divina, mas na sua infinita capacidade de assumir formas novas” (2006, p. 21). Por fim, a tarefa do místico é redescobrir sua “própria experiência” dentro do texto sagrado; se unir ao corpo de Deus por meio da sua

linguagem que também o constitui. Desta maneira, a “genialidade das exegeses místicas reside na fantástica precisão com que, a partir das palavras exatas do texto, derivam sua transformação das Escrituras para um *corpus symbolicum*” (2006, p. 23).

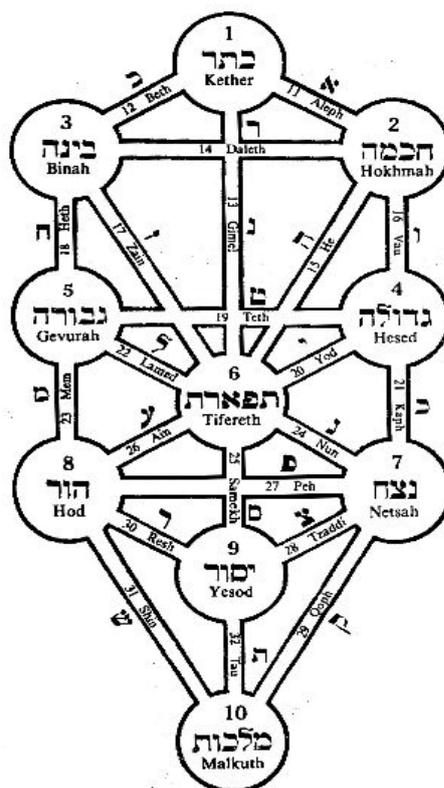
Figura 1 - As 22 letras do alfabeto hebraico



Fonte: Wikipédia

Na cabala, cada palavra é transfigurada em poder. As 22 letras também são compreendidas como números, ou seja, existe um duplo jogo de compreensão na mística judaica. Niskier explica que cada uma delas, desse alfabeto exótico para nós ocidentais, é compreendida como uma potência que representa três elementos: "além da letra (hieróglifo), é também um número (o da ordenação no alfabeto) e uma ideia. As relações de cada uma das 22 letras estão ligadas às forças criadoras do Universo" (Niskier, 2011, p. 10). Por meio desses poderes ocultos em cada letra hebraica, existe a proposta da doutrina das dez *sefirot*, que seriam as potências divinas responsáveis por criar a comunicação entre Deus e os mundos físico e metafísico. Juntas, as sefirot formam a árvore da vida. Curioso notar que, tal árvore seja citada no Bereshit (O livro de Gênesis) — "E o Senhor Deus fez brotar da terra toda a árvore agradável à vista, e boa para comida; e a *árvore da vida no meio do jardim*, e a *árvore do conhecimento do bem e do mal*" (Gn 2:9 - grifos meus). As reflexões em torno do "discurso cabalístico" se fazem necessárias, porque elas vão ao encontro de outras correntes de pensamento, como da alquimia. A linguagem da mística judaica acaba se resvalando em outros textos que, mais a frente, ajudarão a interpretar algumas figuras em Clarice Lispector no terceiro capítulo.

Figura 2 - As dez Sefirot e a estrutura da Árvore da vida



Fonte: Pinterest.

A partir das constatações anteriores, é interessante observar a materialização do divino por meio da linguagem (alfabética e numérica), uma vez que “o mundo secreto da divindade é um mundo de linguagem, um mundo de nomes divinos que se abrem de acordo com uma lei que lhes é própria. Os elementos da linguagem divina aparecem como as letras das Escrituras Sagradas” (Scholem, 2006, p. 48). Assim, em forma viva e metamórfica, cada letra ou nome não se configura apenas como meio convencional de comunicação, diz Scholem, são infinitamente maiores que a linguagem humana, como se observa no trecho:

Cada um deles representa uma concentração de energia e exprime uma riqueza de significados que não pode ser traduzida, não plenamente, não pelo menos em linguagem humana. Há, é evidente, uma discrepância óbvia entre os dois simbolismos. Quando os cabalistas falam dos atributos divinos, e de *sefirót*, descrevem o mundo secreto sob dez aspectos; quando, por outro lado, falam de nomes e letras divinas, operam necessariamente com as vinte e duas consoantes do alfabeto hebraico, na qual a Torá é escrita, ou, como eles o teriam formulado, através da qual a essência secreta da Torá foi tornada comunicável (Scholem, 2006, p. 48).

Mesmo não existindo a baliza concreta do judaísmo em seu texto, Clarice Lispector traz em seu mundo literário certa reverberação mística, aprendida e apreendida pelos seus antepassados. Gilda Salem Szklo, em “*O búfalo*”. *Clarice Lispector e a herança da mística judaica* (1989), corrobora que a “comunhão com o sagrado se manifesta de diferentes modos no seu texto, através da linguagem: a presença de Deus, o universo feminino nas suas ligações com uma tradição religiosa e cultural” (Szklo, p. 107). Com o recorte desse conto, que dialoga com o pensamento spinoziano sobre Deus, enquanto totalidade e alma do universo, Szklo comenta que em Clarice existe uma busca quase constante da união “com o absoluto, como os místicos a imaginavam: a purificação dos sentidos e da inteligência com a finalidade de preparar a alma para a graça divina, e pronta para ser habitada por Deus” (p. 107). Na Cabala, como completa Arnaldo Niskier, a finalidade do homem é desaguar na comunhão divina, por meio da oração e meditação das Sefirot. Acredito que seja por meio da mística que Clarice tenha batido em outras portas, como o ocultismo, esoterismo e a magia.

Afinal, “O conceito do nome de Deus como a mais alta concentração de poder divino, forma um elo de conexão entre dois grupos de ideias, um originalmente associado à magia e outro pertencendo à especulação mística como tal” (Scholem, 2006, p. 49). Sua busca por Deus e pelo significado oculto da vida não se conteve em apenas um modo de explicação — é múltiplo. Em seu conceito mais simplista e, talvez o mais acessível a todos nós, o conceito dicionarizado do verbete MÍSTICA, no *Michaelis O-line*, é tido como a “Ciência e arte do mistério; meio de iniciação baseado na ação de Deus sobre a alma humana”.

Como cientista do mistério destemida, Clarice embarcou em uma incansável busca por novas fórmulas e trilhas desconhecidas, vislumbrando uma compreensão aprofundada do mundo físico e, para aqueles privilegiados como eu, até mesmo das dimensões etéreas. Sua incessante sede de conhecimento abriu portas para um universo de possibilidades, onde os segredos mais profundos da existência se revelam aos iniciados.

1.6 Críticas acadêmicas, breve relatório

A fortuna crítica acadêmica sobre Clarice Lispector é riquíssima. Como dito no começo deste capítulo, procurá-la em um site de buscas é se deparar com uma extensa variedade de pesquisas: artigos, ensaios, trabalhos de conclusão de curso, dissertações, teses... Apesar das diferentes buscas, todas se cruzam na mesma brasa incandescente: Clarice. Em uma análise

grosseira¹², percebo a miscelânea de temas que variam sobre poética, ficcionalidade, escrita de si, recepção estrangeira e tradução, ecos da literatura judaica, subjetividade, hermetismo, marcos do erotismo, bestiário, possíveis devires, ideologias, autoria feminina, aproximações filosóficas, comparações e afastamentos com outros escritores, como Franz Kafka, Lúcio Cardoso, Nelson Rodrigues, Virginia Woolf, Hilda Hilst e Machado de Assis.

Rúbia Lúcia Oliveira, na tese *Clarice Lispector, uma existencialista: narrativas e experiências* (2016), da Universidade Federal do Tocantins, a partir da vereda do pensamento existencialista proposto pelo filósofo Jean-Paul Sartre, pondera que a essência da obra de Clarice Lispector reside na possibilidade da escrita acerca dos fenômenos da consciência; mesmo não sendo uma filósofa existencialista em sentido estrito, mas há elementos de existencialismo em sua obra literária. Em vez de se dedicar a narrativas de eventos e fatos mais concretos e objetivos, a autora escolheu abordar acontecimentos que se passam no âmago de seus personagens e de como isso reverbera na realidade tangível.

Como pontuei, a introspecção é um aspecto recorrente na obra clariciana, e seus personagens costumam estar imersos em profundas questões existenciais. Eles enfrentam sentimentos de alienação, vazio e dificuldade de se comunicar com os outros. Seus personagens se deparam com a escolha e a responsabilidade de enfrentar sua existência, mesmo que isso signifique enfrentar o desconhecido e o absurdo.

A partir de análise desencadeada pela leitura do livro, *A maçã no escuro* (1956), Ailton Siqueira de Sousa Fonseca, em sua tese de doutorado, intitulada *A odisseia de si: reconstrução do homem em Clarice Lispector* (2007), aborda um aspecto crucial na obra da escritora: o ser humano e sua jornada interna e pessoal. Fonseca discorre sobre como "num mundo regido pela técnica e pela fragmentação, pela lógica e pela racionalização, o homem moderno se sente em crise ao perceber seu fracasso a cada tentativa de aplicar rigorosamente a lógica à sua vida cotidiana" (2007, p. 66). Desde seu primeiro livro, a imersão introspectiva se tornou a marca distintiva de Clarice Lispector em seus romances, contos e crônicas, revelando um embate entre a lógica e uma corrente mística ou espiritual. Inclusive, o tema da Odisséia receberá altíssima importância e tratamento na obra, *Uma aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969).

No trabalho, *Aurum Alchymicum Clariceano: um olhar hermético sobre o texto de Clarice Lispector* (2004), Maria da Conceição Soares Beltrão Filha, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, rememora as possibilidades de olhares para a obra de Lispector, como as

¹²Os referentes temas de teses foram consultados por meio do site *Templo Cultural de Delfos*, que possui uma riquíssima lista de trabalhos (estudos acadêmicos - teses, dissertações, ensaios, artigos e livros) sobre Clarice Lispector.

"questões da teoria da narrativa; o aspecto biográfico; e, ainda, a leitura do texto de Lispector sob os pontos de vista social, filosófico, psicológico e criativo" (Beltrão Filha, 2004, p. 53). Com enfoque nos dois últimos tópicos, Maria da Conceição postula que nos escritos de Lispector, os personagens personificam aspectos da realidade interior de uma pessoa. Eles não representam seres, mas buscas, interrogações e pensamentos que atacam a existência humana, portanto, não possuem características psicológicas individuais.

Através das aventuras filosóficas do pensamento introspectivo de Clarice, Pablo Vinícius Dias Siqueira em *Filosofia selvagem: ensaio com o pensamento de Clarice Lispector* (2019), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), propõe o entrelaçamento da vida filosófica e a vida literária de Lispector. Assim, "pode-se compreender, provisoriamente, que Lispector desafia-se a pensar o pensamento – mas ela também desafia o pensamento, ou seja, desafia a filosofia com aquilo que ela pensa" (Siqueira, 2019, p. 59). Além disso, completa o pesquisador: "Há uma vida de imposições e para mover-se frente ao absurdo dessa vida, Lispector pensa mais a repercussão íntima da realidade que a determinação convulsiva dos fatos" (2019, p. 61).

Por fim, entre tantos outros trabalhos, cito a tese de doutoramento de Alda Maria Jesus Correia, *A quarta dimensão do instante: estudo comparativo da epifania nos contos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector* (1998), apresentada a Universidade Nova de Lisboa. Por meio do conceito místico-literário da epifania, do qual falarei mais a frente devido a importância deste conceito na obra de Clarice, Alda Maria aproxima as três escritoras que utilizam o sublime da vida como matéria de escrita. Para ela, os modernistas possuem uma necessidade de "ênfatar o modo como a personagem vê o mundo, os seus sentimentos, experiências subjectivas e impressões ou a evolução do seu carácter leva à utilização, em conjugação com a técnica da epifania (...)" (1998, p. 465).

De forma empírica, percebo que alguns textos de Clarice, como *Perto do Coração Selvagem*, *A paixão segundo G.H.*, *A maçã no escuro*, *Água Viva* e *A hora da estrela* parecem ter mais preferência pela crítica, formando um robusto panorama crítico dessas obras. Além deles, alguns contos como "Amor", "Felicidade Clandestina", "O ovo e a galinha", e algumas crônicas também gozam de certo privilégio pelas análises acadêmicas. A partir disso, resvalome no vão da crítica especializada, legada a seleção de contos da obra, *Onde estivestes de noite* (1964), objeto desta pesquisa, que integra uma parte diferenciada na produção de Clarice Lispector, a qual as figuras da velhice, sensualidade e da magia maléfica coexistem no mesmo espaço de linguagem.

Com o objetivo de empreender nesta jornada acadêmica, imergi nos interstícios deixados pelos pesquisadores. É notável que, apesar da existência de estudos que abordam a relação entre leitura e produção literária, nenhum deles se aprofunda na possibilidade de Clarice ter sido influenciada por Goethe, ou de estar envolvida em diálogos fundamentados na temática faustiana. Nas páginas seguintes, abordarei a vida e a obra do renomado escritor alemão, destacando as notáveis semelhanças que ele compartilha com a escritora brasileira.

2 HARMONIA ENTRE SAGITÁRIO E VIRGEM

2.1 Clarice, leitora cosmopolita

Não era mais uma menina com um livro:
era uma mulher com seu amante.
(Clarice Lispector)

A tagarelice do texto é apenas essa espuma
de linguagem que se forma sob o efeito de
uma simples necessidade de escritura.
(Roland Barthes)

Escrever é um ócio muito trabalhoso.
(Goethe)

Clarice sempre esteve mergulhada no prazer da leitura. Em um de seus contos mais famosos, “Felicidade Clandestina”, texto que nomeia a coletânea, a autora narra uma história com fundo biográfico; rememorando sua infância pobre no Recife, onde morou na Praça Maciel Pinheiro. No conto predomina uma narrativa que mostra certo tipo de perversidade infantil. A narradora, integrante de um grupo de meninas “imperdoavelmente bonitinhas, esguias, alinhas, de cabelos livres” (Lispector, 2021, p. 321), era pobre demais para comprar livros e, por isso, contava com a caridade alheia para desfrutá-los. Em contrapartida, sua colega, uma menina “gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados” (Lispector, 2021, p. 321) tinha-os devido ao pai ser dono de uma livraria; o paraíso tão almejado pela narradora-personagem. Em sua avidez pela leitura, a narradora não notava as humilhações em que era submetida para conseguir os exemplares emprestados. Até que o sadismo de sua colega se torna mais perceptível com a possibilidade de ler *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, exemplar grosso, acima de qualquer condição financeira da narradora (talvez, Clarice).

Num jogo perverso de promessas falsas, a menina sardenta, com cabelos crespos, alimenta a esperança da garotinha do sobrado ao prometer emprestar-lhe o tão desejado livro. No entanto, toda vez que a pequena bate à sua porta, ansiosa para recebê-lo, a menina inventa desculpas, alegando que já o emprestou a outra garota. “Às vezes ela dizia: pois o livro esteve comigo ontem de tarde, mas você só veio de manhã, de modo que o emprestei a outra menina. E eu, que não era dada a olheiras, sentia as olheiras se cavando sob os meus olhos espantados” (Lispector, 2021, p. 322). No jogo repleto de desculpas, o engano persiste até que a mãe da

garotinha, dona do livro, descobre a perversidade latente em sua filha. Compreendendo o sofrimento da menina do sobrado, a mãe decide intervir e, finalmente, entrega o tão almejado livro à jovem desafortunada.

Ao entrecruzar a literatura e a vida, o episódio mencionado revela uma possível inspiração na relação de Clarice Lispector com uma colega chamada Reveca. Em um depoimento, Suzana Horowitz, irmã de Reveca, compartilha que desde jovem Clarice já se destacava em português e devorava os livros emprestados por Reveca.

Tínhamos uma biblioteca bem grande em casa. Um quarto da casa era só biblioteca. O meu pai era uma pessoa muito culta. E tínhamos tudo em casa. A gente era obrigada a ler.

E Clarice não tinha essas coisas. [...] O professor passou um trabalho para fazerem. Mas Clarice não tinha o livro. Então minha irmã prometeu a Clarice que emprestaria o livro para ela ler.

Um certo dia eu estava em casa quando Clarice chegou.

– A Reveca está?

– Ela está não.

– Ela me prometeu que deixaria o livro com a senhora.

E me lembro que ela começou a chorar.

– Venha no sábado que ela vai lhe emprestar. No sábado ela foi de manhã.

Clarice perguntou outra vez. Reveca não estava e nem tinha deixado o livro. Minha mãe ficou muito aborrecida com a Reveca. Aí minha mãe pegou Clarice e disse para ela escolher tudo que ela quisesse.

– Leve os livros que você quiser. Leve! (Gotlib, 2013, p. 104).

Ao aprender a ler com sete anos, como revela Gotlib, Clarice descortina o mundo. “Depois, quando aprendi a ler e a escrever, eu devorava os livros! Eu pensava, olha que coisa! Eu pensava que livro é como árvore, é como bicho: coisa que nasce!” (Gotlib, 2013, p. 81). Apesar das limitações impostas pela condição financeira da família Lispector durante a infância da escritora, as notas biográficas revelam que Clarice sempre encontrou um ambiente altamente estimulante para a leitura. Antes dos períodos difíceis em decorrência dos pogroms, a família de Clarice, anterior ao nascimento da escritora, já cultivava o hábito da leitura. Elisa Lispector, a irmã mais velha de Pinkouss e Mania Lispector, relembra:

“esplendor das noites de sexta-feira, a mãe deslumbrante com suas pérolas, acendendo as velas no shabat; a mesa, na casa esplendidamente limpa, repleta de iguarias dos judeus da Europa Oriental; as manhãs de sábado, transcorridas em orações na sinagoga; *as tardes de leitura* e visitas a parentes e amigos; e por fim, quando as primeiras estrelas apareciam no céu, a oração de seu pai diante de uma taça de vinho, “com louvor a Deus por haver distinguido entre o sagrado e o profano, a luz e a obscuridade, o sábado e os dias de trabalho” (Moser, 2011, p.38 - grifos meus).

Clarice Lispector, além de apreciar a leitura de Herman Hesse, como mencionado no primeiro capítulo, era uma leitora voraz, imersa em um mundo literário vasto e diversificado. Sua formação intelectual, conhecimento de mundo, círculo social e, acima de tudo, o rico paratexto de suas próprias obras literárias me levam a considerar a possibilidade de que ela também tenha sido uma leitora de Goethe. Em entrevista para a revista, *Travessias Interativas* feita, por Milca Tscherne e Alexandre de Melo Andrade, Nádia Battella Gotlib comenta sobre o processo de catalogação da biblioteca de Clarice feita de 2007 a 2011, no qual foi observada a miscelânea de “supostas leituras” realizadas pela escritora — “Digo ‘supostamente’ porque não se pode afirmar que tenha lido todos aqueles livros. Aliás, certeza mesmo que leu só é possível quando ela própria faz menção a passagens dos livros, ou faz citações, ou afirma explicitamente que leu” (Tscherne; Andrade, 2013. p. 8). Ainda de acordo com a biógrafa, a partir das leituras claricianas, “livros de crítica literária, livros de poesia e romances, tanto de autores estrangeiros quanto brasileiros” (Tscherne; Andrade, 2013. p. 9), é possível notar certas tendências de Clarice em sua obra, principalmente, observando suas leituras de Sartre, Spinoza, Dostoiévski, Julien Green, além das publicações voltadas para um leitorado feminino e obras sobre cabala que tiveram impacto perceptível em sua produção literária e jornalística.

Neste estudo, buscarei demonstrar essa conexão, explorando as semelhanças temáticas entre a obra de Clarice Lispector e os escritos de Goethe. Ao mergulhar nas camadas profundas da mente e da escrita de Lispector, tenciono encontrar indícios e influências de um possível diálogo com o legado literário de Goethe, revelando uma dimensão ainda mais rica e complexa em sua obra. Além do mais, resvalar em Clarice enquanto leitora, é também pesquisar sobre a importância da educação da mulher. Em tempos passados, a instrução feminina era, muitas vezes, limitada em apenas aprender tarefas domésticas, como seguir receitas ou dicas sobre como ser uma boa dona de casa, sendo desencorajadas de acessar obras literárias consideradas "perigosas" quando alfabetizadas.

No entanto, ao traçar esse caminho de leituras e aprendizados literários que se conectam de forma significativa com a jornada-ampla da escrita de Clarice Lispector, eu preciso expandir as bases já estabelecidas anteriormente. Essa jornada de descoberta abrange não apenas a leitura de Goethe, mas também outras influências literárias que moldaram o estilo e o pensamento de Clarice. Se quisermos conhecer a atividade literária de um escritor, é importante examinar as influências literárias que o moldaram ao longo do tempo. Em suma, compreendo a escrita como parte integrante do processo de aprendizagem literária, suas raízes estão na valorização da obra de outros autores. Ler é o ato de decifrar um mundo até então desconhecido, e essa imersão

literária tem papel fundamental na formação do escritor. Autores e leitores mantêm uma relação simbiótica que alimenta um ao outro. Os autores criam obras baseadas em experiências de leitura e interpretações; os leitores encontram riqueza intelectual e emocional nas palavras do autor. A existência de um implica a existência do outro.

Em uma comparação pertinente sobre o processo do escritor/poeta na busca por sua própria voz, o poeta, romancista, ensaísta e crítico inglês, A. Alvarez, na obra *A voz do escritor* (2006), compara esse processo com a psicanálise; campo da investigação clínica, desenvolvida pelo médico Sigmund Freud, que tem como objeto a psique humana. “Ao comparar o ato de escrever a psicanálise, estou implicitamente afirmando que para um indivíduo encontrar sua voz própria como escritor, em determinados aspectos é como o caprichoso processo de se tornar adulto” (Alvarez, 2006, p. 27). Sob o olhar analítico do crítico britânico, o escritor precisa ser antes um atento e curioso leitor, tal qual um jovem que precisa experimentar personalidades alheias até encontrar uma que seja sua, e no fim, se apaixonar por esta. No processo de experimentação-leitura, “a voz do escritor deslumbra aquele leitor, e ele lê tudo em que pode pôr as mãos. Se isso não o cura, a enfermidade se torna aguda e ele fica obcecado por tudo que diz respeito à vida do seu bem-amado” (Alvarez, 2006, p. 28). Ao ler o que lera, Clarice amálgama a escrita clariciana, gesta a si própria através da gestação alheia — essa é a maravilha da leitura.

Contudo, partindo de um pressuposto mais utilitarista, o que é leitura? Recorro, primeiramente, a uma resposta mais simples, porém, não menos importante. Maria Helena Martins, em *O que é leitura?* (1997), comenta que o conceito do termo, geralmente, está ligado a:

decifração da escrita, sua aprendizagem, no entanto, liga-se por tradição ao processo de formação global do indivíduo, à sua capacitação para o convívio e atuações social, política, econômica e cultural. Saber ler e escrever, já entre gregos e romanos, significava possuir as bases de uma educação adequada para a vida, educação essa que visava não só ao desenvolvimento das capacidades intelectuais e espirituais, como das aptidões físicas, possibilitando ao cidadão integrar-se efetivamente à sociedade, no caso à classe dos senhores, dos homens livres (1997, p. 22).

Ao expandir o conceito academicista de leitura para algo como o folheamento apressado, na tentativa de buscar uma frase, ou talvez uma imagem, "bem como as leituras orais e compartilhadas; os devaneios que acompanharam ou se seguiram a esses momentos", a antropóloga francesa, Michèle Petit, em *Ler o mundo: experiências de transmissão cultural nos dias de hoje* (2019), ao ouvir alguns leitores e perguntá-los sobre "para que serve a leitura?",

concluiu que para estes sujeitos a leitura tem uma utilidade além da "escolar, profissional e social, a leitura parece basear-se em uma *necessidade existencial, uma exigência vital*" (2019, p.42 - grifos meus). Nessa guisa expandida das concepções, Pétit evoca que existem aspectos pouco debatidos sobre a leitura e que muitos entrevistados com quem ela conversou acabaram tocando nesses pontos da leitura enquanto espaço, um lugar para se acomodar e aninhar. Ao ouvir as lembranças de leitura dos seus entrevistados, dentre eles muitos filhos de imigrantes, algo que me despertou interesse, por ser Clarice filha imigrantes fugidos de uma Europa destruída, a antropóloga se espantou ao perceber a associação corriqueira entre ler e as metáforas espaciais:

Mais precisamente, meus interlocutores falavam de um espaço que lhes teria, literalmente, meus interlocutores falavam de um espaço que lhes teria, literalmente, *dado lugar*: "os livros eram uma terra de asilo", "eram a minha paisagem", "eu tinha um lugar meu, meus livros, tudo isso", "os livros eram meu lar, eles sempre estavam lá para me acolher" etc. Para designar esse espaço, eles utilizavam termos que remetiam a algo vasto — um país ou universo, um outro continente, imenso, uma terra de asilo, uma paisagem —, mas também íntimo — um abrigo, um refúgio, uma cabana em uma ilha... (Pétit, 2019, p. 43-44 - grifos do autor).

Ao ler, não estaria a menina Clarice procurando refúgio de uma realidade dura e modorrenta? Adulta, a escritora de *A maçã no escuro* dizia ser uma pessoa deficiente de cultura e erudição, o que gerou outra faceta do polígono lispectoriano. Sobre esse fato, Moser recorda uma fala da escritora norte-americana, Elizabeth Bishop, a Robert Lowell: “[Clarice é] a escritora mais não literária que já conheci, e “nunca abre um livro”, como costumávamos dizer – Ela nunca leu nada, até onde pude descobrir – Acho que é uma escritora ‘autodidata’, como um pintor primitivo” (Moser, 2011, p. 391.). Claro que a opinião de Bishop sobre Clarice é demasiadamente precipitada; e a possível prova disso são as numerosas alusões em sua obra literária e em sua correspondência, como também lembra Moser; e o que motiva a presente comunicação. Inclusive, somente no conto-objeto dessa pesquisa, “Onde estivestes de noite” (1974), Clarice já demonstra em seu riquíssimo paratexto cinco alusões a outros artistas ou personalidades, evidenciando seu caráter cosmopolita — como já demonstrado anteriormente.

Voltando às palavras de Maria Helena Martins, a autora vai mais longe ao afirmar que a maioria das pessoas se limitam a enxergar a leitura apenas como um processo pragmático, ao que “tem se aprender”; “mesmo suspeitando que ler significa inteirar-se do mundo, sendo também uma *forma de conquistar autonomia, de deixar de "ler pelos olhos de outrem"*” (Martins, 1997, p. 22 - grifos meus). Se ler é um processo de adquirir autonomia e, até mesmo,

de desvendar os mistérios do mundo, a escrita seria a materialização desse processo? Jean-Paul Sartre, em *Que é a literatura?* (2004), pondera que “O escritor é um falador; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua. Se o faz no vazio, nem por isso se torna poeta: é um prosador que fala para não dizer nada” (2004, p. 13). No ponto de vista do pai do existencialismo, a relação entre escritor e leitor é baseada em uma harmonia delicada, firmada na matéria da palavra; afinal, se o escritor demonstra, cabe ao leitor ver o que é demonstrado. Sendo assim, “o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar. Fora daí, há apenas traços negros sobre o papel” (Sartre, 2004, p. 35-36). Ao escrever, o escritor oferece seu modo particular de desvendar o mundo, faz com que seu leitor descortine algo, até então escuro, tal qual uma sala mal iluminada que ao abrir as cortinas conseguimos ver até mesmo a barata no canto do cômodo — diferentemente do pintor, cuja obra já se apresenta estática, pronta e construída, o escritor joga com insinuações com a finalidade de envolver o leitor em sua narrativa. Seguindo esse pensamento, Sartre afirma:

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem. Caso se pergunte a que apela o escritor, a resposta é simples (Sartre, 2004, p. 39).

O texto no qual inicia esse capítulo tem fortes raízes na própria jornada de Clarice, pois evidencia a importância que a autora dava ao processo de leitura, conseqüentemente, isto deságua na escrita. Inclusive, é a partir da representação da leitura e do leitor na obra clariciana que Ricardo Iannace desenvolve o livro, *A leitora Clarice Lispector* (2001). Nele, o autor percorre pelas influências literárias as quais moldaram a personalidade de Clarice Lispector e de como essas obras reverberam na própria obra da escritora, tanto no paratexto, quanto no corpo da escrita dos romances, contos e crônicas. Os escritores que supostamente teriam influenciado Clarice e aparecem em sua lista são numerosos. Sendo:

Katherine Mansfield, Oscar Wilde, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Hermann Hesse, Dostoiévski, Tchekhov, Thoreau, Henry James, Merton, Albert Camus, Virginia Woolf, Hemingway, George Simenon, Ezra Pound, Heine, James Joyce, Dante Alighieri, S. Tomás de Aquino, Spinoza, William Shakespeare, Paul Éluard, *Goethe*, Emily Brontë e outros. Dentre os

nacionais, figuram Machado de Assis, José de Alencar, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Lúcio Cardoso, Paulo Mendes Campos, Guimarães Rosa, e demais escritores. As citações não param em literatos e filósofos conceituados. Clarice chega a citar obras como *Um Deus Esquecido*, do amigo e médico psicanalista Dr. Azulay, e *Jogando com Pelé*, do futebolista Edson Arantes do Nascimento (Iannace, 2001, p. 20 - grifos meus).

De forma direta, Clarice Lispector menciona um aforismo do escritor alemão, Johann Wolfgang von Goethe, na obra que analiso neste estudo, “Onde Estivestes de Noite”, “Não há crime que não tenhamos cometido em pensamento” Goethe (Lispector, 1980, p. 58). Partindo dessa pista, analiso virtualmente os arquivos da biblioteca da escritora, disponibilizados pelo sistema Sophia, do Instituto Moreira Salles, e encontro dois importantes achados: em sua livraria particular, Clarice mantinha duas obras de Goethe: *Faust* (1944), edição publicada na Basileia (Suíça), pela editora Birkhäuser; e *Great writings of Goethe* (1958), editado por Stephen Spender, sendo publicado em Nova York, pela Mentor Book. Devido às obrigações diplomáticas do marido Maury Gurgel, Clarice morou em Berna, na Suíça, de 1946 a 1949 — e de 1952 a 1959 em Chevy Chase, próximo a Washington, fato que explica como a escritora adquiriu as obras em outras línguas.

Antes de falar de alguns pormenores e da crítica de *Onde Estivestes de Noite* (1974), deparo-me com a missão de escrever sobre o impacto e a importância de Goethe no cenário literário mundial, impacto este que também se reverbera em Clarice Lispector. Seu gênio artístico e científico, que demonstra sua natureza de homem polímata, versado em diversas áreas, como a anatomia humana e animal, ótica, geologia, mineralogia, química, botânica, morfologia e meteorologia; criou toda uma legião de admiradores que, muitas vezes, compõe o que Jerusa Pires Ferreira chamou de “tecido fáustico”, devido a sua obra-prima, *Fausto*, que continua a inspirar até os dias que correm.

2.2 Um homem chamado Goethe

Filho de Johann Kaspar Goethe (1710-1782) e Katharina Elisabeth “Textor” Goethe (1731-1808), Johann Wolfgang von Goethe nasceu no dia 28 de agosto de 1749, às margens do rio Meno, em Frankfurt, Alemanha. De acordo com o próprio escritor em sua autobiografia intitulada, *De minha vida: poesia e verdade* (2017), seu nascimento se deu na décima segunda badalada do meio-dia, sob o signo de Virgem, constelação auspiciosa — “Júpiter e Vênus contemplavam-no ditosos, Mercúrio não se fazia desfavorável; Saturno e Marte lhe eram

indiferentes: somente a Lua, no plenilúnio, exercia mais intensamente a força de sua contraluz, já que acabava de entrar em sua hora planetária” (Goethe, 2017, local 248-250). Logo de início, percebo que, assim como Clarice, Goethe também mantinha suas predileções pelos assuntos esotéricos. Se pudesse usar astrologia como instrumento de exame num trabalho científico, é possível dizer que, os regidos pelo signo de Virgem são modestos, discriminativos e solícitos; tudo o que fazem é bem feito e atencioso aos detalhes — talvez, isso explique, como mostrarei mais à frente, o tempo despendido e as pesquisas para criar sua *opus magnum Fausto*.

Em suas memórias, o escritor afirma que veio ao mundo com extrema dificuldade, quase morto ao nascer, fazendo com que seu avô, o prefeito Johann Wolfgang Textor, melhorasse a saúde do município contratando um profissional de obstetrícia para atender os populares. Em conformidade com o verbete o *Internet Encyclopedia of Philosophy (IEP)*, escrita por Anthony Jensen, professor titular de filosofia no Providence College, no que diz respeito à sua influência na Alemanha, apenas Martinho Lutero supera Goethe.

Em termos educacionais, segundo a enciclopédia, Goethe foi dirigido de forma inconsistente pelo próprio pai, que contratava tutores esporádicos. Entretanto, aos oito anos de idade aprendeu relativamente bem, grego, latim, francês e italiano. Na ciência e filosofia, esta última respaldada pela “concepção antiga e depois renascentista do polímata, o homem de grande erudição e sabedoria, cuja vida ativa serve como expressão externa de seu pensamento” (Jensen, 1995, online — tradução minha)¹³, o escritor alemão apresentou notória contribuição, uma vez que, “sua formulação de uma ontologia orgânica deixou sua marca em pensadores de Hegel a Wittgenstein; sua teoria das cores desafiou o paradigma reinante da ótica de Newton; e sua teoria da morfologia, a da biologia de Linnaeus” (Jensen, 1995, online — tradução minha)¹⁴.

Ao que tudo indica, o primeiro contato com o drama acontece por meio de um teatro de fantoches organizado pela sua avó, durante uma ceia de Natal, o que marcaria o garotinho por muitos e muitos anos, sobretudo, por ser o último presente da matrona, a qual morreria pouco tempo depois:

O espetáculo, tão inesperado, atrairia poderosamente aqueles ânimos pueris e teria *forte impacto especialmente sobre o garoto, em quem os ecos daquela experiência ainda repercutiriam intensamente por muitos anos*. O pequeno

¹³“recalling the ancient and then renaissance conception of the polymath, the man of great learning and wisdom, whose active life serves as the outward expression of his thinking”.

¹⁴“His formulation of an organic ontology left its mark on thinkers from Hegel to Wittgenstein; his theory of colors challenged the reigning paradigm of Newton’s optics; and his theory of morphology, that of Linnaeus’ biology”.

palco com seus pequeninos atores mudos, que primeiramente só nos haviam sido mostrados de longe, mas que, em seguida, pudemos operar nós mesmos e ensaiar o bastante até que ganhassem alguma vida dramática, acabaria se tornando um presente ainda mais valioso (...) (Goethe, 2017, local. 341-342 - grifos meus).

No ano de 1765, quando tinha 16 anos, Goethe dá início aos seus estudos em direito, na Universidade de Leipzig. Foi nesse período que seu interesse pela teatralidade começou a se manifestar, influenciado pela sua participação em grupos teatrais e pelas aulas ministradas por Christian Fürchtegott Gellert, professor de poesia e moral — “Concordei com tudo e também consegui fazer valer meu desejo de frequentar as preleções de Gellert sobre história da literatura – que ele oferecia com base na obra de *Stockhausen* –, bem como seus exercícios práticos” (Goethe, 2017, local. 5406-5408). A partir do seu contato com intelectuais e boêmios alemães da época, a produção de Goethe prosperou.

Em síntese biográfica, o polímata escreve uma coletânea de poemas para sua amada Anna K. Schönkopf, em 1766, sob o título de *Annette; Neue Lieder* (Novas Músicas, 1770) e *Sesenheim* (1770-1771), inspirado pelo amor de Friederike Elisabeth Brion; *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), tendo como enredo a "síntese de sua amizade com Charlotte Buff (1753-1828) e seu noivo Johann Christian Kestner (1741-1800), e o suicídio do amigo de Goethe, Karl Wilhelm Jerusalem (1747-1772)" (IEF, 1995, n.p.); os "hinos" (*Die Hymnen*), *Ganymed*, *Prometheus e Canção de Maomé*; os dramas curtos *Deuses*, *Heróis e Wieland* (1774) e *Clavigo* (1774); o *bildungsroman*, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795); *Hermann e Dorotéia* (1796) e, finalmente, *Fausto* (1831).

No contexto das influências pessoais que desempenharam um papel fundamental no seu desenvolvimento pessoal e literário, percebo que três personalidades influenciaram demasiadamente Goethe: a abadessa, Susanne Katharina von Klettenberg; o filósofo e escritor, Johann Gottfried Herder e o poeta, filósofo, médico e historiador alemão, Friedrich Schiller. Em 1769, como aponta Rüdiger Safranski em *Goethe: la vida como obra de arte* (2015), Susanne Klettenberg ou Madame Klettenberg, como alguns a nomeiam, surge durante um momento delicado na vida do escritor alemão — devido a uma tuberculose, Goethe precisou parar seus estudos e regressar para casa. A aproximação entre Goethe e Klettenberg se deu através de sua mãe, Katharina, que era amiga da abadessa; descrita como uma mulher delicada, com extensa experiência em interações sociais refinadas, fato que havia aprimorado ainda mais sua delicadeza e amabilidade, “seu modo muito singelo de se trajar lembrava a forma de vestir

das mulheres hernutas¹⁵, e a amabilidade e a placidez jamais pareciam abandoná-la” (Goethe, 2017, local. 7564). Ainda conforme as memórias goethianas, os assuntos favoritos de Klettenberg eram os da ordem moral. "A isso somavam-se ainda os sentimentos religiosos, que ela, com seu jeito gracioso e mesmo muito engenhoso, compreendia tanto de um modo natural quanto de um modo sobrenatural" (2017, local. 7568). Aliás, foi a abadessa a responsável por introduzir Goethe a uma experiência mística, pois, segundo a mesma, ele precisava se reconciliar com Deus:

Goethe encontrou em Susanna von Klettenberg uma encantadora devoção desprovida de pudor, vivida livremente dentro de si, sem o dualismo opressor entre sentimento e razão moral, entre experiência imediata e princípios dogmáticos. Susanna von Klettenberg não acreditava em uma realidade divina externa, mas em si mesma, acreditava que na união com Jesus a pessoa se torna um eu melhor, se supera e alcança a espontaneidade, o prazer da vida e as possibilidades de expressão (SAFRASKI, 2015, local. 1130 - tradução minha)¹⁶.

As conversas com Klettenberg inspiraram o autor de *Fausto* a eternizá-la em sua literatura. No Livro VI, intitulado de “Confissões de uma Bela Alma”, do romance de formação *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, Goethe ficcionaliza as confissões feitas por Susanna Klettenberg dando a ela a alcunha de Bela Alma. Serrano a define como uma cristã pietista, visionária exagerada e, particularmente, alguém “imbuída por muito tempo na floresta negra do maravilhoso”¹⁷ (1892, p. 35 - tradução minha). Contudo, ainda conforme Serrano, mesmo após a separação de Klettenberg, devido a desavenças pessoais, os germes do misticismo permaneceram na alma do escritor; é a abadessa que vai desencadear em Goethe seu interesse pelo oculto. Devido inclusive à sua doença, foi nessa mesma época que o escritor alemão conheceu a misteriosa figura do Doutor Johann Friedrich Metz, um irmão morávio cercado por uma reputação que o relacionava às artes mágicas — “um homem piedoso que fazia experiências na fronteira entre as ciências naturais e a magia” (Safranski, 2015, local. 1.165 - tradução minha)¹⁸. Safranski comenta que Doutor Metz se apresentou em uma noite trazendo consigo “prodigiosos remédios”, um frasco contendo uma espécie de sal com sabor

¹⁵Feminino de hernuto — conforme o Michaelis, “membro da antiga seita cristã dos irmãos morávios, fundada e difundida na República Tcheca”.

¹⁶“Goethe encontró en Susanna von Klettenberg una devoción encantadora y carente de mojigatería, vivida libremente desde sí misma, sin el oprimente dualismo entre sentimiento y razón moral, entre experiencia inmediata y principios dogmáticos. Susanna von Klettenberg no creía en una realidad divina exterior, sino en su mismidad, creía que en la unión con Jesús se convierte en una mismidad mejor, se supera y alcanza espontaneidad, agrado en la vida y posibilidades de expresión”

¹⁷“imbuída hacía tiempo en la selva negra de lo maravilloso”.

¹⁸“Era un hombre piadoso que experimentaba en el límite entre las ciencias naturales y la magia”.

alcalino com um surpreendente efeito. Após a regressão de sua doença, Goethe mergulhou nos livros místicos, alquímicos e químicos que a misteriosa figura do Doutor Metz havia recomendado, encorajando o jovem discípulo das artes ocultas a buscar os tesouros curativos que o próprio médico conseguia preparar. Deste modo, sucedeu que o jovem paciente recém-curado, milagrosamente, começou a estudar avidamente um universo de leituras, até então, desconhecidas por ele, mas que aos poucos o despertavam para um novo tipo de realidade — Goethe teve “com uma formação de pensamento neoplatônico e cabalístico, com receitas alquímicas e mágicas, bem como especulações no campo da filosofia da natureza sobre o nascimento do mundo a partir da matéria e da luz, sobre os germes da vida e sua preparação” (Safranski, 2015, local. 1.174 - tradução minha). Nessa época, o jovem Goethe conduzia as leituras de Welling, Paracelso, Basílio Valentino, Athanasius Kircher, Helmont e Starkey. Segundo o biógrafo, essas leituras foram importantes para a construção dos primeiros esboços de sua grande obra *Fausto*. Este é um fato que aproxima Clarice Lispector do escritor alemão: ambos estão inseridos nos mistérios do mundo e em suas possíveis tentativas de explicações; seja por meio da alquimia, da mística, da cabala ou da astronomia. Todos estes caminhos os levam a comungar de tradições milenares que buscam, acima de tudo, aperfeiçoar o homem e sua relação com o mundo sobrenatural.

Outra figura importante na trajetória de Goethe foi o filósofo, poeta e crítico literário, Johann Gottfried Herder (1744-1803), que, em termos de influências literárias, pois, graças ao líder não oficial do movimento *Sturm Und Drung*, do qual falarei mais a frente, o grande poeta alemão foi introduzido à arte literária de Homero, Ossian e Shakespeare — inclusive, em “Noite de Walpurgis” (*Fausto*), texto-objeto deste estudo, existe uma reverberação explícita da escrita shakespeariana, principalmente em relação a obra, *Sonho de Uma Noite de Verão*. De acordo com Otto Maria Carpeaux, em *A história concisa da literatura alemã* (2013), Herder foi daquelas figuras humanas que, apesar de não deixar uma obra significativa, provocou enormes efeitos em seu tempo apenas com seus discursos:

Seus escritos religiosos e filosóficos são importantes como elos da transição do racionalismo para o Romantismo e do kantianismo para o idealismo pós-kantiano; mas não passam de obras de transição. Seus livros de Filosofia da História são básicos na gênese e evolução do historicismo, do qual Herder é um dos fundadores; mas veio Hegel, logo depois, e o historicismo superou de tal modo as ideias germinais das Ideias Sobre a Filosofia da História da Humanidade que essa grande obra já não é lida por ninguém. Enfim, Herder tinha extraordinário talento de tradutor. Sua versão alemã do Poema del Cid é porém muito livre. *Como poeta, era medíocre. Mas sem Herder, Goethe não teria sido o que foi* (Carpeaux, 2013, p. 57 - grifos meus).

Jensen, por sua vez, acrescenta que Herder também contribuiu para a cientificidade do amigo; pois, através dos seus estudos sobre botânica, Goethe formulou seu próprio método morfológico. Além dessa contribuição, o verbete aponta que graças a Herder e sua crença no *Über den Ursprung der Sprache* (Sobre a Origem da Linguagem - 1772), análise sobre a possibilidade da linguagem ser “explicada naturalisticamente como um impulso criativo dentro do desenvolvimento humano, em vez de um dom divino” (Jensen, 1995, online - tradução minha), resultou em Goethe o trabalho teórico sobre a arte poética — “E o traço das afirmações de Herder sobre o valor igual de épocas e culturas históricas ainda pode ser visto na eclética coleção de arte da casa de Goethe no Frauenplan de Weimar” (Jensen, 1995, online - tradução minha).

Por fim, fechando o ciclo de importantes influências, ao lado de Goethe, Friedrich Schiller é um dos maiores ícones literários do pré-romantismo alemão. Acredito que, antes de comentar um pouco sobre a obra e a vida de Schiller, seja necessário, finalmente, introduzir o leitor ao cenário do movimento *Sturm Und Drang*. Inserido no panorama da literatura alemão, está definida por Carpeaux como toda a literatura escrita em língua alemã, devido à complexidade histórica e problemática geográfica, relacionada às fronteiras da Alemanha e países vizinhos, *Sturm Und Drang*, literalmente, Tempestade e Impulso ou Agitação e Urgência, foi um movimento nomeado devido a uma peça dramática de Klinger, também pré-romântico. Como apresenta Carpeaux, assim como todo pré-romantismo europeu, o dos alemães, entende-se por língua alemã e não território alemão, é uma revolta do “sentimento contra a razão e do sentimentalismo contra o racionalismo” (2013, p. 54). Na Alemanha, esse movimento ou “revolta” possui raízes remotas no misticismo espanhol e quietismo francês:

que no começo do século XVIII se infiltraram na Renânia; encontraram-se com o pietismo, partido da Saxônia; e esses movimentos constituem durante o século inteiro um rio subterrâneo de sentimentalismo, ora choroso, ora violento, que enfim se tornou mentalidade dominante, irracionalista, protestando em nome da religião contra o materialismo dos livres-pensadores e em nome da poesia contra o racionalismo. Parece, portanto, movimento reacionário contra o progressismo do século XVIII. Mas é, na verdade, uma reação revolucionária contra a estreiteza da vida dos intelectuais sob o absolutismo mesquinho do *Ancien Régime* na Alemanha: contra a arbitrariedade e o luxo bárbaro das cortes, que gastaram milhões para teatros de ópera, palácios no estilo de Versalhes e para as concubinas dispendiosas dos príncipes, extorquindo o dinheiro dos súditos e chegando a vender soldados à Inglaterra para a guerra na América; contra as draconianas leis penais (o processo e a execução da moça seduzida que matou o filho recém-nascido é tema preferido dos dramaturgos da época); contra o moralismo rígido das convenções pequeno-burguesas; contra a intolerância dos ortodoxos pastores luteranos; contra a crueldade da disciplina militar; contra

as barreiras invencíveis entre a aristocracia e as outras classes da sociedade. Até então, a casa do vigário protestante nas aldeias e pequenas cidades fora o centro de tranquilas e inofensivas atividades literárias. Foram os vigários que criaram na Alemanha o racionalismo, a poesia anacreônica, a literatura do Rococó (Carpeaux, 2013, p. 54-55).

No texto, “Aspectos do Romantismo Alemão” (1976), Anatol Rosenfeld sugere que o romantismo alemão pode ser dividido em duas correntes: “primeira onda romântica” rude e informe, eclode em meados de 1770, estimulada em “parte por sugestões vindas da França (Rousseau) e Inglaterra (Young, Wood, "Ossian"), o primeiro movimento "romântico" amplo da Europa” (1976, p. 145). Esta se estende até os primeiros anos da década de 1780, da qual fazem parte Hamann, Herder, Lenz, Goethe e Schiller; sendo caracterizada pelo “violento impulso irracionalista, a luta contra a Ilustração e contra os cânones classicistas da literatura francesa, aos quais se opõem o subjetivismo radical, a tendência ao primitivo, a expressão imediata e espontânea das emoções” (Rosenfeld, 1976, p. 145-146). Esta corrente tem forte embasamento na “dor do mundo”; o *Weltschmerz* de Werther. Para Carpeaux, os integrantes desta segunda corrente (*Sturm Und Drang*), tinha como ambição dar aos seus conterrâneos alemães um teatro nacional que, até então, eles não possuíam — em resumo: “Pode-se dizer que tanto o *Sturm und Drang* como o romantismo tem tendências anticlássicas, opondo-se aos seus cânones em geral e em particular ao seu equilíbrio, proporção, ordem, harmonia, objetividade, ponderação, disciplina e visão apolínea” (Rosenfeld, 1976, p. 148). Por meio dessa negação ao equilíbrio, o pré-romantismo do qual inicia-se Goethe resvala no caricatural e também no grotesco — este último aspecto, inclusive, será retratado em *Fausto*, com sua eclosão na “Noite de Walpurgis”; por mais que Goethe a esta altura já tenha tomado outros caminhos literários. Da mesma forma que Clarice Lispector, a literatura de Goethe também se molda de acordo com suas vivências e experiências, sendo sua obra e vida indissolivelmente ligadas, como expõe Carpeaux, de “modo que a Obra parece o próprio conteúdo da vida e todas as obras cristalizações de momentos da vida (o próprio Goethe chamou-se de “poeta de ocasiões”)” (2012, p. 73).

Vale ressaltar que, de imediato, Goethe e Schiller não se deram bem, como apresenta o *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Durante seus estudos de medicina, em Karlsruhe, no ano de 1779, Goethe conheceu Schiller. A primeira impressão do poeta foi a de que Schiller era um arrivista impetuoso, entretanto, indubitavelmente talentoso. Porém, após certo amadurecimento de espíritos, em especial partindo de Goethe, ambos se encontram em harmonia de pensamento; resultando em uma parceria de sucesso e na mais profícua colaboração da produção literária em língua alemã — com o apoio de Schiller, Goethe completou *Wilhelm Meisters Lehrjahre*

(1795-6), *Hermann und Dorothea* (1796-7) entre outras peças. Com a troca intelectual com Goethe, Schiller escreveu a trilogia *Wallenstein* (1799), *Maria Stuart* (1800), *Die Jungfrau von Orleans* (1801), *Die Braut von Messina* (1803) e *Wilhelm Tell* (1804). A parceria literária e intelectual foi interrompida em 29 de abril de 1805, com a morte de Schiller. Após a morte de Goethe, ocorrida em 22 de março de 1832, ambos os escritores puderam gozar da presença um ao lado do outro em jazigos próximos no *Fürstengruft do Historischer Friedhof* em Weimar.

Antes de me adentrar no tecido fáustico, puxado pelo fio narrativo de *Fausto* e “Noite de Walpurgis”, creio também ser necessário falar sobre outro aspecto da vida de Goethe, pois em termos científicos, assim como na poesia, ele também se destacou de maneira magnífica. Em um caderno especial, datado de um domingo, 21 de agosto de 1949, o suplemento científico do jornal carioca, *A manhã*, “Ciência para Todos”, confere-lhe uma singela homenagem dedicada ao seu centenário. Goethe acreditava que a natureza é uma grande poetisa e artesã, contendo em sua essência uma cadeia de dualidades, sendo “eterna vida, Formação e Movimento; no entanto, não progride. Modifica-se continuamente e não conhece a quietude. Para ela, a Duração não tem sentido. Amaldiçoou o repouso. É firme.” (Goethe, 1949, p. 16)¹⁹. E completa: “Até mesmo o anormal é Natureza. Quem não a vê por toda parte, não a vê bem em lugar algum”.

Conforme elenca Alberto José de Sampaio, no artigo jornalístico *Goethea*, do “Ciência para Todos”, as contribuições científicas de Goethe foram profícuas, mesmo aquelas que foram refutadas a contragosto do poeta. Em homenagem, Sampaio comenta que, no dia 31 de março de 1932, a Academia Brasileira de Ciências (ABC) plantou uma muda da espécie *Goethea cauliflora* cedida pelo Museu Nacional — realizando uma sessão pública conferida por Edgar Roquette-Pinto e Gustavo Barroso; sendo o primeiro responsável em depor sobre o pensamento científico do poeta alemão e o segundo por expor seus conhecimentos “científicos, cabalísticos e nigromânticos”. A planta brasileira em questão recebeu o nome devido a amizade entre Goethe e seus descobridores Nees von Esenbeck e Martius, com quem discutia sua teoria botânica da metamorfose.

Conferindo ao escritor de *Fausto* a alcunha de “príncipe do pensamento”, Sampaio vai adiante em sua reportagem; ponderando que as ciências naturais desde muito cedo foram para Goethe um afeto inestimável — “por volta de 1770, êle seguia a clínica médica de Lobstein, e deixava colegas do curso jurídico para passar, diariamente, algumas horas no anfiteatro anatômico, dissecando como um *carabin* de obrigação” (Sampaio, 1949, p. 6). Apesar do

¹⁹Tradução de Roquette-Pinto.

romance árduo, o jornalista confere que o alemão também nutria outros afetos para com outras áreas da ciência, como a geologia, após visitar as minas de Ilmenau:

Em 80 assiste, em Ettersburg, às experiências do eletróforo. Em 83, ensaia no seu jardim de Weimar fazer subir um balão. Em Iena, que fica perto, segue cursos de física e química. Na mesma Universidade acompanha as aulas de anatomia comparada do professor Loder. Apesar do seu alto posto, na corte de Weimar, timbra em sentar-se, como um simples estudante, no banco da música; prepara com as próprias mãos peças osteológicas que ainda hoje se conservam (Sampaio, 1949, p. 6).

Em carta datada de 27 de março de 1784, Goethe escreve a Anne-Louise Germaine de Staël-Holstein, conhecida como Madame Stael, para discorrer sobre as suas descobertas em relação a anatomia humana, com ênfase no sistema esquelético. Na epístola, são narradas as possíveis descobertas do osso incisivo ou intermaxilar, “trata-se de uma peça óssea portadora dos dentes incisivos superiores, por tanto encravada no maxilar. Goethe, de fato, não descobriu o osso intermaxilar, desde a antiguidade conhecido nos outros animais” (Sampaio, 1949, p. 6). O que o naturalista colocou em evidência foi a verificação de tal estrutura óssea na espécie humana, pois, até aquele momento, acreditava-se que ela era o caráter que diferenciava o homem e os símios, mamíferos primatas.

Durante sua estadia na Itália, o naturalista se dedicou a descobertas relacionadas à zoologia e à botânica, onde colecionava espécies e herboriza. Por meio de análises de uma palmeira, na cidade de Pádua, Goethe recorre ao conceito da unidade de composição dos seres vivos, chamada de *Urpflanze* — “a planta primitiva mãe de todas as formas”; conceito mais filosófico e literário do que propriamente botânico. Ao mesmo tempo que escrevia *Iphigénie*, *Wilhelm Meister*, *Tasso*, *Egmont*, Goethe, conforme Sampaio, observava a germinação de pinheiros, dos cactos, das tamareiras. Em 1787, tais observações o levam, com entusiasmo, a compor a teoria da *Metamorfose das Plantas*. Além desses estudos e outros pormenores científicos, após analisar uma cabeça de ovelha no Lido, em Veneza, próximo a um cemitério de judeus, sugere a “teoria vertebral do crânio”, ou seja, que a cabeça seria formada por um conjunto de vértebras modificadas. Todavia:

Nem sempre é possível provar o que se acredita ser a verdade. Foi para êle, em parte, o que aconteceu com as vértebras cranianas. Das seis vértebras que êle admitiu no crânio, três eram transformadas para guardar o tesouro cerebral; as três outras, voltadas para o exterior, formavam a parte da cabeça óssea aberta ao mundo. Apreender e compreender. As três primeiras davam o occipital, o esfenoide posterior e o esfenoide anterior. As três últimas davam

aos ossos palatinos, o maxilar superior e provavelmente o osso intermaxilar (Sampaio, 1949, p. 6).

Outra grande contribuição científica goethiana, deu-se no campo óptico. Para tal, Sampaio relembra que foi Goethe o descobridor da anomalia que recebeu, anos mais tarde, o nome de daltonismo. Com base na observação de dois rapazes de olhos azulados, que podiam identificar com precisão as cores branco, preto e cinza. Entretanto, quando olhavam para uma mancha carmesim em uma porcelana, viam-na como se fosse azul. Além disso, as cores azuladas, rosáceas e violetas eram percebidas da mesma forma por ambos. A partir daí, Goethe postulou que a “causa do Daltonismo era uma verdadeira cegueira parcial: tais indivíduos vêem um número menor de cores que o comum dos homens. Desaparecendo o azul, com êle somem o violeta e o verde. O sábio deu ao fenômeno o nome de Akynablepsia” (Sampaio, 1949, p. 7). Ainda no campo das cores, traçou a psico-fisiologia das cores que correlaciona as tonalidades com intenções e, conseqüentemente, resultados. Por exemplo, para ele, “o azul lembra um amor que nos foge. O vermelho, côr da dignidade e do poder. O verde, atraente” (Sampaio, 1949, p. 7).

Por fim, para resumir essa pequena excursão pela história da ciência, apresento a ligação entre Goethe e o Brasil. Conforme apresentado no “Ciência para Todos”, Goethe menciona o Brasil pela primeira vez em 1782, e sua última referência ao país acontece em 22 de setembro de 1831, um semestre antes de sua morte. Em sua coleção de notas é sugerida a leitura de livros que discorrem sobre a *terra brasilis*, como do mineralogista londrino, J. Mawe, *Mineralogy of Derbyshire, ravelis in Brazil, reaties upon diamonds and other precious stones* e Robert Southey, com *História do Brasil*. Porém, o polímata não se contentava apenas com estes “frios depoimentos”, ele procurava conversar com pessoas que tiveram contato direto com o Brasil — “Neste sentido, convida à sua companhia numerosos viajantes, quer se trate de cientistas ou de simples estribeiros, como o sr. Kloss, que permanecera por seis meses no Brasil. Conversa também com uma sra. Vogel, escocesa que por nossas plagas estivera” (Sampaio, 1949, p. 8). Todavia, três cientistas se destacam no rol de “entrevistados”, que o supriram com informações relevantes sobre a fauna e a flora brasileira, sendo o engenheiro de minas e fundições, Wilhelm Ludwig von Eswege; e os naturalistas, Carl Philipp von Martius e Von Spix.

Aqui, em 1822, Eswege se tornou diretor geral das minas de ouro e diretor da coleção imperial de minerais, no Rio de Janeiro. Voltou à Europa, em 1824, retornando ao país tropical no ano de 1834, chamado por Dom Pedro I, para ocupar o cargo de organizador e chefe da mineração. O engenheiro escreveu livros importantes sobre o Brasil, como *Jornal do Brasil*,

Informações físicas e mineralógicas do Brasil (1818), *Retrato geológico do Brasil* (1822) e *Pluto Brasiliensis* (1813). De Eswege, Goethe ganha amostras geológicas brasileiras como o quartzo flexível, o itacolomito e a pedra-sabão, manejada habilmente por Aleijadinho. Martius e Von Spix participaram da expedição austríaca da qual estavam presentes Pedro I e a arquiduquesa Leopoldina da Áustria, em 1816. Sampaio aponta que os dois visitaram as províncias de São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Piauí e Maranhão, passando pelo Amazonas, além de outros territórios da América do Sul; o que despertou em Goethe uma excitante impressão. Juntos trouxeram para análise na Europa, como descreve Goethe em depoimento, “6.500 espécies de plantas; 85 espécies de mamíferos, 350 aves, 130 anfíbios, 116 peixes, 2.700 insetos, 80 espécies de aracnídeos e crustáceos” (Sampaio, 1949, p. 9). Inclusive, sabendo do interesse do poeta alemão por botânica, Marcius foi o responsável por apresentá-lo às palmeiras brasileiras.

Apesar de sua notória capacidade tanto nas artes, quanto nas ciências, Goethe era visto pela comunidade científica da época como alguém que pratica um simples passatempo, assim apresenta Magali dos Santos Moura, na tese *A poesis orgânica de Goethe: a construção de um diálogo entre arte e ciência* (2006), defendida pela Universidade de São Paulo (USP). Apesar das objeções em relação ao poeta-cientista, Moura apresenta uma série de fatos que demonstram, por meio das correspondências de Goethe, que ele era bem relacionado com alguns importantes cientistas daquele período, tal qual “o médico e botânico Karl Gustav Carus (1789-1869), o químico inventor da tabela periódica Johann Wolfgang Döbereiner (1780-1849), o médico incentivador do uso de tratamentos alternativos com acupuntura Christoph Wilhelm Hufeland (1762-1836)” (Moura, 2006, p. 39). Moura ainda pondera que, ao estudar a biografia de Goethe e sua relação com as ciências, é comum dar pouca ou nenhuma atenção ao período do *Sturm Und Drang*. Contudo, ela ressalta que foi justamente neste período que o jovem Goethe começa seu relacionamento com as ciências, especialmente, devido a suas relações, já exposto anteriormente — “todo esse cabedal se concretiza na sua aptidão por transitar pelas mais variadas esferas do conhecimento e da arte, da jurisprudência à ciência, da retórica à estética, do teatro à poesia e de nelas inserir-se com capacidade reflexiva e atuante” (2006, p. 44). Além do mais, vale ressaltar que neste período de “formação intelectual”, sustentado pelo ecletismo e amplitude do século XVIII (Iluminismo ou Ilustração), pode-se notar a ideia de unidade da natureza, a afinidade entre todos os seres vivos; uma ideia que resvale em concepções místicas aprendidas e ressignificadas por Goethe. Durante este período, Goethe construiu alicerces significativos tanto para suas convicções religiosas, quanto para as

bases fundamentais de sua abordagem científica; pontos que se fossem mais adentrados me levariam para terras remotas e não para os montes insólitos dos quais preciso chegar.

Após se fazer necessária a exposição dos múltiplos campos de estudos de Goethe, que revelam a genialidade do alemão, adentro mais profundamente no âmago desta análise. A partir deste ponto, abordarei os aspectos mais importantes de sua obra, *Fausto*, e sua noite orgiástica de magia e prazer em “Noite de Walpurgis”; espaço noturno fantástico que também se insere, de forma marcante, na literatura clariciana.

2.3 Na roca do Diabo

Como pai da mentira (João 8:44), o diabo se veste de mil peles. É ardiloso, astuto, dissimulado e, principalmente, manipulador. Porém, tais predicados não significam que o mesmo não seja falho ou que não caia nas armadilhas da esperteza humana, como demonstram as narrativas fáusticas. Em 2005, ao assistir a minissérie, *Hoje é dia de Maria*, percebi que o diabo, na figura de Asmodeu, poderia ser quem ele quisesse ser (mágico, sátiro, lindo, etc.), desde que isso resultasse na derrocada de uma (boa) alma. Sua aparência física e sua linguagem escondem a verdadeira essência. Há um ditado que diz que não devemos julgar o diabo pelos chifres que ele possa ter, mas sim pelo conhecimento acumulado ao longo dos anos. Diversos registros ao longo da história sugerem a presença ancestral da figura demoníaca na humanidade.

O tema do Fausto, o doutor pactário, é antigo quanto as noites do mundo; perambulou pela Europa sob a forma de uma narrativa oral, sendo retroalimentada cada vez que uma nova versão surgia. No paratexto riquíssimo de *Fausto: primeira parte* (2016), da Editora 34, Marcus Vinicius Mazzari mostra que o “assunto fáustico”, antes de ser introduzido pela arte dramática e também pelo teatro das marionetes, por companhias que percorriam a Europa, a história do Doutor Fausto “foi tomando corpo na tradição oral, ensejada pela lenda em torno de um homem que viveu na Alemanha aproximadamente entre os anos de 1470 e 1540” (2016, p. 8). Os documentos mais antigos conferidos por pesquisadores atribuem a essa figura o nome de Georgius, que posteriormente passaria a ser mencionado como Johann, “já o aposto “Faustus” (o “feliz” ou “afortunado”) representava, como era de costume na época do Humanismo e da Reforma, o pseudônimo latino que os eruditos se atribuíam” (Mazzari, 2016, p. 8). Após se enveredar pelo caminho do charlatanismo, Georgius/Johann percorre o território alemão levando seus serviços de magia e astrologia. Aos poucos, vai conquistando seus clientes em

feiras populares, atiçando-lhes a curiosidade em relação às coisas ocultas do mundo, inclusive, chega a prestar serviços para figuras importantes e de elevadas posições sociais da época, como: “o bispo de Bamberg e o influente cavaleiro imperial Franz von Sickingen, que lhe pagavam vultosas quantias por horóscopos” (Mazzari, 2016, p. 8-9).

A partir disso, lendas, histórias e superstições começam a gravitar ao redor dessa figura insólita, sendo, até mesmo relatadas por Lutero e Melanchthon em seus escritos que referem sobre: “uma aliança que esse famigerado doutor, frustrado com os resultados dos esforços humanos e cada vez mais obcecado pelo desejo de conhecimento e de novas descobertas, teria firmado com o diabo mediante assinatura com o próprio sangue” (Mazzari, 2016, p. 8-9). Nestas primeiras histórias, Mefisto já aparece sob o nome de “Mephistophiles”, que alguns estudiosos enxergam uma etimologia grega ou hebraica para “aquele que não emana luz” ou “destruidor do bem”.

Historicamente falando, a figura do Fausto está imersa em lendas, verdades e mentiras. Condensando e cruzando informações valiosas sobre o pactário, Rita Iriarte no capítulo, “Fausto: a história, a lenda e o mito”, presente na obra, *Fausto na literatura europeia* (1984), organizado por João Barreto, transmite que está comprovado que a figura insólita do doutor tenha nascido no povoado de Knittlingen, em Wurtemberg, no ano de 1480, e falecido em 1540 ou 1541, em Staufen na Brisgóvia, próximo a Friburgo. Sua trajetória contém passagens em Gelnhausen, Kreuznach, Erfurt, Bamberg, Ingolstadt e Nuremberg. No entanto, nada comprove sua estadia na Basileia, Paris, Praga, Cracóvia, Viena e Veneza, como alguns acreditam. Por meio da inserção de Fausto na história, é possível traçar uma linha de pensamento na qual o homem está inserido no século XVI; período este de profundos remodelamentos nas estruturas sociais e culturais no tocante à sociedade burguesa — “Trata-se de uma época que coexistem e se digladiam tendências oriundas da Idade média com outras, anunciadoras da transformação que origina o Renascimento” (Iriarte, 1984, p. 11). Neste momento, a procura por um novo conhecimento, baseado nos princípios da natureza em face à experiência humana se destaca, abrindo novos caminhos para aquilo que chamamos de ciência moderna. Figuras míticas como as dos magos, alquimistas e feiticeiros se misturam a dos cientistas, criando uma amálgama rica de pensamentos e saberes. Todavia, mesmo sombreando o Fausto mítico, a figura do mago e o motivo do pacto são anteriores.

Iriarte analisa que o mago se concentra nas lendas cristãs de Simão Mago, Cipriano de Antioquia e Teófilo de Adana. Na primeira, de acordo com o relato bíblico presente no Ato dos Apóstolos (8: 9-24), Simão excitava o povo de Samaria com suas artes mágicas, pretendendo

ser “alguém importante”. Admirados com seus poderes, os samaritanos exclamavam: “Este homem é o Poder de Deus, que se chama o Grande”. Porém, após Filipe ter descido até a cidade de Samaria anunciar a Boa Nova do Reino de Deus, os homens e mulheres da localidade se converteram ao batismo, incluindo Simão. No relato, conta-se que o mago ficou tão admirado com as proezas dos apóstolos, sobretudo, com o fato deles possuírem o dom de conferir o Espírito Santo pela imposição das mãos, que este ofereceu dinheiro em troca dessa aprendizagem divina.

Na segunda, a lenda do mago é transmitida por meio do relato de Cipriano de Antioquia, que desejava possuir a donzela Justina, cristã convertida — “O feiticeiro Cipriano envia-lhe sucessivamente três diabos, que saem sempre vencidos” (Iriarte, 1984, p. 12). Em sua última tentativa de corromper a donzela protegida por Cristo, Cipriano presta um juramento de fidelidade ao diabo em troca da revelação do seu empreendimento fracassado. Ao reconhecer a superioridade do “Deus humanizado”, Cipriano se converte.

Na última passagem, o sacerdote Teófilo, despojado de seu cargo eclesiástico, busca desesperadamente o pacto com o diabo, o meio pelo qual conquistaria as honrarias que tanto almejou. Para isso, nega Cristo e a Virgem Maria como cláusulas deste contrato. Não obstante, perante arrependimento, após rezar durante 40 dias para a Virgem Maria, esta lhe concede a benesse divina. Nas últimas duas lendas “pretendem não só demonstrar o poder, mas também a misericórdia divina” (Iriarte, 1984, p. 13). Com a Reforma, as dúvidas diabólicas anteriormente associadas às figuras religiosas deixam de ser direcionadas a elas, e passam a ser focalizadas nos estudos científicos relacionados à natureza. Dessa maneira, o assunto fáustico tem sua origem na dialética da Reforma Luterana, apoiada sobre três contradições:

em primeiro lugar que Lutero impõe, na prática, à liberdade do cristão; em segundo, a insistência de Lutero no primado da fé que, de certo modo, põe em causa a confiança na razão que a nova sociedade burguesa defende; em terceiro lugar, a oposição existente entre a crença no pecado original e implicitamente no mal inerente à natureza humana e, por outro lado, a exigência de uma vida em consonância com os princípios cristãos (Iriarte, 1984, p. 14).

Hans Mayer diz que, toda e qualquer dúvida do homem da era da Reforma se convergem para o mestre extraordinário das artes sombrias, “que já não é sacerdote nem falso monge, como no universo católico, mas leigo e representante de todas as ciências e artes, das profanas como das espirituais. A partir de então o seu nome foi Fausto” (Mayer *apud* Iriarte, 1984, p. 14). Baseado nisto, é interessante observar o modo que esse deslocamento incide sobre figuras

como as de Paracelso; espécies de médicos alquimistas que em seus laboratórios procuravam obter a pedra filosofal, processo alquímico ligado a purificação da alma. O médico suíço, Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, amplamente conhecido como Paracelso, era versado tanto nos estudos acadêmicos, quanto nos coletados através do contato vivo com o povo, algo que não era comumente aceito naquela época. Na biografia presente no livro, *A chave da alquimia* (1973), é revelado que Paracelso se revolta contra três grandes figuras veneradas pelos seus contemporâneos: Celso (Aulus Cornelius Celsus), Cláudio Galeno e Avicena. Inclusive, seu pseudônimo é uma referência a sua oposição a Celso (Paracelso: “melhor que Celso”). Após romper com as correntes tradicionalistas da medicina, Paracelso se tornou discípulo de Tritêmio, abade do Convento de São Jorge, em Wurzburg: “criptógrafo e cabalista notável, grande conhecedor e comentarista das sagradas escrituras, e descobridor de importantes fenômenos psíquicos de magnetismo animal, de telepatia e transmissão de pensamento” (Paracelso, 1973, p. 12). Apesar disso, a parceria de estudos foi interrompida, pois Paracelso não concordava com certas práticas mágicas e nigromancia.

Voltando para a tangente da Reforma e da relação entre Lutero e Paracelso, curiosamente, contemporâneos, convém citar o seguinte trecho:

Em parte, por sua proximidade ao medieval, ainda sensível, e em parte pela introversão que a meditação sobre os problemas causava, o certo é que as condições do ambiente foram especialmente favoráveis. Pode-se dizer, e claro com algum exagero, que aquele mundo estava habitado de um lado por uma turba de filósofos, sonhadores, alquimistas, humanistas, médicos, engenheiros incipientes, artistas, e religiosos a jogar atentamente o grande xadrez da Reforma e da Contra-Reforma. E do outro lado uma imensa e miserável classe popular, museu vivo de todas as desgraças e doenças, e um grande campo experimental para um olho ansioso em descobrir a verdade debaixo daquelas roupas estranhas, entre o borbulhar de ideias filosóficas, de panaceias intragáveis e de fantásticas liturgias (Paracelso, 1973, p. 20).

Sobre essa curiosa relação entre Fausto e Paracelso, Iriarte finaliza comentando que a maior aproximação entre o alquimista e o ser lendário é a paixão ilimitada pelo saber, suas contradições acadêmicas, crenças espirituais, filosóficas, que mesmo antagônicas, como medicina e astrologia, parecem se completar e dar razão para algo maior na vida de ambos. Todas essas características, esses pormenores serão remexidos e cozidos em um caldeirão de ideias até transbordar em um importante ápice criativo que revoluciona o próprio enredo. “Do bruxo ao sábio maldito, tudo vai ser introduzido na cena alemã, nas danças populares, desempenhadas por atores ambulantes, em teatros de bonecos, na literatura popular de feira” comenta Jerusa Pires Ferreira no livro, *Fausto no horizonte* (1995). Na obra, Ferreira se

introduz na “roca do Diabo” para analisar as diversas versões do pacto fáustico, em especial, as pertencentes à literatura popular nordestina, revelando que o mito do Fausto tem um divisor de águas com a divulgação da *História von D. Johann Fausten*, de Johann Spiess, no ano de 1587. Publicado pela primeira vez na cidade de Frankfurt, durante uma Feira do Livro, a obra inaugura no século XVI a renomada tradição impressa da narrativa fáustica. Seu sucesso retumbante lhe conferiu o desígnio de matriz para outros textos que compõem o “tecido fáustico”, gerando novas histórias populares na Alemanha, Inglaterra e em outros países que desse tecido puderam coser seus textos.

Somos levados a perceber como a História se encaixa no clima da reforma protestante, e como seu texto está distante daquele do *Fausto* de Goethe, em certo sentido, e muito mais próximo do de Marlowe, embora dele distanciado pelo seu tom de preceito e de conversão. É possível ver como aí estão, com força, questões centrais da demonologia — o eterno e insatisfeito espírito da busca pelo conhecimento (*curiositas*) e a sede incurável que Fernando Pessoa, no seu Fausto, chamaria de “O horror de conhecer” (Ferreira, 1995, p. 93).

Em Spiess, Fausto é descrito como um estudante singelo, filho de camponeses religiosos que graças às posses de um familiar rico, um primo, consegue estudar teologia em Wittenburg. Investindo em sua carreira intelectual e nos prazeres carnais, Fausto se desvirtua do caminho almejado pelos seus pais e deixa de lado os estudos teológicos; voltando-se para a medicina, astrologia e matemática. Dessa forma, “adquire um poder maravilhoso, porque encontramos-lo a curar doentes, predizer o futuro, evocar demônios, obter um demônio familiar, por exemplo. Mefisto será invisível para todos, menos para Fausto, ao qual aparecerá na forma que preferir” (Ferreira, 1995, p. 65). Além de Goethe, a história do pactário em busca de poder por meio do demoníaco também será “interpretada, reinterpretada e re-interpretada” por dezenas de escritores, destacando-se Marlow, Lessing, Valéry e Thomas Mann, sempre obedecendo um núcleo entre sabedoria e o frenesi do mundo moderno.

Mesmo com as reconsiderações sobre o mito do Fausto, a estrutura narrativa de todas permanecerá inalterada, até mesmo aquelas aclimatadas pelas literaturas populares da América do Sul, como no Nordeste Brasileiro. Consoante Ferreira, “os motivos e os tipos, que poderiam ser vistos isoladamente, desempenham na sequência narrativa do folheto o papel de uma grande matriz, em que se apoia cada passo da nova criação” (1993, p. 25-26). Cada enredo contribui, da sua forma, para a matriz virtual que “vem já organizada e da qual se fazem desvios, sucessivas oralidades, adaptações e transformações, que não tem, no entanto, o poder de desarticulá-la” (Ferreira, 1995, p. 25-26). Apesar das inúmeras reverberações da lenda, será em

Goethe que ela encontrará maior respaldo e forças. O poeta de Frankfurt levará quase seis décadas até completar sua *opus magnum* — Mazzari relata que o autor começa os esboços de sua obra em 1771, criando o texto conhecido, posteriormente, como *Urfaust* ou “Fausto Zero”; inserindo-se, de uma vez por todas, no “tecido fáustico”.

A seguir, resumirei as fases cronológicas importantes para a confecção de *Fausto* de Goethe, através dos elementos textuais circundantes fornecidos por Mazzari. Entre 1772 e 1775, por meio da estética do pré-romantismo (*Tempestade e Ímpeto*), Goethe inicia, de fato, a gênese da obra; utilizando os elementos configurados em uma “linguagem arrebatada e vigorosa, mais empenhado em conferir expressão poética às visões de seu gênio indômito do que em construir uma organização coerente do conjunto, em estabelecer a lógica do enredo” (2016, p. 13). Com residência estabelecida em Weimar, convidado pelo duque Karl August, o poeta leva consigo o manuscrito da primeira versão de sua obra. Em 1786, retorna ao manuscrito, quando inicia uma fase sistemática de publicação de seus “Escritos” (Schriften), entretanto, não o conclui. Só em 1790, que o escritor publica no 8º volume de seus “Escritos”, *Faust, Ein Fragment*; porém, a história é interrompida após o trecho de “Catedral”; “Faltavam ainda, ao lado de passagens tão importantes como o pacto, todo o complexo da “Noite de Valpúrgis” e o desfecho da tragédia de Gretchen (Margarida), que culmina na grandiosa cena “Cárcere” (já presente no *Urfaust*, mas numa versão em prosa)” (2016, p. 14). Já em 1797, influenciado por Friedrich Schiller, retorna a escrita de *Fausto*; Schiller também é o responsável por incentivá-lo a concluir e publicar, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Por fim, no ano de 1806, reelabora algumas cenas, fazendo-lhes acréscimos; molda o pacto mefistofélico; engendra a “Noite de Valpúrgis”; converte para versos o texto em prosa do “Cárcere”; escreve as cenas que constituem a “Dedicatória” e do “Prólogo no teatro”, emoldurando “não apenas o pacto firmado na segunda cena “Quatro de trabalho”, mas também, todos os desdobramentos que conferem à tragédia fáustica, em suas duas partes, o estatuto de “drama da humanidade” (2016, p. 14-16). Portanto, conclui a obra em 13 de abril de 1806, mas opta por publicá-la apenas em 1808, sob a edição de Johann Cotta, durante uma feira de livros que coincidiu com o período da Páscoa.

A primeira parte da tragédia de Goethe, reflexo da lenda do pactário, é composta por 28 cenas incluindo os textos iniciais (“Dedicatória”, “Prólogo no teatro” e “Prólogo no céu”); findando no ato do “Cárcere”. A história goethiana é deflagrada com uma aposta entre o Altíssimo (Deus - Der Herr) e Mefistófeles (Mephistopheles) pela alma do doutor Fausto (Faust), servo do divino. Explicitamente, esse trecho se inspira em referências bíblicas,

especialmente o texto de Jó; em que Deus e Satanás fazem uma aposta sobre a força e a profundidade da fé do homem de Hus.

MEFISTÓFELES

Que apostais? perdereis o camarada;
Se o permitirdes, tenho em mira
Levá-lo pela minha estrada!

O ALTÍSSIMO

Enquanto embaixo ele respira,
Nada te vedo nesse assunto;
Erra o homem enquanto a algo aspira.
(Goethe, 2016, p. 53-55)²⁰

Em contraste com a grandiosidade divina das cenas iniciais, no momento de "Noite" (Nacht), em que o leitor é, de fato, apresentado ao doutor "Henrique" Fausto, alvo do demônio Mefistófeles, Goethe constrói uma cena adornada por uma certa amargura e de uma lembrança de vida que se choca com certas frustrações e limites humanos. Em seu quarto gótico, de abóbadas altas e estreitas, Fausto se lamuria e aponta o caminho da magia como o único possível para resolver seus conflitos existenciais.

Por isso entrego-me à magia,
A ver se o espiritual império
Pode entreabrir-me algum mistério,
Que eu já não deva, oco e sonoro,
Ensinar a outrem o que ignoro;
Para que apreenda o que a este mundo
Liga em seu âmago profundo,
Os germes veja e as vivas bases,
E não remexa mais em frases.
(Goethe, 2016, p. 53-55)²¹

De chofre, o leitor já entende que Fausto não é um simples erudito: ele também é portador de secretos saberes, que incluem o entrelaçamento das forças místicas e terrenas; o notório saber da existência de espíritos, gênios, símbolos e outros sortilégios que gravitam ao redor dos signos da magia, ocultismo, misticismo e alquimia. Antes da figura demoníaca de Mefisto,

²⁰A partir dessa citação de *Fausto*, de Goethe, incluirei os trechos da versão original nas notas de rodapé. "MEPHISTOPHELES/ Was wettet Ihr? den sollt Ihr noch verlieren!/ Wenn Ihr mir die Erlaubnis gebt,/ Ihn meine Straße sacht zu führen./ DER HERR/ Solang er auf der Erde lebt,/ So lange sei dir's nicht verboten,/ Es irrt der Mensch so lang er strebt" (Goethe, 2016, p. 52-54).

²¹"Drum hab' ich mich der Magie ergeben,/ Ob mir, durch Geiftes Kraft und Mund/ Nicht manch/ Geheimniß würde kund;/ Daß ich nicht mehr, mit faurem Schweiß,/ Zu sagen brauche, was ich nicht weiß;/ Daß ich erkenne, was die Welt/ Im Innerften zusammen hält,/ Schau' alle Wirkenskraft und Samen,/ Und thu' nicht mehr in Worten kramen" (Goethe, 2016, p. 62).

Fausto consegue contactar outro ser etéreo, um gênio. A literatura de banca, d'A *chave de Salomão o Rei (Clavicula Salomonis)* (1889), de Samuel Lidell MacGregor Mathers, sugere que os gênios são seres destinados por Deus para vigiar cada um de nós; seres elementais que se coligam com humanos que deve corresponder a seu elemento constituidor — “por exemplo, se você for de temperamento feroso, ou seja, sanguíneo, o gênio seria da natureza do fogo e estaria submetido ao império de *Bael*” (Mathers, 1889, p. 22). Inclusive, é o gênio das labaredas que adverte, de forma implícita, Fausto sobre o perigo que se aproxima: “O GÊNIO/ És um, com o gênio que em ti sondas;/ Mas não comigo!” (Goethe, 2016, p. 73)²². Somente na cena “Diante da porta da cidade” (*Vor Dem Tor*) que Mefistófeles estreia na obra, aparecendo metamorfoseado na figura de um cão negro que ronda Fausto e Wagner; já demonstrando as habilidades de disfarce latente aos seres demoníacos.

Na cena posterior, a primeira “Quatro de Trabalho” (*Studierzimmer*), o encontro entre Fausto e Mefistófeles acontece: ao entrar no gabinete de estudos do doutor na forma de um cão, sem querer, Mefisto acaba ficando preso ao espaço devido a ilustração de um pentagrama — símbolo este que, conforme as anotações de Eliphas Levi, em *Dogma e ritual da alta magia* (2017), exprime “a dominação do Espírito sobre os elementos, e é por este signo que encadeamos os Silfos do ar, as Salamandras do fogo, as Ondinas da água e os Gnomos da terra, os espíritos elementais do Reino Dévico” (LEVI, 2017, p. 87). Antes de mostrar sua suposta verdadeira forma a Fausto, o demônio se metamorfoseia de um cão em um viajante escolar, porém, ainda impossibilitado de sair do recinto:

MEFISTÓFELES

Confesso: para que saia desta cela,
Há um pequeno estorvo, o pé
De mágica no umbral interno...

FAUSTO

O pentagrama te causa aflição?
Eh! dize-me, filho do inferno,
Se isto te impede, como entrastes então?
Como foi gênio tal logrado?

MEFISTÓFELES

Observa-o! é que está mal traçado;
Vê! o ângulo que para fora aponta,
Aberto tem um vão ligeiro.
(Goethe, 2016, p. 143-145)²³

²² “Du gleichst den Geist, den du begreifst,/ Nicht mir!” (Goethe, 2016, p. 72).

²³“MEPHISTOPHELES/ Gelfteh’ ichs nur! daß ich hinausfpaziere/ Verbietet mir ein kleines Hinderniß,/ Der Drudenfuß auf eurer Schwelle —/ FAUST/ Das Pentagramma macht dir Pein?/ Ey fage mir, du Sohn der Hölle,/

Sobre o episódio do pentagrama, Lévi cita Fausto como um belo exemplo de uso do signo mágico, correlacionando-o ao símbolo do microcosmo da cabala, também citado por Goethe. Ademais, na próxima cena do “Quarto de trabalho”, finalmente é apresentado ao leitor a proposta do pacto e a assinatura do mesmo com uma gota de sangue. De acordo com o *Dicionário de Magia e Esoterismo* (2004), de Nevill Drury, o sangue é sinônimo de energia vital no mundo dos saberes mágicos, sendo usado “por alguns feiticeiros e praticantes de magia negra para inscrever nomes de poder mágicos e para marcar pactos mágicos com espíritos” (2004, p. 317). Enrich Balasch e Yolanda Ruiz, em *Diccionario de magia antigua y alquimia* (2006), completam relatando que, junto com o fogo e a água, o sangue é um dos elementos mais usados na magia; além de ser, segundo os judeus, morada da alma e da vida. Em um dos trabalhos acadêmicos mais antigos que encontrei no espaço eletrônico, Anita Prado Koneski, na dissertação, *Um “olhar” para Fausto de Goethe* (1999), analisa que ao se unir com Mefistófeles, Fausto se coloca diante de uma escolha, uma livre escolha. Dessa forma, ao analisar as concepções de bem e mal, o herói goethiano se insere em um novo espaço de pensamento humano; agora, os antagonismos da vida parecem se completar e não se chocar — “No pensamento da tradição, o “outro” (o diferente) é o dessacralizador de tudo, das crenças e das convicções, é aquele que veio para negar a totalidade (demônio), uma vez que um é a espiritualidade (a perfeição), o outro a concreticidade da vida” (1999, p. 52). Ao apresentar um herói que tem como função se debruçar sobre os contrapontos da existência, bem-mal, solidão-companhia, divino-demoníaco, luz-sombra, Goethe resvala em certa “filosofia da existência”. Em seu caminho de transformação, Fausto se torna fruto de:

Um contexto que caminha para a destruição da unidade religiosa, onde os descobrimentos da ciência que influenciam o pensamento da humanidade redimensionam o papel do indivíduo no universo, dotando-o de uma fé inabalável na sua capacidade de desvendar os mistérios da natureza e da vida. Fausto é o indivíduo em crise gerado por esse contexto. Ele serve a Deus, mas carrega na alma uma ânsia de infinitude que o move angustiantemente pela existência. Ele é um homem popular, Dr. Fausto, mas também é um homem de Deus, que se sente pecador por não saber lidar ao mesmo tempo com as coisas de Deus e as coisas dos homens (Koneski, 1999, p. 56).

Após o encontro insólito, pactário e “servo” peregrinam pelos espaços urbanos, como a taberna de Auerbach em Leipzig, onde Mefistófeles, por meio das artimanhas e truques ocultos, consegue produzir bebidas de forma mágica através de uma abertura na beira da mesa — o que

Wenn das dich bannt, wie kamft du denn herein?/ Wie ward ein folcher Geift betrogen?!” (Goethe, 2016, p. 143-144).

me faz recordar de momentos bíblicos os quais a presença de certos líquidos surge por meio de recursos místicos, como as bodas de Caná, que a água é transformada em vinho; e a água que escorre da rocha do deserto em passagem do Êxodo.

Com a promessa da juventude, “A cozinha da bruxa” (*Hexenküche*) apimenta o caldeirão da narrativa goethiana, apresentando o elixir ou “bebida mista” da mocidade, além de anteceder o clímax mágico de “A noite de Valpúrgis”, objeto de pesquisa deste estudo, e, introduzindo a figura de Margarida (Gretchen) vista por Fausto em um espelho mágico. Talvez com exceção da noite mágica das bruxas, as demais cenas se desenvolvem a partir do enlace amoroso estabelecido entre Fausto e Margarida. Na verdade, a problemática amorosa será colocada, a partir daqui, como evento impulsionador do enredo; observa Débora Domke Ribeiro Lima na tese, *Os Labirintos do Amor: um estudo comparativo de Fausto I e Grande Sertão: Veredas* (2013), defendida pela Universidade de São Paulo (USP). Segundo a pesquisadora, o amor entre os personagens será construído através de antagonismos e contradições, primeiramente, Fausto deseja o corpo de Margarida (espelho-visual), para depois obrigar Mefistófeles a lhe ajudar na consumação do seu desejo carnal — “Esse acordo, que oscila entre o pacto e a aposta, demonstra a contradição interior do protagonista e se desdobra na figura de seu alter ego (Mefistófeles)” (Lima, 2013, p. 38). Ainda de acordo com Lima, é possível notar o seguinte movimento narrativo da história:

A primeira parte refere-se à sedução de Margarida, que começa na cena intitulada “Rua” (presente desde o Urfaust) e termina na cena “Jardim de Marta” (presente desde o Urfaust). A segunda parte relaciona-se à opressão sofrida por Margarida, que começa por uma sequência de cenas fechadas: “Na fonte” (presente desde o Urfaust), “Diante dos muros fortificados da cidade” (presente desde o Urfaust), a segunda cena “Noite” (presente no Urfaust, retirada do Fragmento, mas retorna no Fausto I) e “Catedral” (presente desde o Urfaust). A terceira e última parte compreende a catástrofe de Gretchen, com as três últimas cenas: “Dia sombrio – Campo” (presente somente no Fausto I), “Noite – Campo aberto” (presente no Urfaust, retirada do Fragmento, mas retorna no Fausto I) e “Cárcere” (presente no Urfaust, retirada do Fragmento, mas retorna no Fausto I). As cenas “Floresta e Gruta” (presente no Fragmento e no Fausto I) e a “Noite de Valpúrgis” (presente somente no Fausto I) são cenas à parte, sendo a primeira um momento de reflexão sobre as contradições que o afligem e a segunda uma espécie de devaneio que retarda e antecipa alguns acontecimentos da tragédia (Lima, 2016, p. 40).

Ao corromper o sentimento que é considerado divino — “pois o amor vem de Deus e todo aquele que ama nasceu de Deus e conhece a Deus” (1 João 4:7) — Mefistófeles engendra em Fausto as sementes da perversidade; afinal, ele não medirá esforços para conseguir apoderar

do seu objeto amoroso, principalmente após ter sua juventude restaurada. A mocidade lhe confere certa inconseqüência afrodisíaca perante a imagem da Helena idealizada.

Neste momento, talvez não seja trivial refletir sobre os nomes das personagens que formam esse triângulo de disparidades. Como já mencionado, Fausto vem de auspicioso, afortunado ou sortudo; Mefistófeles, aquele que destrói o bem ou é avesso às considerações do benéfico. Por fim, Gretchen, diminutivo de Margareth, conforme o “Guia de Nomes” da *Revista Crescer*, Margareth se relaciona a uma terminologia latina que pode ser traduzida como pérola. De antemão, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (2002), interpretam a simbologia da pérola como lunar, ligado à água e ao feminino. Na Europa, ela era utilizada medicinalmente para curar a melancolia, casos epiléticos e a demência. Entre os gregos, o "fruto" da concha era o emblema do amor e também do casamento. “A pérola desempenha um papel de centro místico. Ela simboliza a sublimação dos instintos, a espiritualização da matéria, a transfiguração dos elementos, o termo brilhante da evolução” (Chevalier, Gheerbrant, 2002, p. 712). Ao ler *Fausto* e depois de analisar os estudos sobre a tríade Fausto-Mefistófeles-Margarida, fica claro para mim que Margarida assume a missão de espiritualizar Fausto e aproximá-lo das virtudes divinas por meio de sua pureza, castidade e fé — se Mefisto encarna o Virgílio às avessas, Margarida será Beatrice, aquela que aproxima o amado da esfera divina. Assim como apresentado por Chevalier e Gheerbrant no verbete pérola, Margarida também é pura, rara e preciosa; mulher cheia de virtudes.

FAUSTO

Por Deus, essa menina é linda!
Igual não tenho vista ainda.
Tanta virtude e graça tem,
A par do arzinho de desdém.
A boca rubra, a luz da face,
Lembrá-las-ei até o trespassse!
O modo por que abaixa a vista,
Fundo, em minha alma se regista,
Sua aspereza e pudicícia,
Aquilo então é uma delícia!
(Goethe, 2016, p. 271 - grifos meus)²⁴

²⁴“Beim Himmel, dieses Kind ist schön!/ So etwas hab ich nie gesehn./ Sie ist so sitt- und tugendreich,/ Und etwas schnippisch doch zugleich./ Der Lippe Rot, der Wange Licht./ Die Tage der Welt vergeß ich's nicht!/ Wie sie die Augen niederschlägt./ Hat tief sich in mein Herz geprägt./ Wie sie kurz angebunden war./ Das ist nun zum Entzücken gar!” (Goethe, 2016. p. 270).

O *Dicionário de símbolos* ainda possui outras considerações relevantes para o nome de Mefistófeles. Além de ser "aquele que odeia a luz", o glossário simbólico defende que o nome endiabrado também se comunica com a problemática do "desafio da vida". Ao descrever Mefisto, Goethe o transforma em um símbolo metafísico, pois "para que a humanidade não adormeça em uma paz enganadora e enfadonha, Mefistófeles recebe de Deus a liberdade de desempenhar no mundo o papel de inquietude fecunda e criadora" (Chevalier, Gheerbrant, 2002, p. 602). E assim ele o é: como um elemento catalisador para a substância Fausto, Mefistófeles age diretamente em sua essência, fecundando o verdadeiro âmago do ermitão pactário. No jogo do despertar, engendrado pelo discurso da psicanálise, o diabinho pode ser observado como uma "tendência perversa do espírito", que desperta no sujeito forças inconscientes para delas tirar poderes e satisfações — "É o aprendiz de feiticeiro que brinca com o inconsciente e que não o leva à luz da consciência, a não ser para levar a consciência do ridículo" (Chevalier, Gheerbrant, 2002, p. 602). Entretanto, ao despertar Fausto, Mefisto também é despertado; o ludibriador passa a ser o ludibriado também.

Além do que já foi apresentado sobre o personagem Fausto, Berman Marshall, em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986), engrossa o coro das definições, definindo o protagonista de Goethe como um "garotão cabeludo, intelectual não conformista, um marginal e um caráter suspeito", além de ser um símbolo de irresponsabilidade e indiferença à vida. No que diz respeito ao enredo, Marshall analisa que a "força" da história brota da experimentação das personagens em relação aos "dramas e traumas da história mundial que o próprio Goethe e seus contemporâneos viveram; o movimento integral da obra reproduz o movimento mais amplo de toda a sociedade ocidental" (1986, p. 52). Essas experimentações gravitam em relação a temporalidade da obra, que se inicia em um período de pensamento moderno, porém ainda atravessado por condições materiais e sociais medievais, findando em meio a problemática e espírito da revolução industrial. Nesta versão do tema pactário, "o sujeito e objeto de transformação não é apenas o herói, mas o mundo inteiro. O *Fausto* de Goethe expressa e dramatiza o processo pelo qual, no fim do século XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz" (Marshall, 1986, p. 52). Ainda segundo Marshall, a história goethiana pode ser dividida por meio de três metamorfoses: a primeira, *O Sonhador*; a segunda, *O Amador* e a terceira, *O Fomentador*.

Na primeira fase, *O Sonhador*, Fausto ainda se encontra preso em seu casulo: a sociedade e os trâmites sociais parecem alheios a ele; desconsidera a necessidade de estar junto com sua comunidade e dela participar de forma saudável ou ativa. Nesta fase, o erudito sonhador, que

aspira uma renovação em sua vida, encontra-se enclausurado e sôfrego no espaço físico e simbólico — suas conquistas são tidas como irrelevantes, “lixo intelectual”.

FAUSTO

(...)

*Céus! prende-me ainda este antro vil?
Maldito, abafagor covil,
Em que mesmo a celeste luz,
Por vidros foscos se introduz!
Opresso pela livralhada,
Que as traças roem, que cobre a poeira,
Que se amontoa, embolorada,
Do soalho à abóbada cimeira;
Cercado de um resíduo imundo,
De vidros, latas, de antiqualhas,
Cheios de trastes e miuçalhas —
Isto é teu mundo! chama-se a isto um mundo!*
(Goethe, 2016, p. 65)²⁵.

O espaço físico corrobora com a representação interior: vil, abafado, maldito, fosco, velho, imundo, antiquado... Mesmo com tamanha erudição, Fausto se sente incompleto, existe algo ainda a ser aspirado por ele — “quando mais sua mente se expandiu, quanto mais aguda se tornou sua sensibilidade, mais ele se isolou e mais pobres se tornaram suas relações com o mundo exterior” (Marshall, 1986, p. 55). É justamente neste ponto que Mefistófeles age como intermediário entre ele e o mundo, expandindo suas fronteiras, alargando as possibilidades sociais, tornando sonhos em realidade.

Na segunda, *O Amador*, a presença fulgurante de Mefistófeles causa uma mudança em Fausto. O pacto com o endiabrado ser, é também um pacto de reinserção no mundo que o cerca, mas que ele nunca o provou. Abandonando o posto de intelectual e espiritualidade, Fausto pode desfrutar dos prazeres carnavais. Existem dois pontos altos nesta metamorfose: uma se concentra no despertar amoroso por Margarida, pois, neste momento, como aponta Marshall, Fausto encontra meios de enfrentar o mundo e com ele interagir, ao mesmo tempo que “despertará em Gretchen modos de ação e interação que são exclusivamente dela. Seu caso de amor irá dramatizar o trágico impacto — a um tempo explosivo e implosivo — de desejos e sensibilidades modernas em um mundo tradicional” (1986, p. 66). O outro ponto se refere ao rejuvenescimento que a Bruxa oferece a Fausto, feito a partir da fermentação do tempo —

²⁵“Weh! steck' ich in dem Kerker noch?/ Verfluchtes dumpfes Mauerloch,/ Wo selbst das liebe Himmelslicht/
Trüb durch gemalte Scheiben bricht!/ Beschränkt von diesem Bücherhauf,/ Den Würme nagen, Staub bedeckt/
Den, bis ans hohe Gewölb' hinauf,/ Ein angeraucht Papier umsteckt;/ Mit Gläsern, Büchsen rings umstellt,/ Mit
Instrumenten vollgepfropft,/ Urväter-Hausrat drein gestopft —/ Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!” (Goethe, 2016, p. 64).

agora radiante e excitado: “Como muitos homens e mulheres de meia-idade que vivem uma espécie de renascimento, Fausto sente seus novos poderes sexuais; a vida erótica é a esfera na qual ele aprende inicialmente a viver e agir” (Marshall, 1986, p. 66). Assim, abandona de vez a carreira acadêmica e passa a ter fé em sua própria capacidade.

Arrastada pelo vínculo com seu suposto nobre amor, as contradições sociais de Margarida entram em conflito com as de Fausto. Apesar do tom moderno do amor desfrutado, a sociedade ainda possui rígidas leis morais e sociais, e isto serve para ambos os amantes, uma vez que “mesmo em um mundo de enclaves feudais, um homem com muito dinheiro e sem vínculos com a terra e a família, e sem ocupação, tem virtualmente uma ilimitada liberdade de movimento” (Marshall, 1986, p. 74). Em relação a “pérola” amada do pactário liberto, “atrelada à família, não tem qualquer liberdade de movimento. Está destinada a ver-se à mercê de homens que não tem comiseração por uma mulher que não conhece seu lugar” (Marshall, 1986, p. 74). Esse é o tom da terceira metamorfose, nomeada de *O Amador*, que se adentra na segunda parte da tragédia, escrita entre 1825 e 1831, da qual não abordarei nesta análise acadêmica.

Até o momento, pude contemplar como o tear de Goethe se integra de forma sublime ao próprio tecido faustiano. Ele o incorpora, sem modificar sua essência virtual, gerando algo inovador que se enquadra perfeitamente no âmbito da literatura mundial. Atravessa mares e linhas geográficas do imaginário humano. A fim de desaguar em águas tropicais, recorro aos artigos: *O Fausto no Brasil*, de Erwin Theodor Rosenthal; *Recepção de Fausto no Romantismo Brasileiro*, de Cilaine Alves Cunha e *Machado de Assis, leitor do Fausto*, de Hélio De Seixas Guimarães; todos presentes no livro, *Fausto e América Latina* (2010), organizado por Helmut Galle e Marcus Mazzari.

Em seu estudo, Rosenthal demonstra que o primeiro escritor brasileiro a tomar conhecimento direto de Goethe, perante ao seu leitor, foi Machado de Assis, informação corroborada por Guimarães. Porém, cabe ao poeta gaúcho, Múcio Scevola Lopes Teixeira, a primeira reverberação explícita de Fausto na poesia brasileira com “Fausto e Margarida” (1878). O período aponta-se como um terreno fértil para a aclimatização dos textos do Velho Mundo, incorporando motivos tropicais e românticos gerando no leitor do século XIX certo reconhecimento e gerar receptividade. Rosenthal cita outros marcos importantes da introdução do texto goethiano em solo brasileiro, sendo Renato Almeida Fausto, com *Ensaio sobre o problema do Ser* (1922); os textos de Francisco Pati e Menotti del Picchia com respectivamente, “Fausto e D. Juan” e “A angústia de D. João”; Vicente de Carvalho com *Fausto* (1949); e a tradução de Haroldo de Campos de duas cenas do quinto ato da segunda

parte de *Fausto*, em 1981. Ao tentar encontrar o poema de Múcio Teixeira, deparo-me com uma preciosidade: um poema de Raymundo Corrêa, intitulado de “Sonho Alemão” presente na coletânea *Alleluias* (1891).

Por dormir logo após á lauta ceia
Do gordo reverendo, que, a pedido
De uma certa cantora, dignou-se
Enviar-me um convite por escripto
Tive um sonho allemão...

Allemão digo
Por ser assim á moda do que o Goethe
Apresenta no Fausto — esse tal *Sonho*
Da Noite de Walpurg...
(Corrêa, 1891, p. 271)

Nele, Corrêa descreve um sonho sôfrego e apaixonado que dois amados se encontram e se perdem por meio da sombra da morte, acarretando uma sucessiva onda de desgraças e arrependimentos. É interessante perceber que, por meio da representação dos espaços do sonho e da vigília, este texto se aproxima mais do conto clariciano “Onde estivestes de noite” do que “Noite de Walpúrgis”, do Goethe. Pois, assim como em Clarice, Corrêa utiliza a binômio sonho/noite como espaço da reelaboração íntima do ser. Antes de prosseguir, ainda na seara da poesia, convém citar uma outra obra que versa diretamente sobre o Doutor Fausto: publicado em 1939, o livro póstumo *Rezas do Diabo*, do poeta “baudelairiano” Wenceslau Queiroz, também carrega em si retalhos do tecido fáustico.

DOUTOR FAUSTO

I
Côa o luar no gothico aposento.
Fausto, ficando o cotovêlo agudo
Na mesa, as magras mãos na frente, mudo,
Sente invadir sua alma o desalento.

Dos alfarrabios consumiu no estudo
A mocidade... Como a folha ao vento,
Tudo que levantou seu pensamento,
Tudo cahiu, desfeito em cinzas, tudo...

Dentro do fragil carcere de argila,
Da innocua infancia rustica e tranquilla
O doce alvôr lembra-lhe a alma em vão...

Pensa na morte... Sonda-lhe o horror profundo...
Nisto, entre chammas, do aposento ao fundo,

Surge a rir Mephistofeles do chão...
(Queiroz, 1939, p. 17)

O trecho citado acima condensa acontecimentos presentes nas cenas de “Noite” e a primeira cena de “Quatro de Trabalho”, do texto goethiano:

NOITE

*(Num quarto gótico, com abóbadas altas e estreitas,
Fausto, agitado, sentado à mesa de trabalho)*

Ai de mim! da filosofia,
Medicina, jurisprudência,
E, mísero eu! da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência.
Pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou!²⁶

(...)

QUATRO DE TRABALHO

MEFISTÓFELES *(enquanto a neblina se dissolve, sai por
detrás do fogão, vestido como um escolar viandante)*

Por que o barulho? Estou às ordens do senhor!²⁷
(Goethe, 2016, p. 61 e p. 137).

Kenia Maria de Almeida Pereira, no artigo *Pactos fáusticos e outras heresias nas Rezas do diabo, de Wenceslau de Queirós* (2019), pondera que grande parte dos poetas do período Simbolista brasileiro, período no qual Wenceslau Queiroz integra, fez versos para homenagear, implícita ou explicitamente, o Príncipe das Trevas; bebericando de fontes internacionais como Byron, Rimbaud, Verlaine, William Blake, Milton, Goethe, entre outros. Assim como tantos outros escritores, Queiroz vai construir sua poesia herética por meio da subversão do discurso bíblico, pois “Em *Rezas do diabo* haverá sempre o embate maniqueísta entre o bem e o mal; no entanto, o mal será o bem e o bem será questionável” (Pereira, 2019, p. 350).

Cilaine Alves Cunha analisa a introdução do tema fáustico/satânico na obra de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães. A partir do desejo de renovar a cena do teatro brasileiro, Dias se abre para o estudo da língua e da cultura alemã. Na década de 1840, ao realizar suas primeiras leituras diretamente da fonte alemã, ele passa a desenvolver seu projeto para o teatro, debruçando-se “sobre a Dramaturgia de Hamburgo, de Lessing, o Curso de

²⁶“Habe nun, ach! Philosophie,/ Juristerei und Medizin,/ Und leider auch Theologie/ Durchaus studiert, mit heißem Bemühn./ Da steh ich nun, ich armer Tor!/ Und bin so klug als wie zuvor!” (Goethe, 2016, p. 62).

²⁷“(Mephistopheles tritt, indem der Nebel fällt, gekleidet wie ein fahrender Scholastikus, hinter dem Ofen hervor.)/ Mephistopheles:/ Wozu der Lärm? was steht dem Herrn zu Diensten?” (Goethe, 2016, p. 136).

literatura dramática, de A. W. Schlegel, a filosofia de Herder, mas principalmente sobre as tragédias de Schiller” (Cunha, 2010, p. 321). Deixando-se contaminar pela literatura vinda da Europa, Gonçalves Dias exprime resíduos de textos goethianos em sua obra: “Uma epígrafe com citação incompleta de “Mignon” abre a “Canção do Exílio”. Quanto ao herói fáustico, dificilmente a figura do “intelectual não conformista” teria lugar de destaque em um escritor partidário da monarquia” (Cunha, 2010, p. 321).

Em relação a produção de Azevedo, Cunha confere destaque a *Macário* (1855) e *Noite na Taverna* (1855), sendo “duas prosas ficcionais mais célebres emprestam motivos, personagens, cenários, episódios e motivos do Fausto goetheano” (2010, 324). Ao estruturar *Macário* como um diálogo entre Satã e o estudante, Azevedo distancia-se do enredo tradicional para dialogar e polemizar sobre o “andamento do mundo moderno” e seu impacto sobre o sistema literário e sua possível renovação. Álvares de Azevedo constrói seu personagem satânico remodelando-o e distanciando-o da imagem de Mefistófeles, porém ambos ainda exercem, segundo Cunha, a função de servidores, companheiros e conselheiros de seus “heróis”. O diabo de Azevedo não exige pacto algum. Perante ao encontro com a figura maligna, inclusive, *Macário* se sente feliz e realizado: “Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife! Desta vez agarrei-o pela cauda! *A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles*” (Azevedo, 1988, p. 15 - grifos meus). No que se refere a *Noite na taverna*, Cunha analisa aproximações aliantes: assim como o herói fáustico, os protagonistas também são indivíduos no meio do caminho da vida, bem-sucedidas em suas áreas, intelectuais ou eruditas, que procuram experienciar novas circunstâncias sexuais capazes de lhes trazer vida. Ao buscar o prazer da carne, tal qual Fausto, eles também acabam arruinando a trajetória de suas amadas; oscilando entre o cavalheirismo e o des pudor. Entretanto, esse não é o único parentesco com o arco da bela Gretchen, pois a “maioria das protagonistas, sendo ou não virgens, dotam-se de uma beleza extrema, de uma singela inocência e pureza imaculada, além de partilharem virtudes cristãs, como a extrema generosidade” (Cunha, 2010, p. 327).

Por sua vez, Bernardo Guimarães, mais conhecido por sua obra, *Escrava Isaura* (1875), aproxima-se do texto goethiano ao se aventurar pelos caminhos grotescos e orgíacos da “Noite de Valpúrgis”. Valendo-se dessa estrutura narrativa, similar com a que Clarice Lispector adota no conto “Onde estivestes de noite”, Guimarães constrói em “A Orgia dos duendes” uma festa repleta de seres sobrenaturais mundiais (bruxas, feiticeiros, diabos, lobisomem, esqueleto, duendes, lagartixas, crocodilo, taturana, galo preto, getirana e mamangava), entidades transfiguradas, ou indivíduos metamorfoseados pelo toque da morte, em busca do gozo do

mundo invisível e etéreo. A fina casca do real se rompe, dando vazão para o líquido obscuro das entranhas fantásticas do mundo. Clarice e Bernardo aproximam-se se inscrevendo na história do insólito brasileiro.

I
Meia-noite soou na floresta
No relógio de sino de pau;
E a velhinha, rainha da festa,
Se assentou sobre o grande jirau

(...)

II
Mil duendes dos antros saíram
Batucando e batendo matracas,
E mil bruxas uivando surgiram,
Cavalgando em compridas estacas.

Três diabos vestidos de roxo
Se assentaram aos pés da rainha,
E um deles, que tinha o pé coxo,
começou a tocar na campainha.
(Guimarães, n.d., p. 1 e p. 3 - grifos meus)

Aproveitando a referência de Bernardo Guimarães, é relevante trazer à tona o texto de Clarice Lispector. É necessário mencionar, de antemão, que será preciso pular possíveis outros textos para chegar ao período do modernismo brasileiro, devido à necessidade de recortes. Até o momento, tentei resumir informações importantes sobre a presença do pacto fáustico ao longo das correntes literárias no Brasil, desde o romantismo, realismo, simbolismo, modernismo e até mesmo nos tempos contemporâneos. Já dito anteriormente, ao criar seu conto-título da obra, *Onde estivestes de noite* (1974), Clarice resvala em um cerne ou âmago textual muito semelhante ao trecho “Noite de Valpúrgis”, do Goethe.

Neste período, Clarice Lispector cria uma cisão em sua literatura. Com uma miscelânea de gêneros textuais, que vagueiam entre a crônica e o conto, além de outros textos que não cabem em uma classificação literária precisa, *Onde Estivestes de Noite*, foi publicado no mesmo ano de *A via Crucis do Corpo*. Em ambos os livros, pondera Gotlib, a linguagem adotada, “excessivamente forte”, se contrapõe aos textos-fragmentos de *Água Viva* (1973). Assim como em *A via crucis do corpo*, alguns textos de *Onde estivestes de noite* são povoados por personagens mais velhas, como Sra. Jorge B. Xavier, de “A procura de uma dignidade”, Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo, de “A partida do trem”, e dona Frozina, de “As maniganças de dona Frozina”. Na análise de Moser (2011), o tom de *Onde estivestes*, é

marcado pela tristeza do envelhecimento: na época com 54 anos, Clarice escreve, pela primeira vez, sobre as consternações das marcas do tempo.

As críticas literárias da época são firmes em estabelecer uma conexão entre Clarice e o conceito de estranhamento. Afinal, até aquele momento, a escritura clariciana não passeava por esse bosque de frutos exóticos. De acordo com Duílio Gomes, na coluna “Últimas Leituras” do *Suplemento Literário de Minas*, os novos contos de Clarice Lispector são surpreendentes — “São dezessete contos onde Clarice exercita a sua capacidade de se renovar e excitar a imaginação dos seus leitores. Talvez um pouco mais simples, aberta e despojada, Clarice no entanto não abre mão de sua arte” (1974, p. 11). O conto chave da obra, caracteriza-se como um “jogo mental sem personagens fixos, sem fabulação, mistura de *ocultismo com descobertas e crises interiores*” (1974, p. 11 - grifos meus) completa Gomes. Pelo ponto de vista do crítico, Rolmes Barbosa, no suplemento literário d’*O Estado de S. Paulo*, a coletânea de contos foge das classificações, não recomendado procurar nela a romancista, a contista e a cronista de outras publicações como, *Perto do Coração Selvagem*, *Laços de Família* ou *Água Viva*. Correlacionando essa fase com a obra, *A marca do muro*, de Virginia Woolf, Barbosa esclarece que essas “novas escrituras”, “permitem à autora captar com maior intensidade o *absurdo da condição humana*” (Barbosa, 1974, p. 2 - grifos meus). Toda a coletânea, prossegue Barbosa, circula como “sangue borbulhante, o anseio de resposta para o enigma do destino do homem” (1974, p. 2). Porém, mesmo apresentando um possível mapa dos “sonhos e frustração” das personagens, os caminhos não levam a lugar algum. “É um livro que aumenta a biografia da Autora, mas não a enriquece”, essas são as palavras de Esdras do Nascimento na crítica literária em relação a “Onde estivestes de noite?”, escrita para o *Jornal do Brasil*, em 20 de abril de 1974, mesmo jornal que Clarice Lispector trabalhou como cronista.

No texto “Tempestade Cerebral”, também no JB, Hélio Pólvora, em 5 de junho de 1974, comenta que velhice e morte são dois temas que a autora conduz com maestria; fato que pode ser comprovado com outros textos, como a obra *Felicidade Clandestina* (1971). Com seu exercício de introspecção, textos que flertam com a “antiliteratura da coisa”, Pólvora considera que: “Clarice atinge, no outro lado da ilusória aparência das coisas, um conhecimento íntimo, perfeito, de repente concedido pelo toque da magia” (1974, p. 2). “Onde estivestes de noite” mantém seu desprezo pelas palavras como forma de representação.

No conto que nomeia o volume, de maior densidade e, talvez, o mais conhecido da obra, a história misteriosa, insólita e grotesca é desencadeada por uma procissão rumo ao morro de sucata, onde o ser andrógino Ele-ela acompanha a subida de uma multidão heterogênea;

formado por seres humanos, seres mágicos e criaturas bizarras. Livres da banalidade cotidiana de suas vidas, as personagens buscam o prazer pela noite e pela liberdade do mal, por meio desse encontro macabro.

“Onde estivestes de noite” soa como uma pergunta velada, já que não há um ponto de interrogação presente. No entanto, o "onde" que funciona como um advérbio interrogativo, pode levar o leitor a interpretá-lo como uma pergunta — Por onde você andou à noite? É uma pergunta direcionada às personagens que buscam seus caminhos na escuridão etérea. Essa indagação velada, embora inicialmente silenciosa, ganha forma ao longo da narrativa. A ausência de um ponto de interrogação não diminui sua força interrogativa, mas sim, a intensifica, fazendo com que o leitor sinta a dúvida e a incerteza das personagens. Essa questão latente é finalmente concretizada no desfecho do conto: “Epílogo:/ Tudo o que escrevi é verdade e existe. Existe uma mente universal que me guiou. Onde estivestes de noite? Ninguém sabe. Não tentes responder – pelo amor de Deus. Não quero saber da resposta. Adeus. A-Deus” (Lispector, 1980, p. 73).

O conto macabro sintetiza a estrutura da obra. Os tipos textuais, aponta Gotlib, como o conto, a crônica, a reportagem, a notícia, mesclam seus recursos literários aos elementos do terror e do grotesco para formarem uma “cerimônia noturna, regada a gargalhadas, saliva, urina, cuspe e leite preto saindo dos bicos dos seios” (Gotlib, 2013, p. 531). Por meio dos pretextos da magia maléfica, o grotesco clariciano encontra expressão e forma: o ritual insólito que traz à baila a performance onírica oferece à multidão a possibilidade de ser aquilo que, no clarão do dia, ela não pode ser. Logo no início deste conto, as decorações ostensivas e as insígnias apresentadas pelas epígrafes, para citar Compagnon, já demonstram, previamente, quais os possíveis caminhos que serão percorridos pela narrativa.

“As histórias não têm desfecho”

Alberto Dines

“O desconhecido vicia”

Fuazi Arap

“Sentado na poltrona, com a boca cheia de dentes, esperando a morte”

Raul Seixas

“O que você anunciar é tão novo que receio ter todos os homens por inimigos; a tal ponto se enraíza no mundo os preconceitos e as doutrinas, uma vez aceita”

William Harvey

(Lispector, 1980, p. 55)

Inconclusivo; desconhecido; vício; morte; novidade. Todos esses índices que carregam certos antagonismos em si mesmos, antepõem uma história arrematada pelo tecido fáustico que ora se desfia, ora se arremata com intensidade. Assim, a roca do Diabo parece tecer um infinito tecido reluzente que atrai inúmeros escritores para sua barra, como a própria Clarice. Ao universalizar a matriz virtual da história do pactário europeu, Goethe concebeu uma história que se insere ao mesmo tempo que modifica, mas sem grandes estragos, pelo contrário. Ao invés do que acontece ao discípulo do mago em “O Aprendiz de Feiticeiro” (1797), que perde o controle de sua empreitada encantada, mergulhando seu insólito mundo no caos, Goethe consegue superar seu mestre com esplendor. Multiplica a narrativa fáustica, entorna o caldeirão da bruxa, e seduz diabolicamente todos aqueles que o experimentam. Após apontar a harmonia quase que alquímica entre Lispector e Goethe, pretendo caminhar por uma estrada que me levará para o coração mágico e selvagem do mundo.

3 AS NOITES DO MUNDO

3.1 Um livro abre outro

Um dia faz declaração a outro dia, e uma
noite mostra sabedoria a outra noite.
(Salmos 19:2)

(...)

VI

Ah, tudo é símbolo e analogia!
O vento que passa, a noite que esfria,
São outra coisa que a noite e o vento —
Sombras de vida e de pensamento.

Tudo o que vemos é outra coisa.

A maré vasta, a maré ansiosa,

É o eco de outra maré que está

Onde é real o mundo que há.

(...)

(Fernando Pessoa)

Em um antigo mito grego, a monstruosa Esfinge assombrava os arredores da cidade de Tebas com suas perguntas enigmáticas. Para Édipo, a insólita criatura indaga: o que é que de manhã tem quatro patas, de tarde tem duas e de noite tem três? Geniosamente, o assassino de Laio responde: o ser humano. Com o acerto da charada, a Esfinge se atira de um penhasco deixando a passagem livre para o esperto homem. A partir desta pergunta me interessa o enlace estabelecido entre maturidade e noite. Ao que tudo indica, a maturidade, basicamente ou majoritariamente, a feminina, carrega em si certo poder e dotação de conhecimento que quase sempre se resvalam no bruxedo ou nos poderes de outras artes mágicas. Afinal, uma mulher sábia vale mais do que mil homens.

A partir daí, não é de se estranhar que a figura soturna da bruxa tenha recaído sobre Clarice Lispector em sua maturidade; especialmente pelas suas “migalhas” mágicas deixadas em seus textos — a estrutura já estava de certa forma pré-fabricada, como os laços prontos que adquirimos em lojas de presentes, tornando a tarefa bastante simples de quem o faz. O desvanecer da juventude, como aponta Moser, e a chegada do “anoitecer” colocam Clarice em contraponto consigo mesma: espelho, espelho meu, eu ainda sou tão profunda e relevante

quanto eu? Ao contrário da madrasta malvada de *A branca de Neve*, Clarice oferece uma maçã envenenada a si mesma; não em busca da morte premeditada, mas pela nova vida recém-anunciada — ao mesmo que tempo que exercita uma nova faceta, explorando a sexualidade feminina, a problemática da mulher madura, enfrenta as duras críticas que definem as fases de *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*, precipuamente a primeira, tida como a hora do lixo. Nesta nova fase, espero que Clarice tenha lido os próprios conselhos quando escrevia as páginas do seu “jornalismo para mulheres”. Em um dos seus artigos-crônicas para o *Correio da Manhã*, intitulado de “Elegância e beleza... depois dos quarenta” (26 de agosto de 1959), Claric... ou melhor, Helen Palmer, comenta:

Se você for inteligente, a idade será “mais” um motivo de atração e não uma desvantagem. A experiência adquirida, a serenidade, que apenas o tempo lhe dá, a distinção, a compreensão farão de você uma companhia atraente e agradável.

Não alimente complexos de velhice, por favor! Mas não se esqueça também de que os seus dezoito anos vão longe! (Lispector, 2006, p. 35).

Além das questões relacionadas a idade, confrontando detalhes biográficos, percebo que esse período parece não ter sido fácil para Clarice; o que para alguns teóricos teria causado certa “queda” ou “estreia” em sua literatura. Prosas com enredos “excessivamente fortes, em linguagem concretíssima, numa volta ao figurativo” (Gotlib, 2013, p. 519), surgem no período em que Clarice é demitida do Jornal do Brasil (JB), o que acaba lhe causando uma “fase muito ruim”. Em meio a busca por uma forma de ganhar dinheiro, além dos trabalhos de traduções, a escritora faz surgir “uma nova safra de contos curtos, alguns por encomenda, escritos numa linguagem mais enxuta e direta, que realça a face grotesca das personagens, envolvidas em situações tanto ligadas ao sexo quanto à magia” (Gotlib, 2013, p. 525). Ao longo dos dezessete contos que compõem a obra, *Onde estivestes de noite* (1974), a autora de *Perto do Coração Selvagem*, apresenta um rol de personagens que se diferem das anteriores, parecem estar amadurecidas, amarguradas e lúgubres tal qual sua criadora; porém, não menos retumbantes.

No primeiro conto, “A procura de uma dignidade”, a Sra. Jorge B. Xavier se apresenta perdida, física e metaforicamente, percorrendo os túneis do estádio do Maracanã. Sem uma identidade para chamar de sua, a Sra. Jorge B. Xavier “era uma coisa seca como um figo seco. Mas por dentro não era esturricada. Pelo contrário. Parecia por dentro uma gengiva úmida, mole assim como gengiva desdentada” (Lispector, 1980, p. 17). Desnorteada e repleta de um desejo sexual pulsante, voltado para a figura de Roberto Carlos, ela “estava emaranhada naquele poço

fundo e mortal, na revolução do corpo” (Lispector, 1980, p. 18). É por meio dela que Clarice anuncia o tom da obra.

Em “A partida do Trem”, Ângela Pralini, personagem-pintora de *Água viva* (1973), retorna para a breve narrativa; com a estreante personagem Dona Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo. É na entediante e meditativa viagem de trem que as companheiras de vagão criam um painel de contraposições o qual também permeiam os caminhos da idade. Ao passo que Pralini tinha os seios bonitos, as orelhas em ponta e uma boca beijável, Dona Maria Rita “cheirava a água de rosas murchas e maceradas, era o seu perfume idoso e mofado” (LISPECTOR, 1980, p. 28). Curiosamente, Clarice insere-se no conto, interligando-o ao primeiro já mencionado, de duas formas: literária e biograficamente. Na primeira forma, ela satiriza o final escrito por ela própria, no texto “A procura de uma dignidade”:

A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos. Essa Clarice incomodava. Fazia a velha gritar: tem! que! haver! uma! porta! de saída! E tinha mesmo. Por exemplo, a porta de saída dessa velha era o marido que voltaria no dia seguinte, eram as pessoas conhecidas, era a sua empregada, era a prece intensa e frutífera diante do desespero (Lispector, 1980, p. 38-39).

Na segunda, Clarice reverbera a própria história familiar, da mãe que morreu quando a escritora ainda era uma criança, na cidade do Recife. “Ângela estava amando a velha que era nada, a mãe que lhe faltava. Mãe doce, ingênua e sofredora. Sua mãe que morrera quando ela fizera nove anos de idade. Mesmo doente, mas com vida servia. Mesmo paralítica” (Lispector, 1980, p. 41). É interessante salientar que algumas histórias de, *Onde estivestes de noite*, parecem estar intimamente interligadas, mesmo que de forma implícita. Na terceira história, “Seco estudo de cavalos”, a definição de conto não parece ser a mais aplicável, justificando os comentários de Gotlib no capítulo anterior. Interligando pequenos parágrafos que analisam uma subjetividade equina, Clarice discorre sobre as possibilidades de uma liberdade selvagem e natural. No tópico-conto, “Estudo do cavalo demoníaco”, a chegada da “noite do mal” do conto-objeto, “Onde estivestes de noite”, já se faz sentir:

Nunca mais repousarei: roubei o cavalo de caçada do Rei no enfeitado Sabath. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. E é inútil tentar não ir. No escuro da noite o resfolegar me arrepiava. Finjo que durmo mas no silêncio o ginete respira. Todos os dias será a mesma coisa: já ao entardecer começo a ficar melancólica e pensativa. *Sei que o primeiro tambor na montanha do mal fará a noite*, sei que o terceiro já me terá envolvido na sua trovoadas. E no quinto tambor já estarei com a minha cobiça de cavalo fantasma. Até que de madrugada, aos últimos tambores levíssimos, me

encontrarei sem saber como junto a um regato fresco, sem jamais saber o que fiz, ao lado da enorme cansada cabeça de cavalo (Lispector, 1980, p. 51-52).

No conto que sucede, “Onde estivestes de noite”, “O relatório da coisa”, Clarice evidencia suas crenças místicas-judaicas e superstições numéricas por meio da relação entre um relógio-despertador eletrônico, da marca Sveglia, e uma narradora-personagem. Em termos estruturais, o conto, ou melhor, relatório, já que Sveglia não admite conto ou romance, se aproxima com a forma que será utilizada em “O ovo e a galinha”, em que impera a estrutura baseada na coisa oculta, na palavra-metáfora ou no deslocamento simbólico do significado e significante. Sveglia parece ocupar o espaço simbólico do deus-tempo que tudo vê, percebe, destrói ou cura. Relatando que o relógio não tem um “nome íntimo”, a escritora o aproxima da mística judaica, pois “Deus não tem nome: conserva o anonimato perfeito: não há língua que pronuncie o seu nome verdadeiro” (Lispector, 1980, p. 80).

Os demais contos, como “As maniganças de dona Frozina”, “É para lá que eu vou”, “O morto no mar da Urca” e “As águas do mar”, são textos que se aproximam do gênero crônica talvez pelo tamanho, somado ao tom de diálogo superíntimo. Clarisse Fulkeman, em um comentário sobre o livro, para o site do *Instituto Moreira Salles*, dedicado especialmente a obra e vida de Clarice Lispector articula que: “Todo esse vigor pulsional se expressa em colagens de frases, fluxos de palavras, fragmentos, instantâneos que sintetizam evocações, sentimentos e percepções com intensa força poética”. Moser tenciona que a grande Clarice Lispector dos romances, contos e demais textos de outrora, “se recolheu de suas alturas himalaias anteriores” a fim de confeccionar *Onde estivestes de noite*, e, por meio dele e de suas personagens-avatars da própria escritora, tenta responder à pergunta irrespondível: “o que uma pessoa pode fazer consigo mesma?” (2011, p. 578). Ainda sobre as personagens, o pesquisador estadunidense completa: “As donas de casa de *Laços de família*, lutando para equilibrar as demandas da família e do casamento, deram lugar a mulheres que estão lutando para encontrar um lugar para si próprias, agora que o marido e os filhos partiram” (Moser, 2011, p. 578). Possivelmente, a expectativa da crítica em relação a Clarice era que ela seguisse o padrão habitual, oferecendo um lugar de conforto com métricas familiares e uma estrutura testada e aprovada, com personagens que não explorassem completamente as complexidades inevitáveis da vida. O que não se pode ignorar nesta fase, entrecruzando o pensamento da filósofa francesa, Simone de Beauvoir, em *A velhice* (1970), é que o “envelhecer” está ligado, intimamente, à transformação — “verdade essencial da vida: ela é um sistema instável no qual se perde e se reconquista o equilíbrio a cada instante; a inércia é que é sinônimo de morte. A lei da vida é mudar” (Beauvoir,

1970, p. 15). Ao surgir uma Clarice nova, personagens e conflitos novos; afinal, a vida é a matéria principal de sua escrita.

Além de todos esses pormenores apresentados, a suposta *prova dos nove* para Clarice Lispector ser, definitivamente, registrada nos anais da magia, acontece em 1975. Na ocasião, a escritora de *Onde Estivestes de Noite*, participou do Primeiro Congresso de Bruxaria, realizado na cidade de Bogotá, na Colômbia, entre os dias 24 e 28 de agosto daquele ano. Segundo o periódico *Clarín*, que compareceu ao evento, “Cerca de 2.500 participantes, de homeopatas a praticantes de vodu, chegaram a Bogotá para mostrar suas habilidades. Além disso, aquele primeiro Congresso Mundial de Bruxaria foi um mercado gigantesco onde se vendiam poções, unguentos, talismãs e cartas mágicas” (Clarín, online, 2015). O evento fez tanto sucesso que, ainda conforme o jornal, Roberto Bolaños citou o evento em um dos episódios de Chaves (El Chavo). Moser comenta que o convite para Clarice surgiu através de Simón González, aristocrata colombiano, que teria ficado encantado com a figura emblemática de Clarice durante uma viagem por Cali, em 1974, que a escritora realizou junto com a amiga e também escritora, Lygia Fagundes Telles. Nas palavras de González:

Sentimos que será para você uma experiência importante, eminentemente reveladora, repleta de novos insights, seja o seu campo de pesquisa a bruxaria ou a parapsicologia, a astrologia ou a alquimia, magia antiga ou feitiçaria moderna, percepção extrassensorial ou qualquer outro dos incontáveis meios pelos quais homens e mulheres se tornam conscientes não apenas de faculdades normalmente adormecidas dentro de si, mas também de uma pulsante realidade para além dos sentidos, e de territórios místicos de amor, alegria e poder nunca alcançados pelos descrentes (Moser, 2011, p.596).

Ainda de acordo com o biógrafo, o *Evangelical Missions Quarterly* se perguntou: “Todo mundo está fazendo convenções nos dias que correm. Então por que não Satã?” — Cerca de duas mil pessoas pagaram 275 dólares para participarem dos 40 seminários do congresso, e cerca de 150 mil visitantes observaram curiosos o trabalho dos vários ocultistas que integravam a lista de participações. “A espetacular abertura, segundo noticiou o *New York Times*, num palco dominado por “uma imensa reprodução em gesso de um ídolo pré-colombiano”, apresentou “150 moças vestidas de mantos negros e coloridos girando numa dança vodu num palco ao ar livre à luz da lua” (Moser, 2011, p. 597). Apesar da efervescência causada pelo evento, a nível mundial, a igreja católica, por meio do cardeal de Porto Alegre, dom Vicente Scherer, deplorou o apelo pelas artes ocultas. Em uma matéria do jornal, *O Estado de S. Paulo*, 29 de setembro de 1975, o religioso comentou: "o destino do homem e do mundo depende de nós mesmos e está nas mãos de um Deus misericordioso e bom" (1975, p. 11), disse Scherer, completando:

“nada nele influenciou nem os astros, nem a invocação do demônio, nem de espíritos baixados, nem as fórmulas cabalísticas de benção ou maldição de quaisquer centros esotéricos e ocultistas, representados ou não em Bogotá” (1975, p. 11).

Figura 3 - Clarice ao lado do anfitrião do Congresso de Bruxaria



Clarice Lispector leu ontem para os bruxos um dos seus contos fantásticos: "O Ovo e a Galinha". A seu lado, Simon González. (AP)

Fonte: O Globo.

Como seminarista, Clarice Lispector teve sua participação intitulada de “Literature and Magic”, como descreve Gotlib, prevista para começar às 9h, do dia 26 de agosto (terça-feira). A escritora-bruxa preparou um texto, encontrado em duas versões, que seria lido no congresso, porém, insatisfeita, optou pela leitura de um dos seus contos mais enigmáticos e simbólicos, em minha opinião, na ocasião: “O Ovo e a Galinha”. No final da segunda versão do texto para o congresso, Clarice escreveu:

E para terminar, direi uma coisa que pode parecer absurda, porque o que vou dizer é alta matemática, mágica pura. A mágica em relação ao que se escreve chama atenção para a palavra “inspiração”. Como explicar a inspiração? Às vezes, no meio da noite, dormindo um sono profundo, eu acordo de repente, anoto uma frase cheia de palavras novas, depois volto a dormir como se nada tivesse acontecido. Escrever, e falo de escrever de verdade, é completamente mágico. As palavras vêm de lugares tão distantes dentro de mim que parecem ter sido pensadas por desconhecidos, e não por mim mesma. Os críticos consideram que escrevo o que chamam de “realismo mágico”. E um crítico, não me lembro de qual país da América Latina, escreveu sobre mim: ela não é escritora, é uma bruxa. E agora quero ouvir o que vocês sabem sobre bruxaria (Lispector, 2015, p. 96).

Júlio César de Bittencourt Gomes, no artigo *A palavra e o silêncio: o esoterismo de Clarice Lispector* (2003), o conto “O Ovo e a Galinha”, lido em inglês por um intérprete no Congresso de Bruxaria, em Bogotá, situa-se em um jogo de palavras baseado no deslocamento entre o objeto e a palavra. Relembrando simbologias, compreendo o texto como uma leitura de criação e criador, afinal, o ovo é símbolo da vida, da geração, da renovação. É dele que se brota a vida, todavia, é preciso quebrar a casca daquele mundo interior, quase uterino, para se fazer parte do mundo do lado de cá, estabelecido entre a modorra do cotidiano e a magia das banalidades triviais. Em seu papel de bruxa, Clarice desvenda o véu que obscurece a vida doméstica, revelando que a magia transcende os caldeirões fumegantes e as velas de chamas negras. Ela demonstra como a magia pode ser encontrada nos detalhes tangíveis e cotidianos, despertando uma perspectiva criativa e inovadora.

Ao contrário das demais obras da escritora, *Onde estivestes de noite*, tanto livro quanto conto, parece não gozar do mesmo privilégio quando trazido para o campo das pesquisas acadêmicas — em suma, a história do conto é alicerçada por meio de uma procissão caótica, soturna e grotesca, composta por personagens heterogêneos, figuras lendárias e bizarras, que seguem uma criatura composta pelos gêneros masculino e feminino; todas em busca do prazer pela liberdade do mal e suas demais configurações — a hipótese de ruptura no *modus operandi* clariciano me faz ponderar o desdém da crítica pelo tema, conseqüentemente, pela obra.

Apesar de um vasto número de artigos que utilizam o livro como base de pesquisa, principalmente tangenciando-o a questões da literatura fantástica, do surrealismo, do grotesco; no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)²⁸, existem apenas cinco teses que tem como objeto total ou parcial de pesquisa o livro clariciano em questão, sendo: *SVEGLIAMAQUIA, Instantes de Despertar em Clarice Lispector* (2020), de Djulia Justen, da Universidade Federal de Santa Catarina; *Zooliteratura: o cavalo como animal mais convocado na literatura de Clarice Lispector* (2022), de Adriane Cherpinski, da Universidade Estadual de Maringá (UEM); *A autoria, a paixão e o humano em Clarice Lispector* (2012), de Marli Silva Froés, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); *A escrita clownesca de Clarice Lispector: contestações do fazer literário* (2019), de Francisca Liciany Rodrigues de Sousa, da Universidade Federal do Ceará (UFC) e *Análise de similaridades e diferenças no uso de marcadores de reformulação e frases lexicais, em um corpus paralelo, constituído de contos e romances de Clarice Lispector, e as respectivas*

²⁸Consulta realizada no dia 6 de outubro de 2023.

traduções para o inglês e italiano (2010), de Emiliania Fernandes Bonalumi, da Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho (Unesp).

Quando pesquisado o termo “Onde estivestes de noite” no painel de informações quantitativas da Capes, refinando o resultado para dissertações, o panorama deste também não se difere muito em relação à primeira pesquisa. Ao todo, seis dissertações são encontradas pelo mecanismo: *Onde estivestes de noite: a experimentação do grotesco* (2001), de Joel Rosa de Almeida, da Universidade de São Paulo (USP); *A tragicidade nas personagens femininas de “Onde estivestes de noite” e a “Via crucis do corpo”, de Clarice Lispector* (2011), de Francisca Liciany Rodrigues de Sousa, da Universidade Federal do Ceará; *A simbólica tessitura do sagrado em Clarice Lispector: paralelos entre a Bíblia e o conto “Onde estiveres de noite”* (2019), de Damiana Silva de Melo, da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap); *Formas inacabadas: a questão da romancização em textos de Clarice Lispector e Tennessee Williams* (2010), de Newton de Castro Pontes, da Universidade Estadual da Paraíba; *Retratos de narcisos: metáforas da identidade cindida na construção de personagens em três contos de Clarice Lispector* (2011), de Vilmária Chaves Nogueira, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte; *Análise de similaridades e diferenças no uso de marcadores de reformulação e padrões lexicais em Family ties, The apple in the dark e Soulstorm, de Clarice Lispector, e The red house, de Lya Luft* (2006), de Emiliania Fernandes Bonalumi, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp); e, *Uma leitura do texto clariceano em sala de aula* (2008), de Fátima Maria Ribeiro de Melo, da Universidade Federal de Pernambuco.

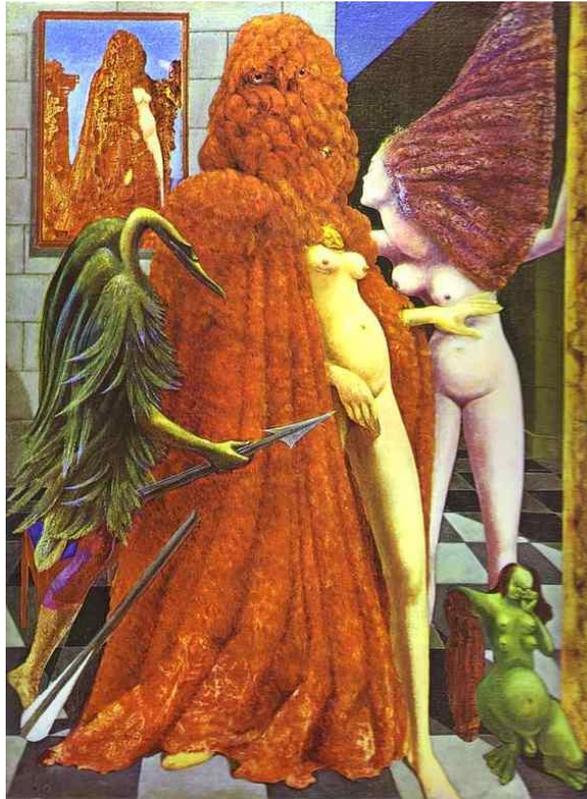
Tomando como ponto de partida o inusitado texto-coisa, "O relatório da coisa", Justen pondera que o texto-objeto, "Onde estivestes de noite", é alicerçado a partir de vincos paradoxais, como "o fechar os olhos para ver, ou seja, um ver de olhos fechados como no mundo dos sonhos e o abrir os olhos e não ver, isto é, estar de olhos abertos na vida de vigília, porém adormecido e anestesiado" (2020, p. 123). Dessa tese, friso dois aspectos para não queimar largadas. Em relação a composição do conto, o texto clariciano causa curiosidade, confusão e parece utilizar uma linguagem enigmática — "Evoca uma sucessão de imagens, vozes e tempos, condensando-as pela justaposição e deslocando-as pelos cortes que as fazem surgir uma após a outra" (Justen, 2020, p. 125); portanto, completa a autora, o texto fabrica uma "uma composição heterogênea que se destaca pela fragmentação e pelo procedimento de montagem das cenas" (2020, p. 125). Além disso, finaliza, a noite clariciano carrega em si uma característica ímpar: ela seduz, ao mesmo tempo em que desperta o desejo de encontrá-la, convidando a ser experimentada. Também é de Justen um artigo interessante intitulado, *A Noite em Negativo em*

Onde Estivestes de Noite e em Outros Contos de Clarice Lispector (2014). Nele, a partir de conceitos da fotografia, sobretudo, do negativo fotográfico, e da construção de uma imagem dialética, Justen discorre sobre processos do inconsciente e da sexualidade abordados no texto. Ele expõe que:

As imagens do desejo dos personagens na narrativa aparecem e desaparecem, revelam-se na noite e voltam a velar no dia. Da mesma forma podemos associar essa possibilidade da noite ao inconsciente que também se revela fazendo-se ver, fazendo-se escutar ao abrir e se fechar por um efeito de linguagem, aparecendo e esvanecendo. Portanto, ao considerar essa noite singular do conto *Onde estivestes de noite* como a revelação fotográfica de uma imagem dialética que se dá tal qual uma revelação do inconsciente, é possível dizer que o inconsciente também se revela como uma imagem dialética (Justen, 2014, p. 79)

Justapondo com outras obras clariceanas, Froés ressalta que no conto surreal, o papel da noite é ressignificado por meio uma inversão cultural de valores. Comumente associado à escuridão e a incompreensão, em Clarice a noite é percebida como “o espaço-tempo da revelação, do ato criativo, do sentido, da percepção. Desse modo, dia e noite não são polos, são campos deslizantes que se suplementam” (Froés, 2012, p. 129). Ainda conforme a pesquisadora, que referencia uma interessante comparação entre o conto “Onde estivestes de noite” e o quadro “O robe da noiva” de Max Ernst, feita por Joel Rosa de Almeida, a atmosfera surreal é apreendida através do esgotamento de “valores morais polarizados”, tais como: “bem/mal, homem/mulher, noite/dia, ocultação/revelação, macho/fêmea, sexualidade/assexualidade, divino/diabólico, sagrado/profano (e o correlato Deus/homem), natureza/cultura, etc” (2012, p. 130). Inclusive, no conto *Onde estivestes*, Clarice cita o pintor alemão surrealista, ampliando assim, o diversificado arcabouço de suas referências. — “Max Ernst quando criança foi confundido com o Menino Jesus numa procissão. Depois provocava escândalos artísticos” (Lispector, 1980, p.66).

Figura 4 - O robe da noiva, de Max Ernst



Fonte: Google Imagens

Na seara das dissertações, Almeida (2001) elucida que a noite se mostra como o principal elemento grotesco no conto, pois ela é o palco apropriado para a liberdade dos malditos; incitando o desejo, a voracidade e a coragem; ao passo que ela também acolhe o grito profundo de outros sentimentos intensos, como o amor e o ódio. Partindo dos elementos religiosos, Melo (2019) menciona que o conto, “Onde estivestes de noite”, é perpassado por reverberações que se desprendem dos relatos bíblicos — “*Da anunciação das trevas até encontrar a luz*, parece ser esse o destino do humano figurado na composição da história, que promove movimentos variados de modo a descrever a experiência de cada uma delas junto ao sagrado” (2019, p. 76-77 - grifos meus). Aqui, o percurso noturno anuncia o alvorecer do encontro e também da própria busca, tal como sucede com Fausto. Para se alcançar o paraíso é preciso, antes, mergulhar nas ondas do inferno. Através deste intrigante jogo noturno que explora as múltiplas facetas da condição humana, Melo acredita que:

A lógica da noite é a lógica do sonho onde tudo é possível, no qual os valores morais podem desaparecer. Nesse espaço reside a chance de ser o que à luz do dia não se tem coragem. Ele-ela é uma proposta a implicitamente falar sobre os desejos e intenções secretas das personagens e também refletir sobre a morte; essa indesejada e inevitável visita, mas havia pelo menos uma única estrela grande que os conduzia e não era a estrela apresentada no Apocalipse

de João 8, 8-12. A estrela do conto era de uma grandiosidade absoluta (Melo, 2019, p. 77-78).

Debaixo do céu existe o “tempo de nascer, e tempo de morrer; tempo de plantar, e tempo de arrancar a planta. Tempo de matar, e tempo de curar; tempo de destruir, e tempo de construir” (Eclesiastes 3:2-4). Tempo de se perder, e tempo de se encontrar. Nas personagens claricianas e goethianas o tempo do desencontro é o tempo perfeito para trazer à baila algo que foi perdido, afinal, as conotações e denotações parecem caducar na presença das artes mágicas. Todos os caminhos levam para algum lugar, e a noite pode levar para todos.

3.2 Tudo é símbolo e analogia

Certamente, não é incumbência das pesquisas em Literatura Comparada (LC) estabelecer a superioridade ou inferioridade de uma obra literária em relação a outra, apesar de ela ter surgido em um contexto comparativo que, em certa medida, implicava avaliações de importância relativa. Cada expressão literária, originada em sua própria esfera cultural, carrega consigo uma essência única. Conforme o *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, a palavra COMPARAR possui quatro verbetes, dos quais resalto o primeiro e o segundo, sendo, respectivamente: “1. Examinar simultaneamente duas ou mais coisas, para lhes determinar semelhança, diferença ou relação” e “2. Colocar em aproximação duas ou mais coisas de distintas naturezas, para mostrar semelhanças e diferenças entre ela”. Ao utilizar os conceitos de semelhança, diferença e relação, a LC transcende esses princípios que vão além de uma noção simplista baseada em superioridade estética ou algo similar, ressignificando-se em um contexto plural e polifônico, intrinsecamente dinâmico e vibrante. Buscar um caminho de afinidades entre Lispector e Goethe, é saber que, como afirma Pierre Brunel *et al*, em *Que é literatura comparada?* (1990), “nenhuma literatura seria o que é, se não contasse com causas situadas quase tão frequentemente no estrangeiro quanto no próprio país” (p. 44). A influência marcante do elemento 'faustiano' trouxe à literatura brasileira um novo tema a ser explorado. Este tema, adaptado ao contexto tropical do país, serve como o foco desta pesquisa, que navega por uma multiplicidade de fontes e influências.

Com o propósito de cruzar essa vereda de influências, concretizada em símbolos e analogias gritantes, dividirei essa leitura em três tópicos de aproximação: geomorfologia, festejos e anfitriões. Todos os três perpassam pelo emblema do noturno, afinal, não é por acaso que a tessitura soturna seja o espaço de ação em “Onde estivestes de noite” e “A Noite de

Valpúrgis”. Culturalmente, a noite recebe diversas representações e importâncias. Na cultura cinematográfica e televisiva, ora palco de monstros sanguinolentos, como zumbis, vampiros e lobisomens (*A hora do espanto*, *Blade*, *A noite dos mortos vivos*, *Lobisomem americano em Londres*, *Eu sou a lenda*, et cetera); ora local de encontro e desabrochar do amor — beijos e abraços incandescentes no escuro aquecem a brasa da paixão (*A casa dos espíritos*, *Nossas noites*, *Noites de Tormenta*, et cetera). Na poesia encontra seu domicílio, de maneira análoga a uma casa astrológica domiciliada. Robert Desnos, Novalis, Bocage, Machado de Assis, Cecília Meireles, Florbela Espanca, Fernando Pessoa e tantos outros poetas dedicaram versos a este espaço do dia. Além da presença amorosa, consoante Desnos, a noite carrega grandiosidade, tragicidade e beleza:

À noite há naturalmente as sete maravilhas do mundo e a grandeza e o trágico e o encanto. / *Nela as florestas se chocam confusamente com criaturas de lenda escondidas nos bosques.* / Há você. / Na noite há o passo do caminhante e o do assassino e o do agente de polícia e a luz do revérbero e a da lanterna do trapeiro. / Há você. / Na noite passam os trens e os barcos e a miragem dos países onde é dia. Os derradeiros sopros do crepúsculo e os primeiros arpejos da aurora (Desnos, online, 2003²⁹ - grifos meus).

Na própria Clarice, em outros textos, como nos romances, *A maçã no escuro* (1956) e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), a noite ocupa um espaço simbólico importante — no primeiro livro, a noite é o começo e o fim do caminho em busca de expurgar os pecados e erros. “Esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme. O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu. Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu” (Lispector, 2015, p. 9). No segundo, a noite é a morada da lua, do feminino, berço de uma quase magia natural, a magia habitual, cotidiana, acessível, sem sangue ou vísceras.

Mas da lua ela não tinha receio porque era mais lunar que solar e via de olhos bem abertos nas madrugadas tão escuras a lua sinistra no céu. Então ela se banhava toda nos raios lunares, assim como havia os que tomavam banhos de sol. E ficava profundamente límpida.

Nesta madrugada fresca foi ao terraço e refletindo um pouco chegou à assustadora certeza de que seus pensamentos eram tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte. Ela simplesmente sentira, de súbito, que pensar não lhe era natural. Depois chegara à conclusão de que ela não tinha um dia-a-dia mas sim uma vida-a-vida. E aquela vida que era sua nas madrugadas era sobrenatural com suas inúmeras luas banhando-a de um prateado líquido tão terrível (Lispector, 1998, p. 34).

²⁹Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho, retirada do site da revista de poesia e debates, *Zunái*.

Álvaro de Campos (Fernando Pessoa) pondera que, apesar de tudo, a noite é também descanso e sossego, pois tudo adormece — “Começa a haver meia-noite, e a haver sossego, / Por toda a parte das coisas sobrepostas, / Os andares vários da acumulação da vida... / Calaram o piano no terceiro andar... / Não oiço já passos no segundo andar... / No rés-do-chão o rádio está em silêncio...” (Pessoa, 2007, p. 392). Por fim, gostaria de citar a poesia, *A noite escura da alma*, do poeta espanhol e místico cristão, São João da Cruz, em que o noturno se apresenta como uma espécie de procedimento de purificação necessária a alma para que ela consiga expurgar seus males e alcançar a graça divina — “Na escuridão, segura, / Pela secreta escada disfarçada, / Oh! ditosa ventura! / Na escuridão, velada, / Já minha casa estando sossegada” (Cruz, 1960, p. 20). A purificação em São João da Cruz adquire o sentido de noite devido a três razões: o primeiro sentido, que é o ponto de partida, refere-se à renúncia à posse; assim, a alma é despojada do desejo por todas as coisas mundanas, tornando-se uma noite para todos os sentidos. O segundo sentido está relacionado à questão da união por meio da fé, pois a noite se apresenta como escuridão para o entendimento. O último sentido está ligado a Deus e ao destino ao qual a alma se dirige. Nesse sentido, Deus assume a característica noturna devido à incapacidade humana de compreendê-lo em sua totalidade.

Deflagra minha busca por simbologias explorando o discurso bíblico, que encontro: “Deus disse: “Haja luz” e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz e as trevas. Deus chamou à luz “dia” e às trevas “noite”. Houve uma tarde e uma manhã: primeiro dia” (Gn, 1:3-5). O trecho em questão me oferece alguns apontamentos, como a correlação do mal com os aspectos noturnos, visto que Deus declara que a luz era boa, além disso, o fato de a noite não ser uma criação da divindade judaico-cristã. Dessa forma, a noite opera como o espaço de possibilidades que foge ou que tangencia a aversão a esta divindade. Como violação, o noturno abriga aqueles que fogem dos aspectos correlacionados ao dia, visto que o período diurno não traz em si o aspecto do oculto ou daquilo que não pode ser revelado aos olhos de todos.

Com origem na língua latina, *nox* e *noctis*, a noite era temida pelos povos primitivos, comentam Balasch e Ruiz (2003) sobre o verbete *noche*, porque eles acreditavam que ela estaria habitada por deuses, espíritos, seres malévolos e terríveis que traziam desgraças para a vida dos mortais que ousasse desafiar o espaço soturno. Ao realizar uma breve investigação utilizando um motor de busca na internet, observo que os potenciais termos equivalentes à palavra “noite” também corroboram com tais analogias de origem ancestral — como “semelhantes” aparecem as palavras escuridão; ignorância; escuridade; escuridez; escuro; obscurecimento; sombras;

trevas; véu; desconhecimento; desinformação; incompreensão; incultura; insciência; necessidade; obscurantismo; castidade. Acredito que não é preciso ir muito longe para confirmar a reputação da noite, afinal todos nós a tememos em algum momento de nossas vidas. Porém, ao passo que criamos consciência e adquirimos mais sabedoria, a noite passa a se tornar mais suave e acolhedora. A derrocada da inocência nos faz perceber que a noite é um espaço de possibilidades excepcionais, como deflagra Clarice Lispector, no início de “Onde estivestes de noite”.

Como filha do *Kháos*, a noite personificada em Nyx, carrega em si as sementes da dualidade. De acordo com a teogonia de Hesíodo, além de ser uma filha do Caos, “Noite negra” é irmã de Érebo, personificação da escuridão e trevas; com o qual “unidos em amor” geraram Éter e Dia. Além destas, sozinha, Noite também teria parido o “hediondo Lote, Sorte negra/ e Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos. / A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor” (Hesíodo, 2007, p. 113). Pierre Grimal, no *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (2005), completa a lista da prole noturna, “Moro (a Sorte), as Ceres, Hipno (O Sono), os Sonhos, Momo (o Sarcasmo), a Angústia, as Meras, Némesis, Apaté (o Engano), Filotes (a Ternura), Geras (a Velhice), Éris (a Discórdia) e, finalmente, as Hespérides, que são as filhas do Entardecer” (2005, p. 333). Em outra versão apresentada por Thomas Bulfinch, a obra *O Livro de ouro da mitologia* (2006), o Amor teria surgido através de um ovo da Noite, que pairava sobre o Caos. Enquanto sua irmã personifica a noite, as “trevas superiores”, Érebo designa a noite profunda, “as trevas subterrâneas”. Pertencentes à primeira geração divina, Junito Brandão, em *Mitologia Grega Vol. I* (1986), comenta que em sua jornada, a deusa noturna:

Percorre o céu, coberta por um manto sombrio, sobre um carro puxado por quatro cavalos negros e sempre acompanhada das Queres. À Noite só se podem imolar ovelhas negras. Nix simboliza o tempo das gestações, das germinações e das conspirações, que vão surgir à luz do dia em manifestações de vida. É muito rica em todas as potencialidades de existência, *mas entrar na noite é regressar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos, incubos, súcubos e monstros. Símbolo do inconsciente, é no sono da noite que aquele se libera* (Brandão, 1986, p. 190-191 - grifos meus).

Brandão pontua que, assim como o relato judaico-cristão apresentado anteriormente, a cosmogonia grega também pondera que as trevas antecipam o surgimento da luz. “Observe-se ainda a conjugação dos opostos: Érebo e Nix, as trevas, se opõem à luz, mas é das trevas, Nix, que nascerá a luz, Éter e Hemera. Esses pares antitéticos unem-se e interferem, cada um triunfando sobre o outro, numa eterna transformação cíclica” (Brandão, 1986, p. 190). Discorrer sobre a noite é falar sobre a ambivalência do mundo. Os opostos que se complementam por

meio da diferenciação, pois a existência de um implica a presença do outro, sua constituição e cerne. Todas essas importâncias gravitam ao redor da Noite, somando e subvertendo significados, construindo novos sentidos e demonstrando que o soturno é, por excelência, um espaço de possibilidades excepcionais. Agregando mais valores a essa constelação de símbolos, Chevalier e Gheerbrant (2001), acrescentam que:

A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as *ideias negras*. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida. Na teologia mística, a noite simboliza o desaparecimento de todo conhecimento distinto, analítico, exprimível, mais ainda, a privação de toda evidência e de todo suporte psicológico. Em outras palavras, como obscuridade, a noite convém à purificação do intelecto, enquanto que vazio e despojamento dizem respeito à purificação da memória, e aridez e secura, à purificação dos desejos e afetos sensíveis, até mesmo das aspirações mais elevadas (2001, p. 640)

Libertos, a procissão dos malditos percorre a imensidão da noite. Voltam-se a si mesmos. Recomeçam por meio do fim. E terminam pelo início. É preciso percorrer o caminho da purificação dos sonhos e, especialmente, dos desejos. Explorando o cortejo maléfico e peculiar do mundo clariciano, é possível adentrar questões intrincadas relacionadas à problemática da identidade — O rompimento das fronteiras culturais, econômicas e sociais; e a consciência do homem voltada a si trouxe para a identidade um peso importante, além de novas configurações e perguntas: afinal, quem sou ou quem somos? Em *Identidade cultural na pós-modernidade* (2006), o teórico cultural e sociólogo, Stuart Hall, analisa que mudanças estruturais transformaram as sociedades tidas como modernas a partir do final do século XX. Tal feito, continua Hall, proporcionou a fragmentação das nossas “paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (2006, p.9). Claro que todas essas movimentações abalaram nossas concepções de identidade pessoal, do nosso posicionamento no mundo e, principalmente, enquanto sujeitos integrados; fenômeno conhecido como “deslocamento ou descentração do sujeito” (Hall, 2006, p. 9). Ainda de acordo com o pensamento de Stuart Hall, a identidade/sujeito foi compreendida a partir de três formas ou momentos: sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. O primeiro diz respeito a um sujeito baseado “numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado,

unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (Hall, 2006, p. 10). Ainda conforme essa concepção, o sujeito nasceria com um “núcleo interior” que se desenvolveria continuamente, mas, permanecendo o mesmo. Tal centro seria a identidade de um indivíduo.

Na concepção de Sujeito Sociológico, o pensamento de identidade a partir de um “núcleo interior” cede espaço para algo um pouco mais complexo, pois, nesta corrente o sujeito “refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com outras pessoas importantes para ele” (Hall, 2006, p. 11). Dessa forma, o Sujeito Sociológico é constituído através das relações, ou seja, sua identidade é formada a partir do binômio sujeito-sociedade. Aqui, é interessante destacar que o sujeito sai de portador de uma “identidade unificada e estável” para um ser fragmentado, “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (Hall, 2006, p. 11).

Finalmente, a última corrente, fica evidente que o sujeito não é portador de algo fixo, consistente ou inflexível, pelo contrário, no Sujeito Pós-moderno a identidade é celebrada como algo totalmente móvel. Nesta o “sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente” (Hall, 2006, p.13). Deste modo, seguindo um constante fluxo de contradição, nossa identidade não pode ser abarcada pelo singular, pois há identidades diferentes, nos levando a direções distintas, em constante ritmo de deslocamento.

Trazendo o signo da memória a fim de conceituar identidade, Joel Candau, na obra *Memória e Identidade* (2011), afirma que a identidade é uma representação alimentada pela memória, admitindo que “memória e identidade estão indissolavelmente ligadas” (Candau, 2011, p.10). Ainda segundo Candau, a memória é uma identidade em ação, ou seja, expressamos a memória a partir dos nossos deslocamentos pessoais e também das nossas interações com o outro e conosco.

Inclusive, corroborando com o pensamento de Hall, em relação a “crise da identidade” nas sociedades modernas, Candau explica que “A busca memorial é então considerada como uma resposta às identidades sofredoras e frágeis que permitiria "apoiar um futuro incerto em um passado reconhecível” (Candau, 2011, p.10). Ao buscarmos a memória do que fomos, assim como as personagens claricianas do conto, *Onde estivestes de noite*, sôfregas em busca de si ou do que elas querem vir a ser, estamos buscando em nós mesmos fragmentos identitários, um painel vivo em constante transformação. Expondo o pensamento do filósofo francês, Jean Yves Lacoste, com intuito de ampliar o debate, Candau escreve que a “chave da consciência” é a

fonte principal para o que definimos como identidade, uma vez que, a nossa relação com a memória é de mão dupla: afetamos e somos afetados por ela. Logo, pode se dizer que: “Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa” (Lacoste *apud* Candau, 2011, p. 16). Se a identidade e a memória compõem nossa narrativa, as personagens de *Onde Estivestes a Noite* parecem pouco à vontade com as suas, por isso a necessidade de reescrevê-las através das possibilidades da magia maléfica.

Por meio da liberdade, do prazer e do grotesco, as identidades claricianas vão se transfazer. Insatisfeitos com o que são durante o dia, incomodados e instáveis dentro de suas estruturas, tanto sociais, quanto corporais, as personagens vão buscar na liberdade do ritual macabro as suas identidades noturnas. Ao cruzar o limiar do sonho e da vigília, para ir ao encontro da criatura insólita, uma das primeiras coisas abandonadas é o nome.

- Como é que você se chama, disse mudo o rapaz, para eu chamar você a vida inteira. Eu gritarei seu nome.
- *Eu não tenho nome lá embaixo*. Aqui tenho o nome de Xantipa.
- Ah, quero gritar Xantipa! Xantipa! Olhe, eu estou gritando para dentro. E qual é o seu nome durante o dia?
- Acho que é... é... parece que é Maria Luísa. (Lispector, 1999, p. 34 – grifos meus).

Ao perguntar sua identidade pelo nome, a personagem Xantipa, uma alusão a mulher de Sócrates, comenta que “lá embaixo” o nome dela é Maria Luísa. A partir dessa transformação identitária, Xantipa, assim como as demais personagens participantes do séquito, gozam da liberdade que lhes é proibida no mundo real: assumindo uma nova personalidade, trocando de nome e se libertando. E quem vai guiar essas transformações será o ser Ele-ela; que através de seus jogos persuasivos, ele consiste em ofertar: “àqueles que o ouvem a ilusão de que as convicções e os sentimentos que ele desperta neles não lhe foram sugeridas de fora, que eles nasceram deles mesmos, que ele somente adivinhou o que se elaborava no segredo de suas consciências e não lhes emprestou mais que sua voz” (Halbwachs, 1990, p. 47).

Ao trocar suas identidades, eles fogem da banalidade da vida. Fogem não somente das estruturas sociais, mas também de si mesmos, pois “Eles queriam fruir o proibido. Queriam elogiar a vida e não queriam a dor que é necessária para se viver, para se sentir e para amar. Eles queriam sentir a imortalidade terrífica. Pois o proibido é sempre o melhor” (Lispector, 1999, p. 34-35). No “Morro de Sucata”, a noite não é para ser temida, pelo contrário, ela é para

ser aproveitada; devorada como uma fruta totalmente madura, prazerosa. Desse modo, ao raiar do dia, a magia não perdura e tudo volta a ser como era antes:

Quando começou a raiar o dia todos estavam na cama sem parar de bocejar. *Quando acordavam, um era sapateiro, um estava preso por estupro, uma era dona de casa, dando ordens à cozinheira, que nunca chegava atrasada, outro era banqueiro, outro era secretário etc. Acordavam, pois, um pouco cansados, satisfeitos pela noite tão profunda de sono.* O sábado tinha passado e hoje era domingo. E muitos foram à missa celebrada por padre Jacinto que era o padre da moda: mas nenhum se confessou, já que não tinham nada a confessar (Lispector, 1999, p. 39 – grifos meus).

À noite, enquanto espaço de possibilidades, oferece aos seus peregrinos a chance de expressar o mais íntimo de cada um, principalmente o lado animalesco, vergonhoso, grotesco; em que as identidades se amalgamam criando novas *personas* (como Xantipa/Maria Luísa). Na noite profunda e negra, tudo é caminho; porque nenhuma luz é capaz de ofuscar, pois: “A luz era maléfica: instaurava-se o mal-assombrado dia diário. Uma religião se fazia necessária: uma religião que não tivesse medo do amanhã” (Lispector, 1980, p.70). As ideias maléficas espocam pelo ar como foguetes coloridos, quentes e sedutores. No Morro de Sucata vê-se a ponta de um novelo fáustico, incandescentemente diabólico, que percorre longas distâncias até se tornar novamente lenda viva. A partir dessa ponta, faço o movimento contrário da roca: desfio.

Clarice Lispector inicia seu texto com “sangue no olho”. De chofre, já obtenho informações sobre a atmosfera macabra que se anuncia: é excepcional, fechada, escaldante e silenciosa. É como uma estufa que prepara o clima perfeito para suas criaturas enclausuradas - minhocário humano. Além disso, “um galo soltou seu grito fora de hora e uma só vez para alertar o início da subida pela montanha. A multidão embaixo aguardava em silêncio” (Lispector, 1980, p. 55). Na tradição popular, o “grito” do galo fora de hora representa o mau presságio, como a presença da morte ou do mau agouro. Logo no início do conto, noto a subversão da narrativa, por meio do anúncio da má sorte emergirá a possibilidade de salvação. Em Clarice, o grotesco é uma forma de salvação de si mesmo, argumento retratado por uma das personagens da multidão que verbaliza: “estou vigilante no mundo: de noite vivo e de dia durmo, esquivo” (Lispector, 1999, p.40). Os tambores da Montanha do Mal, já anunciados no conto “Seco estudos de cavalos”, abrem o cortejo da coisa maléfica. A música e os cantos, para alguns rituais, são primordiais em aclimatar o ambiente e propiciar o transe dos participantes. Ouvindo-a os ingressantes partem rumo aos locais sagrados — em Clarice Lispector, o fictício

“Morro de Sucata”, “montanha de origem vulcânica”, palco do ritual onírico que se anuncia com a despedida do astro rei; em Goethe, o real Monte Brocken, região de Schierke e Elend, locais conhecidos pelo polímata.

De forma empírica, observo a importância dos cenários “mágicos” nas narrativas que se aventuram na aba do insólito: sem Nárnia, as crônicas seriam inviáveis; sem Macondo, *Cem Anos de solidão* seria apenas uma ideia; sem o País das Maravilhas, Alice cairia eternamente em seu sonho de menina. Sem as montanhas maléficas os “sabás” impossíveis. Em Clarice, o palco do ritual de magia nomeado como “Morro de Sucata”, “lugar de encruzilhadas”, na verdade é um “planalto elevado”, próximo ao mar que exalava o seu “cheiro salgado”. Enquanto espaço sagrado, seu acesso se dá através da peregrinação: para acessá-lo é preciso adentrar no espaço do sonho, onde o mítico é tangível, e seres divinos são reais. Aleida Assmann, em *Espaços de Recordação* (2011), pondera que os deuses ou seres das religiões politeístas “queriam ser procurados e adorados em seu local. As pessoas tinham que peregrinar até os locais sagrados, os deuses tinham suas moradas fixas. Longe dessa terra e de sua topografia sacramental não era possível comunicar-se com os deuses” (2011, p. 322). O Morro de Sucata, assim como o Monte Brocken, assume um importante espaço na narrativa para as identidades dos peregrinos obscuros: ele vai representar a zona onde a memória do que se é entra em confronto com a identidade do que se quer ser; palco das possibilidades.

Para Chevalier e Gheerbrant (2001), a montanha tem um significado múltiplo, prendendo-se aos aspectos da altura e do centro, pois, “na medida em que ela é alta, vertical, elevada, próxima do Céu, ela participa do simbolismo da transcendência; na medida em que é o centro das hierofanias atmosféricas e de numerosas teofanias, participa do simbolismo da manifestação” (p. 616). Ainda de acordo com os simbolistas, todas as culturas e povos possuem suas cordilheiras sagradas, como o pico do Ba-Phnom (Camboja); Meru (Índia); Kuen-Iuen (China); Fuji-Yama (Japão); Alborj Persa (Mesopotâmia); Monte Gerizim (Cisjordânia) entre outras. Partindo desses pressupostos, Clarice e Goethe parecem subverter as tradições dos espaços sagrados, em especial os judaico-cristãos, como o Monte Hor, Monte Ebal, Monte Gerizim, Monte Nebo, Monte Efraim, Monte Tabor, Monte Gileade, Monte Gilboa, Monte Sião, Monte Líbano, Monte Hermom e o Monte Sinai. Este último, talvez um dos mais conhecidos popularmente, é palco/testemunha da conexão de Deus com Moisés e o povo eleito.

O Monte Brocken é aludido durante o decorrer dos fatos presentes em *Fausto*; no ato “Na taberna de Auerbach em Leipzig” (*Auerbachs Keller in Leipzig*), o personagem Siebel menciona o cume profano o correlacionado a figura de um bode — “Tornando do Blocksberg,

um bode claudicante/ Lhe bale as boas noites a galope!”³⁰ (Goethe, 2016, p. 207)”. Porém, será Fausto o responsável por transmitir ao leitor as primeiras impressões sobre o monte, veja:

FAUSTO
*No abismo como fulge, estranha,
A luz de um auroreal clarão,
Que das voragens da montanha
Penetra o mais profundo vão!
Aqui um vapor ascende ao cume,
E corre lá qual frágil fio,
De fumo e véu fulgura um lume,
Que após resvala como um rio.
No vale ali, um bom pedaço,
Em cem filões se desenrola,
E aqui, neste restrito espaço,
Para e de súbito se isola.
Flamejam chispas na fundura,
Como áureo pó que se esparrama.
Mas vê! em toda a sua altura
O morro se ilumina e inflama.*
(Goethe, 2016, p. 443 - grifos meus)³¹

O interessante desse trecho é uma curiosa aproximação com uma passagem bíblica presente no Pentateuco, em Exôdo. Após se libertarem da escravidão imposta pelos egípcios, os hebreus percorreram quarenta anos o deserto do Sinai até chegarem em seu monte, onde Moisés recebeu os Dez Mandamentos e outros preceitos religiosos, que se tornaram a base da religião e da cultura hebraica. Em um momento de teofania, Iahweh desce a terra e se revela:

Ao amanhecer do terceiro dia, houve trovões, relâmpagos e uma espessa nuvem sobre a montanha, e um clamor muito forte de trombeta; e o povo que estava no acampamento pôs-se a tremer. Moisés fez o povo sair do acampamento ao encontro de Deus, e puseram-se ao pé da montanha. *Toda a montanha do Sinai fumegava, porque Iahweh descera sobre ela no fogo; a sua fumaça subiu como a fumaça de uma fornalha, e toda a montanha tremia violentamente.* O som da trombeta ia aumentando pouco a pouco; Moisés falava e Deus lhe respondia no trovão. Iahweh desceu sobre a montanha do Sinai, no cimo da montanha, Iahweh chamou Moisés para o cimo da montanha, e Moisés subiu (Êxodo 19:16,20).

³⁰Ein alter Bock, wenn er vom Blocksberg kehrt,/ Mag im Galopp noch gute Nacht ihr meckern!

³¹FAUST/ Wie feltfam glimmert durch die Gründe/ Ein morgenröthlich trüber Schein!/ Und felbt bis in die tiefen Schlünde/ Des Abgrunds wittert er hinein./ Da fteigt ein Dampf, dort ziehen Schwaden./ Hier leuchtet Glut aus Dunst und Flor,/Dann schleicht fie wie ein zarter Faden./ Dann bricht fie wie ein Quell hervor./ Hier schlingt fie eine ganze Strecke./ Mit hundert Adern, fch durchs Thal./ Und hier in der gedrängten Ecke/ Vereinzelt fie fch auf einmal./ Da fprühen Funken in der Nähe./ Wie ausgeftrouter goldner Sand./ Doch fchau! in ihrer ganzen Höhe/ Entzündet fch die Felfenwand.

Ao descrever o monte, Fausto o atribui características similares a de um vulcão, o que remota a ideia sagrada de montanha mais os atributos de “boca do inferno”, as entranhas do mundo, a descida infernal; como acreditavam alguns antigos povos, como os gregos e romanos. Curiosamente, a região do Brocken também é citada pelo suposto monge, Jonas Sufurino, na obra, *O livro de São Cipriano: tesouro do feiticeiro* (2022), como testemunha da comunhão entre o religioso e o demônio. Em uma espécie de preâmbulo em primeira pessoa, escrito “no ano de graça de 1857”, Sufurino relata que após se tornar bibliotecário do monastério de Brocken, iniciou-se no mundo das artes mágicas por meio dos “incontáveis volumes” que ali se encontravam. Em seus estudos, o monge conclui que “não há dúvida que existem espíritos bons e maus, e que estes têm relações com os homens” (2022, p. 12); e que tais seres podem aparecer para nós, uma vez que, até o Diabo surgiu perante os olhos do filho de Deus. Além do mais, dotados de uma suprema inteligência, tais espíritos podem se comunicar com o homem, “posto que a mesma religião lhes dá o poder para nos tentar e de nos induzir para o bem ou para o mal” (2022, p. 12), senda esta comunicação viável pelos caminhos da magia.

“Etimologicamente, o termo “magia” vem do grego *Mageia*, talvez originado da raiz sânscrita *Mah* (grande), que significava originalmente a atividade ou a arte do Mago”, elucida João Ribeiro Júnior em *O que é Magia?* (1982). Ainda de acordo com Ribeiro Júnior, a origem da palavra “mago” é incerta, porém, uma das suposições etimológicas remetem ao hebraico Mag; palavra presente no *Livro dos Profetas*, em *Jeremias*, que designava uma figura no séquito do rei da Babilônia (Rab-mag, “chefe dos magos”). A nomenclatura aparece sobre o contexto da tomada de Jerusalém pelo rei da Babilônia, Nabucodonosor — “Ele confiara esta missão a (Nabuzardã, comandante da guarda) Nabusezbã alto dignitário, a Nergalsareser, grande mago, e a todos os príncipes do rei da Babilônia” (Jeremias 39:13). Outra via para a origem do termo se relaciona com a palavra de origem assíria, *Mahhu*, tendo como significado pessoa que realiza feitos fantásticos.

Mas, o que seria essa coisa que sempre esteve presente como a sombra do mundo e dos homens? O que seria essa arte, considerada por muitos como nefasta, que toma e percorre os caminhos das personagens de *Fausto* e de “Onde estivestes de noite”? Ainda sobre os apontamentos de Ribeiro Júnior, a magia nada mais é do que uma “necessidade inerente ao homem, que toma a *forma de liberdade, em contextos opressivos e repressivos*” (1982, p. 21 - grifos meus). Em conformidade com Papius, articula que a magia é “a aplicação da vontade humana, dinamizada, à evolução rápida das forças vivas da natureza” (1970, p. 23). Segundo Lévi, “a magia é a ciência tradicional dos segredos da natureza, que nos vem dos magos. Por

meio desta ciência, o adepto se acha investido de uma espécie de onipotência relativa e pode agir de modo que ultrapassa a capacidade comum dos homens” (2017, p. 57). Para as personagens claricianas e goethianas, magia é poder.

Sobre as modalidades da magia, Ribeiro Júnior apresenta as seguintes categorias: Magia Natural e Magia Divina (Magia Evocativa). Enquanto a primeira se ocupa de analisar os fenômenos tidos como paranormais e ocultos relacionados ao organismo humano, e como reproduzi-los a partir dessa estrutura; a segunda se ocupa em se dedicar a preparação do mago (homem) para se relacionar com as entidades superiores da natureza, ocultas aos olhos do mundano.

À Magia Natural pertencem todos os fenômenos físicos de origem oculta (os fenômenos parapsicológicos do conhecimento), desde a telepatia até a medicina por sugestão; desde a telecinesia até a feitiçaria. À Magia Divina, todos os fenômenos que não se pode (ainda) explicar pela intervenção da simples vontade humana.

A evocação (evocar significa gritar, chamar de dentro para fora, produzir, ao contrário de invocar, que quer dizer chamar para descer sobre alguém, fazer entrar) é a base da Magia Divina. Ela é uma chamada e equivale a um conjuro. Consiste em pronunciamento de fórmulas, acompanhado de cerimônias particulares, cuja finalidade é atrair e obrigar entidades invisíveis a prestarem sua ajuda ao evocador. Na evocação as forças do Mago como as arrancadas do universo combinam-se para tornar a operação mágica possível (Ribeiro Júnior, 1982, p.23).

Drury disserta que as vertentes da magia podem se ampliar através de outras modalidades, como a Alta Magia (também relacionada com a Teurgia; focada no crescimento espiritual do mago, por meio de sua sagrada luz interior); Baixa Magia (focada em questões cotidianas, como atrair prosperidade, amor, sorte, entre outros fluxos); Magia Branca (prática mágica relacionada, principalmente, com fins terapêuticos e espirituais); Magia Cerimonial (prática que recorre a símbolos e simulacros com a finalidade de representar as forças sobrenaturais e místicas do universo, também ligada aos grimórios medievais); Magia Contagiosa (sistema mágico que parte da crença de que objetos (artigos pessoais) e materiais do corpo humano, como unhas, cabelos, sangue, retêm uma conexão mágica com seus proprietários, mesmo quando separado); Magia Defensiva (magia e feitiçaria usadas para neutralizar bruxaria ou influências maliciosas); Magia de Imagem (ou Magia Imitativa - prática que consiste no uso de uma imagem ou representação simbólica fidedigna do alvo em questão, como bonecas de pano, barro, cera e afins); Magia Negra (prática associada ao domínio de seres abissais, infernais e de baixa frequência, tais como demônios, diabos e espíritos malignos, sendo invocados com o intuito de causar prejuízo a alguém); e Magia Sexual (a prática envolve rituais e cerimônias

que correlacionam atos sexuais a fim de invocar os princípios da fertilidade, baseando-se na união dos deuses). Além disso, é precisamente por meio desta última prática que as personagens claricianas descobrem um refúgio para se aventurarem em direção à magia maléfica: o prazer se torna a conexão entre a monotonia e a redenção — “O silêncio pululava de respirações ofegantes. A visão era de bocas entreabertas pela sensualidade que quase os paralisava de tão grossa. Eles se sentiam salvos do Grande Tédio” (Lispector, 1980, p. 57).

Na obra enciclopédica, *Homem, Mito e Magia* (1970), a magia sexual é implicitamente relacionada ao Tantra; uma forma de encontrar a salvação por meio da prática sexual. Historicamente, o tantrismo pode ser definido como uma seita milenar hindu que: “propõe-se a ajudar o ser humano, sem qualquer distinção, a se superar, a ir além de si mesmo, ou melhor, ir, de fato, até onde suas capacidades geralmente pouco desenvolvidas, podem levá-lo” (Homem..., 1970, p. 249). Enquanto pensamento filosófico, o tantra acredita que o universo é construído e impregnado por duas forças básicas, que se unem em íntima e complexa conexão, sendo Shiva e Shakti; transfigurados em divindades masculina e feminina; formando uma realidade una — o que pode ser aludida na construção simbólica da criatura Ele-ela. No tantra, em relação a suas práticas e ritos, a enciclopédia demonstra que são múltiplas as ações religiosas, que se interligam com a disciplina pessoal e “dominação” dos *chakras* (espécies de pontos de energia corporais). Existem uma série de rituais que são considerados basilares para a evolução do tantra, como o “nudismo, liberdade sexual, sexo em grupo, adultério, incesto e, em níveis mais elevados, relação com criaturas na natureza, demônios, fêmeas e machos” (Homem..., 1970, p. 253). A título de curiosidade, vale citar que, conforme o acervo *on-line* de Clarice Lispector, curiosamente a escritora possuía um exemplar do livro, *O kama sutra: o livro do amor* (1965), escrito por Mallinaga de Vatsyayna.

Entretanto, conforme ressalta Ribeiro Júnior, é fundamental compreendermos que a magia precede os conceitos éticos. Dessa forma, as classificações de magia branca e negra, também conhecidas, respectivamente, como Teurgia e Goétia, derivam de um progresso moral. Sendo assim, essa classificação moralista “não coincide, perfeitamente, com as distinções legítimo-ilegítimo, aprovado-reprovado, bom-mau, lícito-ilícito, porquanto se a Magia Branca é sempre aprovada, a Negra é às vezes aprovada, outras, reprovada, dependendo das circunstâncias” (Ribeiro Júnior, 1982, p. 30-31). Antes de prosseguir, acredito que seja interessante e pertinente desenvolver melhor este conceito de "progresso moral" em torno da magia, uma vez que, estas questões ligadas à moral resvalam nos textos analisados nesta

pesquisa. A figura da bruxa é central nas discussões dos autores culturais que problematizam a relação entre a magia e o decoro.

Na obra, *A mulher na Idade Média* (2002), apesar do título, José Rivair Macedo relembra que a "demonização" da feiticeira e a "Caça às bruxas" não ocorreram na Idade Média, como paira no imaginário popular, mas sim no período do Renascimento, da Reforma e da Revolução Científica. A mudança da concepção das figuras das magas, curandeiras, benzedoras e adivinhas acompanha a transição das sociedades europeias. A crença na magia e em seus caminhos é tão antiga quanto as noites do mundo: alguns textos, como a passagem bíblica, citada anteriormente, já revelam a presença de magos e magas, tanto nos antigos impérios do "Oriente Próximo quanto no mundo grego-romano e germânico. Os cronistas, os pensadores cristãos e os textos legislativos atestam a existência de charlatões, pitonisas, filtros mágicos e malefícios de toda espécie nos séculos iniciais da Idade Média" (Macedo, 2002, p. 54). Até certo momento, o caso das feiticeiras era tratado apenas como uma superstição pagã sem grandes consequências, ainda de acordo com Macedo, os relatos de "vãos noturnos e de suas metamorfoses em animais e dos males que causavam às colheitas e às crianças recém nascidas" (2002, p. 54) eram esvaziados de sentidos e tratados apenas como superstições populares, tratados, inclusive, com certo escárnio por padres e escritores cristãos.

Contudo, a partir do século XIII, o discurso de escárnio e "tolerância" ganharam novos rumos, afinal, o Diabo (representação máxima do mal) precisava ser combatido e extirpado. Macedo relata também que essa mudança no posicionamento religioso é resultado de uma série de fatores, incluindo uma crise política nos séculos XIV e XV a qual envolveu autoridades religiosas, a crise moral decorrente da revelação das heresias, bem como as contínuas tribulações sociais e econômicas do período. Esses elementos resultaram em uma nova maneira de perceber o mundo e, por conseguinte, a bondade, a maldade, Deus, o Diabo e seus agentes. A problemática do mal e dos seus agentes respingou na figura do campestre feiticeiro, transformando-a na demoníaca bruxa perversa. Vale ressaltar, ainda nas palavras de Macedo, que anterior a este período, a magia masculina praticada pelos antigos magos (necromantes) era o problema que deveria ser combatido. Porém, a cisão de gêneros baseadas em preceitos religiosos fez com que a figura feminina fosse eclipsada pelo demônio.

No século XV, dois inquisidores alemães chamados Heinrich Kramer e James Sprenger, responsáveis pelo mais famoso tratado de demonologia e bruxaria, o *Malleus Maleficarum* (O martelo das feiticeiras), afirmaram que o maior número de praticantes da magia é encontrado, substancialmente, no meio feminino. Inclusive, essa maciça presença feminina é percebida no

drama alemão: “SEMICORO DOS BRUXOS/ Seguimos nós pacatamente, / Todo o femeação está à frente. / Pois, indo para o inferno a gente, / *Tem passos mil a fêmea à frente*” (Goethe, 2016, p. 447 - grifos meus)³².

Já o séquito clariciano, não está dividido por questões de gênero, sendo ignorada essa questão, afinal, Ele-ela é um ser que foge a binariedade banal. Na análise de Kramer e Sprenger, existem alguns motivos para que a perdição pelo caminho da magia seja mais escolhida pela mulher: a primeira, diz respeito a confiança da “glória magna de espalhar largamente o Seu poder, digamos que diversos homens têm identificado para esse fenômeno várias razões, que, no entanto, são, em princípio, consoantes. (1997, p. 112-113); o segundo, devido à natureza mais “impressionável” e “propensa” da mulher “em receber a influência do espírito descorporificado; e quando se utilizam com correção dessa qualidade, tornam-se virtuosíssimas, mas quando a utilizam para o mal, tornam-se absolutamente malignas” (1997, p.115). Além desses fundamentos, os inquisidores utilizavam os acontecimentos do livro de Gênesis a fim de incorporar suas posições:

Mas a razão natural está em que a mulher é mais carnal do que o homem, o que se evidencia pelas suas muitas abominações carnis. E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepciona e mente. Pois diz Cato: “Quando uma mulher chora, está urdindo uma cilada.” E prossegue: “Quando uma mulher chora, trabalha para enganar um homem.” O que é demonstrado pelo caso da mulher de Sansão, que o persuadiu a lhe contar o segredo de sua força para depois apresentá-lo aos filisteus, assim enganando. E claro está que a primeira mulher tinha pouca fé; porque, quando a serpente lhe perguntou por que não comia de todas as frutas do Paraíso, ela respondeu: “Podemos comer do fruto das árvores do jardim mas... para que não morrais.” Demonstrando assim que duvidava e que pouca fé tinha na palavra de Deus. *E tal é o que indica a etimologia da palavra que lhe designa o sexo, pois Femina vem de Fe e Minus, por ser a mulher sempre mais fraca em manter e em preservar a sua fé.* E isso decorre de sua própria natureza; embora a graça e a fé natural nunca tenham faltado à Virgem Santíssima, mesmo por ocasião da Paixão de Cristo, quando carecia a todos os homens (Kramer, Sprenger, 1997, p. 116-117).

O texto clariciano apresenta uma menção que subverte a imagem imaculada da maternidade, tão bem engendrada pela figura da Virgem Santíssima. Por meio da religião, duas figuras femininas foram alicerçadas no imaginário coletivo: a pecadora frágil e a mulher

³²HEXENMEISTER, HALBER CHOR/ Wir schleichen wie die Schneck im Haus,/ Die Weiber alle sind voraus./ Denn, geht es zu des Bösen Haus,/ Das Weib hat tausend Schritt voraus. (Goethe, 2016, p. 446)

virtuosa. Dessa forma, “das bocas escorria saliva grossa, amarga e untuosa, e eles se urinavam sem sentir. *As mulheres que haviam parido recentemente apertavam com violência os próprios seios e dos bicos um grosso leite preto esguichava*” (Lispector, 1980, p.62-63). O alimento materno, uma vez fonte de nutrição e carinho, é agora subvertido em algo pestilento, enquanto a imagem da mãe é adornada pela sombria aura do grotesco e do horror. Se a maternidade é frequentemente retratada como a salvação feminina, como mencionado no *Livro de Timóteo*, em “Onde estivestes”, ela é confrontada com a oportunidade de se perder, de se entregar ao prazer carnal, desafiando assim, as convicções arraigadas sobre o papel materno na sociedade. Em Goethe, outra personagem relacionada à transgressão feminina é Lilith. Para certas mulheres, junto a Hécate, ela é o totem da magia.

FAUSTO
Quem é aquela?
MEFISTÓFELES
Olha-a com atenção!
Lilith é.
FAUSTO
Quem?
MEFISTÓFELES
A esposa número um de Adão.
Cautela com a formosa trança,
Que, unicamente, a adorna até à ilharga;
Quando com ela algum mancebo alcança;
Tão cedo a presa já não larga
(Goethe, 2016, p. 459-461)

Simbolicamente, a figura de Lilith também aparece no entremeio do texto clariciano sob a forma de uma coruja — “*Em noites sem lua Ela-ele virava coruja. Comerás teu irmão, disse ela no pensamento dos outros, e na hora selvagem haverá um eclipse do sol*” (1980, p.60 – grifos meus). Aqui, neste trecho, percebe-se que Clarice Lispector destaca o polo feminino em primeiro plano. Não se trata mais de Ele-ela, mas sim de Ela-ele. Ser de corpo sensual e ao mesmo tempo bestial, assim como as harpias presentes nos relatos gregos, Lilith é caracterizada como o “fauno fêmea noturno”, como dialoga Valéria Fabrizi Pires em *Lilith e Eva* (2008). Do mesmo modo que as criaturas noturnas, que repousam durante o dia e despertam à noite, Ele-Ela se conecta intrinsecamente às simbologias atribuídas a Lilith. Conforme Pires, a primeira “esposa” de Adão, feita do mesmo pó que ele, e não de sua costela, é “igualmente descrita como um demônio feminino da noite, com asas, cabelos longos e pés como os da coruja” (2008, p.38) — Inclusive, é interessante observar o apagamento da “primeira mulher” no texto bíblico. Pois, em Gênesis, é informado que:

“Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou. Deus os abençoou e lhes disse: “Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a; dominai sobre os peixes do mar, as aves do céu e todos os animais que rastejam sobre a terra” (Gênesis 1, 27:28 – grifos meus).

Entretanto, o processo de criação de Eva só é abordado no capítulo 2 do livro da criação, em que é possível ler:

Então Iahweh Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou uma de suas costelas e fez crescer carne em seu lugar. *Depois, da costela que tirara do homem, Iahweh Deus modelou uma mulher e a trouxe ao homem. Então o homem exclamou: “Esta, sim, é osso de meus ossos e carne de minha carne! Ela será chamada ‘mulher’, porque foi tirada do homem!”* Por isso um homem deixa seu pai e sua mãe, se une à sua mulher, e eles se tornam uma só carne. Ora, os dois estavam nus, o homem e sua mulher, e não se envergonhavam (Gênesis 2, 21:25 – grifos meus).

Também associada a imagens de outros animais, como a serpente, o cão e ao asno; além de todo ser rastejante, o nome da figura antagônica a Eva vem *Lilitu*, da linguagem assíria-babilônica. Drury comenta que Lilith é a forma obscura da deusa, caracterizada pelo seu ímpeto de vingança e sua hostilidade aos recém-nascidos, além da sua sede por sacrifícios humanos — “o nome Lilith significa “monstro da noite” e ela às vezes é caracterizada como um demônio noturno ou *fantasma* que, como *Hécate* e as *lâmias*, personifica o mal e a escuridão” (2011, p. 210). Por meio do discurso religioso, a figura da mulher parece não ocupar uma posição mediana: ou ela é perdição ou salvação. Como já demonstrado, por meio do signo noturno o movimento dos textos segue um fluxo baseado na antítese. À vista disso, é natural que os autores utilizem símbolos que corroboram com essa narrativa — Deus/Diabo, Bem/Mal, Dia/Noite, Sonho/Realidade, Castidade/Prazer, Eva/Lilith, “é Maria ou Lilith; é a vitória ou a morte, é a luz ou a noite” (Lévi, 2017, p. 229). Embora Eva possa não personificar plenamente a virtude da bondade, sua natureza parece mais compassiva em contraste com a de Lilith.

Inclusive, essa questão moral não parece preocupar, a priori, as personagens do *corpus* desta pesquisa: Fausto, assim como as personagens claricianas, procuram na magia uma forma ou chance de reestruturar suas vidas, de buscarem as soluções para caminhos, até então, obstruídos. As noites macabras do mundo subvertem a lógica moral. Para peregrinar por ela é preciso se despir de quaisquer coisas que possam impedir o progresso (ou retrocesso, lembre-se da subversão) da alma. Ao se encontrar com Fogo-fátuo, Mefistófeles e Fausto são convidados a ingressarem na *vita nuova* — “FAUSTO, MEFISTÓFELES E FOGO-FÁTUO/

Pela esfera da magia/ E do sonho, andamos ora!;/ Cumpre o ofício e sê bom guia! / Por transpormos sem demora/ As desertas, vastas plagas. (Goethe, 2016, p.439)³³. Luís Câmara Cascudo, em *Dicionário de Folclore Brasileiro* (2001), comenta que o verbete fogo-fátuo está correlacionado, no Brasil, aos embaé-tatá e boitatá. Não obstante, o mesmo se expande no universo de criaturas mágicas universais. Em solo brasileiro, o fogo-fátuo também é conhecido pelos nomes de Baitatá, Rataatá, Batatal, Bitatá, Jean de La Foice, João Galafuz, Batatão, cobra de fogo, entre outros; sendo um dos primeiros mitos brasileiros registrados. O Padre José de Anchieta, em 31 de maio de 1560, relatou que o fogo-fátuo aclimatado vivia próximo ao mar e rios, sendo caracterizado como um facho cintilante veloz, que, assim como os curupiras, causava a morte de índios.

O Boitatá é, para todo o Brasil, o fogo-fátuo, correspondendo à *ronda-dos-Lutinos*, na França, Flandres, a *Inlicht*, a luz louca da Alemanha, onde minúsculos anões correm com archotes, talqualmente os sul-americanos "*Iacãundis, que quiere decir cabeza encendida*" ensina Maynztzhusen, o *fogo-dos-druídas*, o *fogo-de-Helena*, antepassados do santelmo que os romanos identificavam com a presença de Cástor e Pólux, é o *Jack wit a lantern* dos ingleses, que se passou, com a forma de um fantasma que guiava, com uma lanterna, os viandantes através dos charcos e lamaçais alemães; é o sinistro *Moine des Marais*, com ocupações idênticas (CASCUDO, 2001, p. 171).

A presença de um ser mitológico, comum a tantas culturas, indicando o caráter coletivo do *Fausto*, sugere que a jornada em direção ao desconhecido será permeada pelas águas do insólito. Ao ingressarem nessas esferas, as personagens embarcam em um novo mundo, tal e qual Clarice. Os eventos do ato "Noite de Valpúrgis" se desenvolvem a partir da festividade pagã europeia que nomeia o capítulo, celebrada anualmente na madrugada de 30 de abril para 1º de maio. Walpurgis é a corruptela do nome Walburga (Valburga), santa católica nascida em Devonshire, que foi enviada à Alemanha, no ano de 748, no propósito de auxiliar a implantação de mosteiros e escolas aos recém-convertidos. Apesar do selo católico, esse sabá germânico é derivado de festividades pagãs, o que explica, apesar do nome, toda a sua composição mágica e maldita. Para a composição estética e grotesca desse sabá macabro, Goethe se vale de manuais de magia, feitiçaria e demonologia. Mazzari, em diálogo com outros estudos, aponta que a ilustração de Michael Herr *Verdadeiro esboço e representação da festa amaldiçoada e ímpia dos feiticeiros* teria servido de inspiração ao escritor alemão.

³³FAUST, MEPHISTOPHELES, IRRLICHT (IM WECHSELGESANG)/ In die Traum- und Zaubersphäre/ Sind wir, scheint es, eingegangen./ Führ' uns gut und mach' dir Ehre!./ Daß wir vorwärts bald gelangen, /In den weiten, öden Räumen.(GOETHE, 2016, p. 438)

Figura 5 - Desenho de Michael Herr que serviu de inspiração para Goethe



Fonte: The British Museum

Em seu bojo estrutural, a noite goethiana apresenta inúmeros personagens, mesclando seres que permeiam os tecidos míticos, literários, alegóricos, lendários e satíricos; como bruxas, duendes, fantasmas, espectros; até alguns mais específicos presentes em outros textos literários, como Oberon, Titânia e Puck originados da peça shakespeariana, *Sonho de uma noite de verão*.

BRUXO EM CORO

Das bruxas corre o Brocken a horda,
O restolhal de pó transborda.
Junta-se ali todo o montão,
No topo monta Dom Urião.
Por paus e pedras tudo acode,
... a bruxa... o bode!

VOZ

A velha Baubo vem sozinha;
Numa mãe-porca se avizinha.
(Goethe, 2016, p. 445).³⁴

Como mencionado acima, uma das figuras bizarras do rol de criaturas dessa cena é Baubo, a deusa do ventre; representada imagetivamente na antiguidade por um ser que possui um rosto na região do ventre e o queixo nas proximidades da genitália feminina. Conforme Mikhail

³⁴MEPHISTOPHELES/ (...) Hörst du Stimmen in der Höhe?/ In der Ferne, in der Nähe?/ Ja, den ganzen Berg entlang/ Strömt ein wütender Zaubergesang!/ HEXEN (IM CHOR)/ Die Hexen zu dem Brocken ziehn,/ Die Stoppel ist gelb, die Saat ist grün./ Dort sammelt sich der große Hauf,/ Herr Urian sitzt oben auf./ So geht es über Stein und Stock./ Es farzt die Hexe, es stinkt der Bock./ STIMME/ Die alte Baubo kommt allein./ Sie reitet auf einem/Mutterschwein./ (GOETHE, 2016, p. 444).

Bakhtin, em *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), essas representações grotescas acerca do corpo e de sua “vida corporal” perduraram durante muito tempo nas produções artísticas, literárias (oral e escrita) e imagéticas, não somente dos povos europeus:

além disso, *as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso*; de maneira geral, a temática das injúrias e do riso é quase exclusivamente *grotesca e corporal*; o corpo que figura em todas as expressões da linguagem não-oficial e familiar é o corpo *fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo*; existe em todas as línguas um número astronômico de expressões consagradas a certas partes do corpo: *órgãos genitais, traseiro, ventre, boca e nariz (...)* (Bakhtin, 1987, p. 278 - grifos do autor).

No quadro literário apresentado por Goethe, e na gravura de Herr, é possível vislumbrar um ritual exagerado, palco de expressões e ações desenfreadas. Tal qual Goethe, “Onde estivestes de noite”, também apresenta um rol curioso de peregrinos na celebração do mal:

Os pântanos se exalavam. Uma estrela de enorme densidade guiava-os. *Eles eram o avesso do Bem*. Subiam a montanha misturando homens, mulheres, duendes, gnomos e anões – como deuses extintos. O sino de ouro dobrava pelos suicidas. Fora da estrela graúda, nenhuma estrela. E não havia mar. O que havia do alto da montanha era escuridão. Soprava um vento noroeste. (Lispector, 1980, p. 56)

Avessos ao bem, todos estes seres serão guiados por entidades maiores, os mestres de cerimônia que irão conduzir os festejos macabros. Clarice apresenta ao leitor a figura do ser andrógino chamado, ora de Ele-ela, ora de Ela-ele, também conhecido como o Mal-aventurado:

Ele-ela já estava presente no alto da montanha, e ela estava personalizada no ele e o ele estava personalizado no ela. *A mistura andrógina criava um ser tão terrivelmente belo, tão horrorosamente estupefaciente que os participantes não poderiam olhá-lo de uma só vez: assim como uma pessoa vai pouco a pouco se habituando ao escuro e aos poucos enxergando*. Aos poucos enxergavam o Ela-ele e quando o Ele-ela lhes aparecia com uma claridade que emanava dela-dele, eles paralisados pelo que é Belo diriam: “Ah, Ah.” Era uma exclamação que era permitida no silêncio da noite. Olhavam a assustadora beleza e seu perigo. Mas eles haviam vindo exatamente para sofrer o perigo (Lispector, 1980, p. 55-56 - grifos meus).

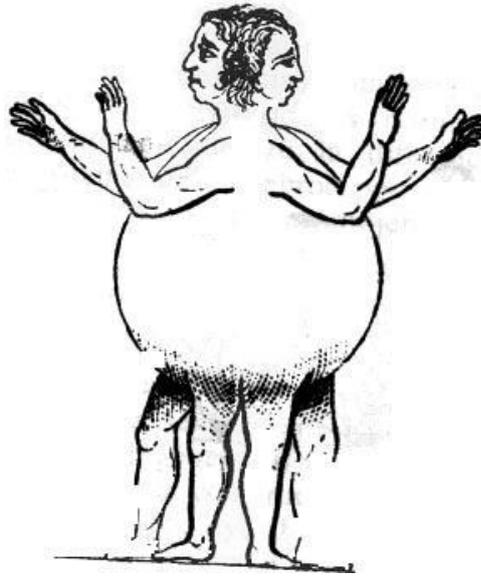
Ele-ela carrega em si o poder advindo da totalidade. No mundo ocultista, a figura do ser andrógino é corriqueira nos escritos e tratados, reverberação da criatura perfeita e poderosa comentada por Aristófanes, em *O Banquete* de Platão (1972). Na ocasião, Aristófanes relata

que, no princípio de tudo, havia um terceiro sexo: o andrógino. Sobre a constituição do corpo, o conviva esclarece que os andróginos eram formados por um “dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto nas mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo (...)” (Platão, 1972, p. 28-29). Criaturas soberbas, desafiaram os deuses e ataçaram a cólera de Zeus:

Depois de laboriosa reflexão, diz Zeus: “Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos. Agora com efeito, continuou, eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas. Se ainda pensarem em arrogância e não quiserem acomodar-se, de novo, disse ele, eu os cortarei em dois, e assim sobre uma só perna eles andarão, saltitando”. Logo que o disse pôs-se a cortar os homens em dois, como os que cortam as sorvas para a conserva, ou como os que cortam ovos com cabelo; a cada um que cortava mandava Apolo voltar-lhe o rosto e a banda do pescoço para o lado do corte, a fim de que, contemplando a própria mutilação, fosse mais moderado o homem, e quanto ao mais ele também mandava curar. Apolo torcia-lhe o rosto, e repuxando a pele de todos os lados para o que agora se chama ventre, como as bolsas que se entouxam, ele fazia uma só abertura e ligava-a firmemente no meio do ventre, que é o que chamam de umbigo (Platão, 1972, p. 29).

Claro que um dos objetivos de Aristófanes era explicar o desejo pelo outro, essa árdua busca pela completude através do diferente. A fusão dos princípios masculino e feminino é o retorno à nossa ancestralidade, primitiva natureza: “O motivo disso é que nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo” (Platão, 1972, p. 31). A multidão persegue a figura do andrógino, porque ele representa a totalidade que ela tanto almeja e persegue: “O que havia do alto da montanha era escuridão. Soprava um vento noroeste. Ele-ela era um farol? A adoração dos malditos ia se processar” (Lispector, 1999, p. 37). Como farol, o andrógino facilita o caminho da totalidade, para isso, basta segui-lo até o topo da montanha, ápice do sonho e clímax orgástico. Gotlib revela que, o conto, movido a magia, é estruturado pela subida ao alto e o que a isso se sucede, feito em Goethe. Em ambas as narrativas, as procissões soturnas são os principais motes da ação, elas são responsáveis por conduzir o movimento das histórias.

Figura 6 - Andrógino de Aristófanes



Fonte: Google Imagens

Antes de adentrar nos tratados alquímicos a fim de compreender a simbologia do andrógino, gostaria de explorar o significado simbólico dessa figura através dos escritos especializados. Estes revelam uma complexa simbologia subjacente a esse ser singular. Herder Lexicon, em *Dicionário de Símbolos* (2013), afirma que a figura andrógina representa a harmonia entre os opostos (feminino e masculino), resultando na idealização do homem perfeito. Gheerbrant e Chevalier apresentam inúmeras atribuições simbólicas para a figura do andrógino: desde apontamentos esotéricos até discursos bíblicos, como a correlação entre a figura dos dois sexos e o ovo cósmico, e a presença andrógina em Gênesis. Antes da criação da mulher a partir da costela, como já apresentado anteriormente, Adão carregava virtualmente em si a presença do feminino, tornando-se, por excelência, um ser andrógino. Ainda conforme os autores, o andrógino, representação da totalidade, surge, portanto, no início e no fim dos tempos — “Na visão escatológica da salvação, o ser reintegra-se a uma plenitude na qual a separação dos sexos se anula; e isso é o que evoca o mistério do casamento em inúmeros textos tradicionais, aproximando-se assim à imagem de Xiva e de sua Xácti” (Chevalier, Gheerbrant, 2001, p. 51). Ao encontro dos apontamentos simbólicos de Gheerbrant e Chevalier, a ocultista Helena Blavatsky, comenta que o "hermafroditismo" aparece em quase todas as escrituras sagradas dos povos. Sobre Adão, Blavatsky recorre ao apócrifo, *Livro de Enoch*, e conta que o primeiro homem da escritura bíblia é na verdade o primeiro andrógino divino, que "se separa em homem e mulher e se converte em Jah-Heva, sob uma forma ou Raça, e em Caim e Abel, varão e fêmea, sob outra forma ou Raça: o Jeová de duplo sexo (...)" (1980, p.140).

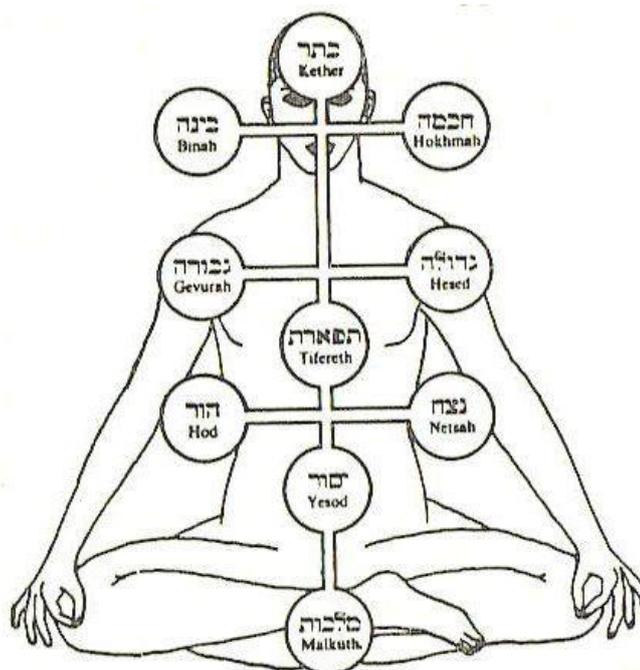
Curiosamente, Blavatsky relembra que o nome Jeovah ou Jah-Hovah é, na verdade, um nome composto que significa vida masculina e vida feminina. "Porque a letra hebraica *Jod* representava o *membrum virile*, e *Hovah* era Eva, a mãe de todos os seres vivos ou a procriadora, a Terra e a Natureza" (Blavatsky, 1980, p. 141).

Drury (2011), em harmonia com os apontamentos de Lexicon, analisa que o hermafrodita (bissexual) é uma figura ímpar dentro dos desígnios do misticismo e do ocultismo, pois ele “representa a fusão entre as polaridades opostas, caracterizando assim um grande desenvolvimento no caminho espiritual rumo à transcendência da dualidade” (p. 168). A figura apresentada por Clarice conduz o ritual soturno e orgiástico, porque ela representa a totalidade que seu séquito pretende atingir; algo que é totalmente inalcançável no espaço da vigília, somente no sonho, porque no reino onírico tudo é possível, uma vez que os desejos não são freados ou punidos, afinal, somos quem somos dentro de nós mesmos. Além do significado apresentado antes, Drury relata que o verbete “hermafrodita” também se correlaciona com “Dualismo” e “Harmonia entre os opostos” — enquanto o primeiro se relaciona com uma doutrina religiosa voltada para o misticismo e a cosmologia, no qual duas forças opostas (bem e mal) vivem em constante oposição e, talvez, equilíbrio; a segunda pondera que: “a consciência cósmica só pode ser atingida pela transcendência da dualidade, quando a diferença entre “masculino” e “feminino” ou “objeto” e “sujeito” deixam de ser reais” (2011, p. 163). Essa “harmonia” pode ser observado em várias culturas que manifestam o dinamismo dos opostos, como o yin e yang chinês; o ida e pingala da yoga; além da distinção, dentro da Cabala (misticismo judaico), entre tronos e carros, utilizados como veículos de D’us. Na *Árvore da Vida*, mencionada no primeiro capítulo deste trabalho, representada por três colunas, sendo “as duas externas, localizadas abaixo de *Chokmah* (masculino) e *Binah* (feminino), representam os opostos polares arquetípicos; e esses opostos são resolvidos, ou harmonizados, graças ao *Pilar do Meio*, que fica entre eles e une *Kether* e *Malkuth*” (Drury, 2011, p. 164). Ainda no terreno da mística judaica, algumas ilustrações antigas retratam uma silhueta humana com braços levantados sobre a árvore da vida, como elucidada Shimon Halevi em *A Árvore da Vida* (1973);

Nesses diagramas, o Sefirot está frequentemente relacionado com as partes do corpo: Tipheret é o coração, ou o plexo solar, Hesed é o braço esquerdo, Gevura é o forte braço direito, Yesod são os órgãos genitais, com Netzah e Hod como pernas que se firmam no reino de Malcut ou os elementos. *Binah e Hochma* são algumas vezes colocadas em ambos os lados da cabeça, e em outros diagramas nas palmas das mãos levantados, com *Kether*, a coroa, no alto sobre a cabeça (1973, p. 33 - grifos meus).

Segundo ainda Halevi, *Chokmah* ou *Hochma* representa a sabedoria, o local onde é encontrada a função do intelecto profundo. Essa área representa o âmago mais profundo da mente, o ponto mais elevado de onde surge o pensamento tranquilo e reflexivo. Assim, é dessa “área poderosa surgem as ideias e observações mais profundas. Esse centro vê com o olho sutil da iluminação, e fala sem usar palavras, como sabedoria. Essa área tem uma qualidade divina e de fato ela tem uma conexão direta com o mundo divino” (1973, p. 35). Halevi analisa que a potência Binah é responsável por contrabalancear a energia emanada de Hochma; uma vez que ela representa o intelecto exterior e a compreensão. “Binah é o pensamento reflexivo e se opõe à inspiração. É método, o estabelecimento de princípios, a visão demorada e a apreciação dos padrões e processos cósmicos. (...) Em termos cósmicos, eles são nosso pai e nossa mãe, em termos físicos, psicológicos e espirituais” (Halevi, 1973, p. 36). Uma imagem semelhante é aludida por Goethe, em *Fausto*; conforme os apontamentos de Mazzari. Em um dos episódios iniciais do poema dramático, Fausto, solitário em seus aposentos, em um momento de introspecção, encontra um desenho do “signo do Microcosmo” que relaciona o homem (microcosmo) aos aspectos do Universo (macrocosmo). Vejamos as ilustrações:

Figura 7 - a árvore sagrada da criação e sua correlação com o corpo humano



Fonte: Pinterest

traduzidos para o árabe. Nessa cultura, a alquimia experimentou outro período fértil, maior do que o grego, uma vez que, com o auxílio dos pequenos países árabes, ela evoluiu para a química, seguindo um caminho similar ao da física e da matemática. Inclusive, é por meio dos árabes e dos judeus na Espanha e na Sicília que a alquimia retornou à civilização cristã e ocidental, unindo-se à filosofia escolástica e prosseguindo com seu desenvolvimento. Em um sentido mais estrito da palavra, a alquimia teve dois progenitores: a filosofia racional grega (filósofos pré-socráticos, como Tales de Mileto e Heráclito) e a tecnologia egípcia. Os filósofos gregos:

iniciaram o pensamento racional considerando os problemas relativos à natureza, à matéria, ao espaço e ao tempo, praticamente não faziam experiências, ou faziam poucas. Suas teorias são apoiadas por certas observações, mas nunca lhes ocorreu, na verdade, experimentá-las efetivamente. Por outro lado, havia, no Egito, uma técnica químico-mágica altamente desenvolvida, mas em geral os egípcios não pensavam a respeito dela, nem filosófica e nem teoricamente. Havia simplesmente a transmissão, por certas ordens sacerdotais, de receitas práticas acrescidas de alguma representação religiosa e mágica mas, eu diria, desacompanhada de reflexão teórica. Quando as duas tendências das civilizações grega e egípcia se encontraram, uniram-se em um casamento muito fecundo e do qual a alquimia foi fruto (Franz, 1998, p.8)

A priori, o verbete alquimia é definido por Gheerbrant e Chevalier como “a arte da transmutação dos metais com vistas à obtenção do ouro” (2001, p. 37); na verdade, a alquimia é vista popularmente com esta única finalidade, o que é um engano endossado pela indústria cultural. A maioria dos processos alquímicos são, em sua essência, operações simbólicas para a vida interior do homem; podendo ser dividida entre a alquimia material e a espiritual. Dessa forma, “a alquimia simboliza a própria evolução do homem, de um estado em que predomina a matéria para um estado espiritual: transformar em outro os metais é o equivalente a transformar o homem em puro espírito” (Gheerbrant, Chevalier, 2001, p. 38). Consoante Drury, “a pessoa imperfeita, morosa e sombria poderia se tornar pura e cristalina por meio dos processos gradativos que levavam à iluminação espiritual” (2011, p. 19). Em diálogo com o literário, o andrógino clariciano, por meio da inversão de determinados valores e preceitos, guia os malditos em um processo de autoconhecimento e aprimoração, funcionando como um catalisador alquímico. Segundo Carl Gustav Jung, os intrincados processos alquímicos encontram-se paralelos em *Fausto*, de Goethe, que podem ser analisados do início ao fim. Em seu trabalho, *Psicologia e Alquimia* (1990), o psiquiatra e psicoterapeuta explora a ideia de que as operações conduzidas pelo alquimista no “obscuro espaço do desconhecido” são reflexos e projeções psicológicas. Jung destaca a correspondência entre esses processos alquímicos e os aspectos mais profundos da psique humana, pois:

o que ele vê ou pensa ver na matéria são principalmente os dados de seu próprio inconsciente nela projetados. Em outras palavras, ele encontra na matéria, como se pertencessem a ela, certas qualidades e significados potenciais de cuja natureza psíquica ele é inteiramente inconsciente. Isto é verdade sobretudo na alquimia clássica, onde a ciência empírica e a filosofia mística eram mais ou menos indiferenciados (Jung, 1990, p. 241).

Mesmo não sendo um consenso entre os escritos alquímicos, em especial no que concerne aos processos ou ordem das etapas, Jung apresenta quatro principais fases ou estágios do processo alquímico, chamadas de “tetrameria da filosofia”; sendo: *melanosis* (enegrecimento), *leukosis* (embranquecimento), *xanthosis* (amarelecimento) e *iosis* (enrubescimento). Entretanto, por volta dos séculos XV e XVI, as etapas foram reduzidas para apenas três, tendo a *xanthosis* caindo em desuso. Jung também reitera que, apesar da tetrameria ser uma alusão aos quatro elementos (terra, água, ar e fogo) e as quatro qualidades a eles ligados (quente, frio, seco e molhado), foi acentuada a existência de apenas três cores: preto, branco e vermelho.

O negrume ou "nigredo" (fig. 115) é um estado inicial, sempre presente no início como uma qualidade da "prima matéria", do caos ou da "massa confusa"; pode também ser produzido pela separação dos elementos (*solutio, separatio, divisio, putrefactio*). Se o estado de divisão se apresenta de início, como acontece algumas vezes, então a união dos opostos se cumpre à semelhança da união do masculino e feminino (chamado o *coniugium, matrimonium, coniunctio, coitus*), seguido pela morte do produto da união (*mortificatio, calcinatio, putrefactio*) e seu respectivo enegrecimento. A partir da "nigredo", a lavagem (*ablutio, baptisma*) conduz diretamente ao embranquecimento, ou então ocorre que a alma (*anima*) liberta pela morte é reunida ao corpo morto e cumpre sua ressurreição; pode dar-se finalmente que as múltiplas cores (*omnes colores*) - a "cauda pavonis" (cauda do pavão) - conduzam à cor branca e una, que contém todas as cores. Neste ponto, a primeira meta importante do processo é alcançada: trata-se da "albedo", "tinctura alba", "terra alba foliata", "lapis albus", etc., altamente valorizada por muitos alquimistas como se fosse a última meta. É o estado lunar ou de prata, que ainda deve alçar-se ao estado solar. A "albedo" é, por assim dizer, a aurora; mas só a "rubedo" é o nascer do sol. A transição para a "rubedo" constitui o amarelecimento (citrínitas), se bem que como já observamos este é suprimido posteriormente. A "nubedo" sucede então diretamente à "albedo", mediante a elevação do fogo à sua maior intensidade. O branco e o vermelho - Rainha e Rei - podem então celebrar suas "*nuptiae chymicae*" (núpcias químicas) nesta fase (fig. 116) (Jung, 1990, p. 244).

Em suma, esses levantamentos sobre a figura do andrógino, recorro a Frank Greiner em *A Alquimia* (1994. Segundos seus estudos, "o andrógino, ou hermafrodita, simboliza a matéria que chegou ao branco, porque ela é então um *Rebis*, uma mistura homogênea de enxofre e de mercúrio" (Greiner, 1994, p. 16). O andrógino evidencia a sexualização da matéria por parte da alquimia, atribuindo aos elementos os princípios do masculino e feminino, cujas combinações podem gerar novas substâncias (o homem também participa da criação). Além da imagem da

superação dos opostos, o andrógino ainda representa a manutenção das contradições em um mesmo corpo ou matéria. No mais, Greiner argumenta que este ser é uma aproximação do divino, com o qual o alquimista se identifica. A partir dessas observações simbólicas fica evidente que a escolha do andrógino para o conto, “Onde estivestes de noite”, não parte apenas uma decisão voltada ao acaso. Publicada na obra hermética, *Traité de L'Azoth* (1659), por Basile Valentim, a palavra *Rebis* vem de *RES BINA* (matéria dupla). Portanto, para os alquimistas, como apontam Gheerbrant e Chevalier, o *Rebis* simboliza a primeira decocção (cozimento) do espírito animal mesclado com o corpo, pois "ele é feito de duas coisas a saber, o macho e a fêmea, isto é, o dissolvente e o corpo dissolúvel, mesmo que no fundo isso seja apenas uma coisa e uma mesma matéria" (2001, p. 771).

Figura 9 - Uma das inúmeras representações do andrógino (*Rebis*)



Fonte: Pinterest.

Seguindo no âmbito das cores e sua significação oculta, além da dualidade sexual, Clarice Lispector descreve o grande anfitrião trajando um manto ora de um “roxo sofrido” ou púrpura, ora vermelho-catedral — “Ele-ela cobria a sua nudez com um manto lindo mas como uma mortalha, mortalha púrpura, agora vermelho-catedral” (Lispector, 1980, p.60). A partir desse fragmento, posso aferir algumas considerações a respeito da criatura andrógina e um discurso religioso pulsante. Sobre o manto roxo, um fragmento de memória me faz lembrar a “Procissão do Encontro” realizada durante as celebrações da Semana Santa. Nela, devotas

carregam um andor com a imagem de Nossa Senhora das Dores ou Virgem das Dores, santa vestida em tons de roxo, que se reúne com o cortejo formado por homens que carregam a imagem de Jesus Cristo. De acordo com alguns escritos sobre as cores litúrgicas, o roxo é comumente usado para simbolizar a reflexão e a penitência. Eva Heller, em *A psicologia das cores* (2013), os tons violáceos carregam em si diferentes expressões, que vão desde uma ambivalência sentimental até a representação do poder. Inclusive, conforme Heller, o violeta carrega qualidades muito duais, uma vez que ela é formada pela “união do vermelho e do azul, do masculino e do feminino, da sensualidade e da espiritualidade. A união dos opostos é o que determina a simbologia da cor violeta” (2013, p. 446). Além do mais, a púrpura foi uma das cores escolhidas divinamente para compor as vestes do ministério, citadas em Êxodo. O éfode, espécie de manto utilizado pelos sacerdotes hebreus para ministrarem os ritos dos santuários, eram compostos de ouro, azul e púrpura. No *Livro de Marcos* é citado que as vestes utilizadas por Jesus Cristo antes de ser crucificado, no Gólgota, eram de cor púrpura:

Então Pilatos, querendo satisfazer a multidão, soltou-lhe Barrabás e, açoitado Jesus, o entregou para ser crucificado. E os soldados o levaram dentro à sala, que é a da audiência, e convocaram toda a corte. E vestiram-no de púrpura, e tecendo uma coroa de espinhos, lha puseram na cabeça. E começaram a saudá-lo, dizendo: Salve, Rei dos Judeus! E feriram-no na cabeça com uma cana, e cuspiram nele e, postos de joelhos, o adoraram. E, havendo-o escarnecido, despiram-lhe a púrpura, e o vestiram com as suas próprias vestes; e o levaram para fora a fim de o crucificarem. (Marcos 15:15-20).

Ainda conforme Heller, o violeta também é a cor da magia, da transmigração da alma, da transformação e da espiritualidade. “Quando Moisés anunciou aos israelitas que os sacerdotes deveriam vestir túnicas de cor púrpura, tantos os sacerdotes quanto os magos ainda eram os mediadores do além, possuíam o mesmo *status*” (Heller, 2013, p. 465). Sobre o discurso bíblico presente no trecho literário anterior, durante algumas pesquisas, pude notar que o fenômeno do eclipse é recorrente na bíblia como um dos principais marcos do fim dos tempos ou de algum ciclo. Veja:

Diante dele tremerá a terra, abalar-se-ão os céus; o sol e a lua se enegrecerão, e as estrelas retirarão o seu resplendor. (Joel 2:10)

E, logo depois da aflição daqueles dias, o sol escurecerá, e a lua não dará a sua luz, e as estrelas cairão do céu, e as potências dos céus serão abaladas. (Mateus 24:29)

Ora, naqueles dias, depois daquela aflição, o sol se escurecerá, e a lua não dará a sua luz. (Marcos 13:24)

E o quarto anjo tocou a sua trombeta, e foi ferida a terça parte do sol, e a terça parte da lua, e a terça parte das estrelas; para que a terça parte deles se escurecesse, e a terça parte do dia não brilhasse, e semelhantemente a noite. (Apocalipse 8:12).

O encanto dos estudos simbólicos reside na habilidade de perceber a intrincada conexão entre elementos aparentemente distantes. Em termos astronômicos, um eclipse é a sobreposição de um corpo celeste diante de uma fonte luminosa, geralmente o sol. Em uma das ilustrações do Rebis, símbolo andrógino na alquimia, percebe-se que o aspecto masculino carrega a representação do sol (ouro), enquanto o feminino está associado à lua (prata). Surge então a questão: a fusão dessas dualidades resultaria na escuridão ou no caos? Na alquimia, a escuridão ou nigredo é tida como a matéria primordial, o estágio inaugural do processo. Em última instância, para alcançar a claridade, é imperativo atravessar as sombras, abraçar as profundezas internas e encontrar a rota em meio ao tumulto inicial. Em verdade, perder-se também é um caminho, conforme expressou Clarice.

Figura 10 - Rebis: figura do mercúrio andrógino



Fonte: Basile Valentim/Google Imagens

Como já mencionado, a presença de “mestres de cerimônias” nos textos de Clarice e Goethe é um dos tópicos de aproximação textual entre ambos os escritos. Se em “Onde estivestes de noite” temos o andrógino como guia, em “Noite de Valpúrgis” Satanás assume essa função para si. No entanto, acredito ser necessário apresentar outro ponto de tensão entre ambos os textos, o que conseqüentemente me levará ao segundo mestre de cerimônias tenebroso. Afinal, a presença do mestre de cerimônias implica a existência da cerimônia, ou seja, o sabá.

Inicialmente, por meio da lente da indústria cultural, é comum pintar uma imagem dos sabás como reuniões secretas, distantes do conhecimento dos não iniciados, algumas estritamente restritas a mulheres — de acordo com a bruxa-suprema de *American Horror Story: Coven*, Cordelia Goode, a testosterona prejudica o acesso ao etéreo. Esses eventos são associados a símbolos enigmáticos, livros supostamente encadernados em pele humana, alegações de pactos sombrios, a presença de tochas iluminando a escuridão, banquetes ritualísticos e referências a atividades sexuais. Na *Convenção das Bruxas* (1990), uma releitura da obra literária de Roald Dahl, *As Bruxas* (1983), elas são suntuosas, discretas e passam despercebidas. Inclusive, ao contrário dos retratos grotescos relacionados às bruxas e todos os estereótipos propostos pela inquisição, Dahl faz um alerta em “Uma nota sobre bruxas”:

Nos contos de fadas, as bruxas sempre usam umas capas e uns chapéus pretos ridículos, e voam em cabos de vassouras.

Mas esta história não é um conto de fadas. Esta é uma história de BRUXAS DE VERDADE.

Há uma coisa muito importante que vocês precisam saber sobre BRUXAS DE VERDADE. Prestem muita atenção, e nunca se esqueçam do seguinte:

BRUXAS DE VERDADE usam roupas comuns, e parecem mulheres comuns. Elas moram em casas como as nossas e trabalham em PROFISSÕES COMUNS.

Por isso é tão difícil pegá-las.

BRUXA DE VERDADE odeia criança, com um ódio fulminante e furioso, muito mais fulminante e furioso do que vocês podem imaginar (Dahl, 2019, p. 7).

Em *Convenção das Bruxas*, para realizar a convenção anual, uma espécie de sabá dos tempos modernos, elas alugam um salão de festas discreto, afastado dos olhares curiosos. Alguns elementos se assemelham às reuniões descritas nos tratados de bruxaria medieval, como a aversão pela infância — afinal, as crianças representam a pureza humana, uma parte que ainda não foi corrompida pelo que há de pior na convivência em sociedade. Na série de streaming, *O Mundo Sombrio de Sabrina* (2018), os sabás são comumente realizados nos aniversários de 15 anos dos jovens bruxos, toda a comunidade se reúne para que o aniversariante assine seu nome e firme um pacto profano com Satã. A partir da cultura de massa, há uma variedade de perspectivas em relação às reuniões das bruxas: algumas ocorrem de forma simples, perdidas na profundidade de uma floresta sombria, enquanto outras se desdobram em encontros de luxo e requinte.

Em conformidade com o historiador italiano, Carlo Ginzburg, em *História Noturna: decifrando os sabás* (2012), os sabás eram vistos como um momento oportuno para que bruxos e feiticeiros pudessem se reunir sem ser incomodados — por isso a necessidade de locais distantes e afastados, como montanhas, colinas e florestas. A partir de relatos históricos e credíces, Ginzburg afirma que os convivas “chegavam voando, depois de ter untado o corpo com unguentos, montando bastões ou cabos de vassoura; em outras ocasiões, apareciam em garupas de animais ou então transformados eles próprios em bichos” (2012, p. 5) — essa construção imagética pode ser observada no trecho de “Noite de Valpúrgis”, presente em *Fausto*. Além disso, completa o historiador: “Os que vinham pela primeira vez deviam renunciar à fé cristã, profanar os sacramentos e render homenagem ao diabo, presente sob a forma humana ou (mais frequentemente) como animal ou semianimal. Seguiam-se banquetes, danças, orgias sexuais” (Ginzburg, 2012, p. 5). Mas afinal, o que diabos significa a palavra sabá? Sua origem, pelo que pude entender com base nos grandes estudiosos, é envolta em controvérsias e incertezas.

Simbolicamente, o sabá representa o descanso. O *Dicionário de Símbolos* apresenta, primeiramente, que a palavra está associada à cultura hebraica, pois remete ao sétimo dia da criação; dia que marca a "cessação das atividades" e Jeová pôde descansar — “Deus concluiu no sétimo dia a obra que fizera e no sétimo dia descansou, depois de toda a obra que fizera. Deus abençoou o sétimo dia e o santificou, pois nele descansou depois de toda a sua obra de criação. Essa é a história do céu e da terra, quando foram criados” (Gênesis 2:2-3). Através dessa interpretação, o sabá representa o sagrado repouso a ser preservado e celebrado com louvor, todavia, ainda de acordo com o dicionário, o sabá nem sempre possuiu essa simbologia sagrada. Antes, os profetas Isaías e Oséias se posicionaram contra os sabás, porque ambos acreditam que o marco semanal estaria ligado a festejos pagãos de cultos lunares — “O sabá teria sido a festa da lua cheia (*shabater* = parar; a Lua *pára* de crescer); mais tarde, a festa ter-se-ia estendido às quatro fases do ciclo lunar, unindo-se, assim, à festa do sétimo dia” (Gheerbrant, Chevalier, 2001, p. 794). É a partir dessa crença nos “festejos lunares” que germina a crença dos sabás tal qual conhecemos, finalmente, quando Deus descansa, os demônios ficam livres para agir. Ainda em relação a etimologia da palavra, Ginzburg mostra que o sabá apresenta variantes locais, tais como: “*sagarum synagoga* ou *strigiarum conventus*, que traduziam uma miríade de epítetos populares, como *striaz*, *barlòtt*, *akelarre* e assim por diante” (2012, p. 5). Em contrapartida, João Ribeiro Júnior, em *A face humana do diabo* (1997), menciona que não devemos confundir sabá com o termo hebraico sabbath (“o domingo dos

cabalistas”). Consoante Ribeiro Júnior, *sabá* ou *aquelarre* pode ser entendido como uma espécie de movimento contra as ações da igreja, as divisões sociais, a fome e os males da carne que afligiam a todos no período da Idade Média até o século XVIII, ou seja, uma espécie de contracultura.

É bem provável que o nome *Sabá* tenha vindo de *Sabásio* (*Sabba-Theos*) divindade trácio-frígia da natureza, particularmente da cevada e do trigo, de que se tirava uma bebida inebriante. Pela semelhança de atributos, o culto de *Sabásio* se confundiu com o de Dionísio/Baco, deus do vinho e do prazer. O *Sabá* constituiria, assim, o elo entre o velho rito de iniciação erótico-orgiaco dos *Mistérios*, do Mediterrâneo oriental, as *Bacanais* e *Saturnais* da Roma dos Césares e as cerimônias litúrgicas cristãs. (Ribeiro Júnior, 1997, p. 148).

Conforme os mitos, os gregos criaram os ritos iniciáticos, como os *Mistérios de Dionísio/Baco*, de origem trácia, sendo atribuído a Orfeu; além dos *Mistérios de Elêusis*, em honra a divindade-mãe *Deméter/Ceres*. Realizado durante o décimo primeiro mês, o objetivo do primeiro culto é libertar-se da 'eternidade da dor', assim, a celebração funciona como uma alforria das dualidades da agonia — “o ato de devorar o deus (comunhão/orgia) unia o iniciando ao deus em comunhão mística, e o resultado era a incorporação do deus ao homem” (Ribeiro Júnior, 1997, p. 148). De origem rural, os *Mistérios de Elêusis* celebravam a história de Perséfone/Prosérpina, filha de Deméter/Ceres, deusa da agricultura (colheitas, fertilidade, estações e afins), raptada pelo deus do submundo Hades. Conta-se, a partir do mito de Perséfone, que após ser raptada, sua mãe passou a vagar pelo mundo em busca da filha perdida. Isso teria dado origem às estações (devido à ausência da deusa). O culto de Elêusis seria uma celebração aos ciclos da vida e da morte, a partir da relação entre homens e vida vegetal. Sobre os bacanais, Ribeiro Júnior conta que esses cortejos pagãos surgiram em adoração a Baco, deus do vinho e das festas, trazidos da Etrúria. Neles havia a adoração à imagem do órgão masculino que representava a virilidade de Príapo; a imagem era colocada em um carro sendo passada pelos campos e depois para a cidade.

Sobre as cerimônias litúrgicas o autor comenta que eram divididas em quatro espécies de sacrifício, sendo: “*latrêutico*, em reconhecimento do absoluto domínio de Deus sobre todas as coisas; *eucarístico*, em ação de graças a Deus; *impetratório*, em petição a Deus; *propiciatório*, em expiação dos pecados humanos” (Ribeiro Júnior, 1997, p. 149). Com o passar do tempo, todos esses cortejos foram se misturando gradualmente, dando origem aos *sabás* como conhecemos hoje, principalmente celebrados nas regiões da França, Alemanha, Rússia e Itália. Cinco eram as principais datas dos *sabás*, sintetiza Ribeiro Júnior: *Festa da Candelária* (15 de

fevereiro); *Noite de Santa Valpúrgia* (30 de abril), acreditava-se que nesta data as forças maléficas afirmavam, temporariamente, seu domínio sobre a terra, sendo assim, a magia benéfica não poderia contrapor; *Vigília de São João* (23 a 24 de junho); *Dia do Lammas ou Lugnarad* (1º de agosto) e a *Véspera de Todos os Santos* (31 de outubro). Para além da crença no oculto e nos mistérios do mundo, os sabás estavam profundamente ligados a aspectos sociais e de estruturação da comunidade.

Os *Sabás* eram válvulas de escape para a satisfação de desejos sexuais frustrados ou reprimidos por exagerados e severíssimos conceitos religiosos da época, parte do aparato repressivo que congregava o Estado monárquico e a Igreja. Aliás, a liberdade de expressão sempre esteve vinculada à liberdade sexual. Onde se reprime a liberdade de expressão, também reprime a liberdade sexual.

Nos *Sabás*, o Diabo representa o espírito livre, da vida alegre, não propriamente contra a lei moral, mas segundo uma lei chamada natural, que não é a da Igreja. Diabo, neste contexto, significa liberdade, progresso, ciência e vida. (Ribeiro Júnior, 1997, p. 151).

Ainda nesse emaranhado de datas, cortejos, deuses, crenças e simbologias, não posso deixar de mencionar os esbás; definidos por Drury como celebrações menores em comparação aos sabás e praticados especialmente dentro da Wicca — uma religião neopagã centrada na adoração da natureza em toda a sua potência de manifestação. Na tradição wicca, são celebrados treze esbás ao longo do ano, alinhados com um calendário lunar de treze meses. Essas ocasiões reverenciam a energia intensificada da Lua, proporcionando um momento favorável à prática de encantos e outros sortilégios. Tradicionalmente realizados da meia-noite até o amanhecer, os esbás representam uma “época propícia para fazer invocações, praticar magia do amor e realizar cerimônias de cura, mas também para dançar, beber e festejar — ao que tudo indica, a própria palavra “esbá” deriva do francês antigo *s’esbattre*, que significa “brincar e se divertir”” (DRURY, 2011, p. 117). Antes de apresentar um quadro sinterizado dos esbás, vale ressaltar que eles são marcados de acordo com as estações do hemisfério norte.

Tabela 1 - datas dos esbás

Ciclo Lunar	Data
Lua de Sangue	Outubro - pouco antes do Samhain (Halloween)
Lua de Neve	Novembro - associada às nevascas
Lua de Carvalho	Dezembro - o carvalho se relaciona simbolicamente com <i>Cernus</i>

Lua de Gelo	Janeiro - época do degelo
Lua de Tempestade	Fevereiro - período das chuvas
Lua Virginal	Março - chegada da primavera
Lua Seminal	Abril - época da germinação
Lua da Lebre	Maió - consagrada a fertilidade
Lua Díade	Junho - consagrada ao verão (brilho solar)
Lua do Hidromel	Julho - época das danças e folias
Lua das Ervas	Agosto - referência as plantações
Lua da Cevada	Setembro - época da colheita dos cereais
Lua do Vinho	Diferença dos calendários lunar e solar - consagrado ao vinho

Fonte: Drury, 2011

Em concordância com o escritor, demonologista e ocultista francês, Jacques Collin de Plancy no *Dictionnaire Infernal*³⁵ (1863), o sabá (sabbat) é um momento de meditar o mal e preparar maldições, além de concretizar os mistérios mais abomináveis. Em termos de protocolos, eles são realizados em encruzilhadas ou em qualquer lugar deserto, desde que seja perto de um lago, lagoa ou pântano, porque, segundo as tradições mágicas, nestes lugares são produzidos granizo e criam tempestades. Observe, a seguir, no excerto:

O local que serve para essa reunião recebe uma maldição tal que nada pode crescer ali, nem mesmo grama ou qualquer outra coisa. Strozzi diz ter visto ao redor de um castanheiro, em um campo no território de Vicenza, um círculo onde a terra era tão árida quanto as areias da Líbia, porque ali os bruxos dançavam e faziam o sabbat. As noites habituais da convocação do sabbat são as de quarta para quinta-feira e de sexta para sábado. Às vezes, o sabbat acontece ao meio-dia, mas é muito raro. Os bruxos e bruxas têm uma marca impressa por demônios; essa marca, por um certo movimento interior que provoca neles, os avisa da hora do encontro. Em situações urgentes, o demônio faz aparecer uma ovelha em uma nuvem (que só os bruxos veem) para reunir seu grupo em um instante (Plancy, 1863, p. 586)³⁶.

³⁵Dicionário Infernal

³⁶Le lieu qui sert à ce rassemblement reçoit une telle malédiction qu'il n'y peut croître ni herbe ni autre chose. Strozzi dit avoir vu autour d'un châtaignier, dans un champ du territoire de Vicence, un cercle dont la terre était aussi aride que les sables de la Libye, parce que les sorciers y dansaient et y faisaient le sabbat. Les nuits ordinaires de la convocation du sabbat sont celles du mercredi au jeudi et du vendredi au samedi. Quelquefois le sabbat se fait en plein midi, mais c'est fort rare. Les sorciers et les sorcières portent une marque qui leur est imprimée par le diable ; cette marque, par un certain mouvement intérieur qu'elle leur cause, les avertit de l'heure du ralliement. En cas d'urgence, le diable fait paraître un mouton dans une nuée (lequel mou-top n'est vu que des sorciers), pour rassembler son monde en un instant.

Plancy afirma em seu dicionário que em “circunstâncias normais” os bruxos vão para o sabbat após descansarem ou “pelo menos fechar um olho”, o que é obrigatório, “montados em bastões ou em cabos de vassoura untados com gordura de criança; ou então demônios subalternos os transportam sob a forma de bodes, cavalos, burros ou outros animais” (1863, p. 586). Dahl estava certo ao firmar uma relação tenebrosa entre crianças e bruxas por meio da sua literatura — os pequeninos são peças fundamentais nas reuniões macabras, pois elas servem para diversos fins. Ao prometer levar uma criança para a reunião, a bruxa firma uma promessa que não pode ser desfeita, caso seja, ela tem que apresentar a própria prole ao cortejo diabólico. As crianças que agradam o diabo são "convidadas" a se tornarem novos súditos. Após a aprovação, Mestre Leonardo, o "grande negro", presidente dos sabbats, e o pequeno diabo, mestre Jean Mullin, escolhem um padrinho e uma madrinha para o recém-aprovado e este precisa renunciar sua crença e devoção à Deus, a Virgem Santíssima e também aos santos cristãos no “grande livro”; posteriormente a esse juramento, Leonardo marca com um de seus chifres o olho esquerdo da criança — “Ele carrega essa marca durante todo o seu tempo de provação, após o qual, se ele se saiu bem, o diabo lhe administra outro sinal que tem a forma de uma lebre pequena, ou de uma pata de sapo, ou de um gato preto”³⁷ (Plancy, 1863, p. 587).

Na enciclopédia *Homem, Mito e Magia*, o sabbath é descrito como um festival de depravações em homenagem ao diabo. Imerso numa densa névoa de fantasia, tal como ponderado por Mefistófeles e Fausto, o sabbath parece habitar o limiar entre a vigília e o sono, ecoando a descrição de Clarice em “Onde estivestes de noite”.

Os próprios caçadores de feiticeiras se chocaram com isso: Nicolas Remy, que caçou centenas de infelizes, lá por 1580, em Lorena, dizia estar inclinado a concordar com os que diziam que as celebrações das feiticeiras existiam no sonho: e mencionava a afirmação de Catherine Prevotte que dizia que, ““muitas vezes, as bruxas estão inteiramente acordadas e realmente presentes a essas reuniões; mas, muitas vezes também são visitadas enquanto dormem”. Em ambos os casos, o caçador de bruxas deixou claro que as feiticeiras são aliadas do diabo” (Homem, 1974, p. 321).

Ao ler os textos que abordam e discutem a importância simbólica, cultural e histórica dos encontros mágicos, é perceptível uma menção aos unguentos mágicos, possivelmente utilizados por bruxas e feiticeiros como um dos métodos para participar dos sabás. De acordo com a fonte, citada anteriormente por Ribeiro Júnior, estas porções tinham as seguintes composições:

³⁷Il porte cette marque pendant tout son temps d'épreuves, à la suite duquel, s'il s'en est bien tiré, le diable lui administre un autre signe qui a la figure d'un petit lièvre, ou d'une patte de crapaud, ou d'un chat noir.

Etanol	3g
Extrato de ópio	50g
Extrato de betel	30g
Extrato de quinquefólio	6g
Extrato de beladona	15g
Extrato de meimendro	15g
Extrato de cicuta comum	15g
Extrato de cânhamo indiano	15g
Extrato de cantárida	5g
Goma de adraganta	Quantidade suficiente
Gordura humana (substituível pelo porco) ...	100g
Haxixe superior	5g
Flor de cânhamo	Uma mão cheia
Flor de papoula	uma mão cheia
Raíz do heléboro pulverizada	Uma pitada
Semente de girassol moída	Uma pitada

(Ribeiro Júnior, 1997, p. 153)

Estas porções, guardadas em potes herméticos, eram utilizados antes de dormir pelas bruxas que o esfregava atrás das orelhas, no pescoço, nas carótidas (pescoço), nas axilas, nas canelas, na planta dos pés e outras áreas. Após aplicado, o unguento causava uma sensação de letargia quase epiléptica, dando ao usuário a sensação de bilocação — “introduzidas no corpo, as substâncias narcóticas se misturavam com a corrente sanguínea, e assim produziam fantasias eróticas e davam à bruxa a sensação semelhante à do vôo no espaço” (Ribeiro Júnior, 1997, p. 153). O unguento confere ao sabá um aspecto delirante, semelhante ao apresentado por Clarice em seu conto noturno, no qual seus personagens estão aprisionados em uma fissura entre o sono e a vigília, a noite e o amanhecer, a loucura e a razão. Como já tratado anteriormente, as personagens noturnas de Clarice acordam enquanto dormem e adormecem enquanto estão acordadas.

O poderoso queria no seu breakfast comer caviar dinamarquês às colheradas, estalando com os dentes agudos as bolinhas. Ele era do Rotary Club e da Maçonaria e do Diners Club. Tinha o requinte de não comer caviar russo: era um modo de derrotar a poderosa Rússia.

O judeu pobre acorda e bebe água da bica sofregamente. Era a única água que tinha nos fundos da pensão baratíssima onde morava: uma vez veio uma barata nadando no feijão ralo. As prostitutas que lá moravam nem reclamavam.

O estudante perfeito, que não desconfiava que era um chato, pensou: qual era a palavra mais difícil que existia? Qual era? Uma que significava adornos, enfeites, atavios? Ah, sim, gregotins. Decorou a palavra para escrevê-la na próxima prova. Quando começou a raiar o dia todos estavam na cama sem parar de bocejar (Lispector, 1980, p.68)

Além do Brocken, como citado por Goethe, os sabás também eram realizados em outros locais “sagrados”, como em Blocola, na Suíça, próximo a região de Amboto ou na região italiana de Nogueira. De acordo com a literatura especializada, não importa muito a localização,

pois a maioria dos sabás se comportam da mesma forma: danças, banquetes e orgias. No Morro de Sucata, os "malditos" eram seduzidos pela beleza insólita da criatura fantástica, assim como as sereias seduziam os navegantes rumo a morte.

E olharam aquela sempiterna Viúva, a grande Solitária que fascinava todos, e os homens e mulheres não podiam resistir e queriam aproximar-se dela para amá-la morrendo mas ela com um gesto mantinha todos à distância. Eles queriam amá-la de um amor estranho que vibra em morte. Não se incomodavam de amá-la morrendo. (Lispector, 1980, p. 57)

Ao se reunirem, as bruxas submetiam seus corpos às vontades do diabo, que aparecia nos festejos maléficos sob a forma animalesca, comumente de um bode; saudado pelos convivas com um beijo obsceno na cauda. Inclusive, em uma parte autocensurada e retirada do *Fausto* canônico, Goethe faz menção ao ato escatológico como forma de reverência — Essa pode ser uma alusão ao movimento contrário, já que Satã se opõe a todas as ações da divindade, veja:

MESTRE DE CERIMÔNIAS

Queiras beijar a parte traseira do Senhor.

VASSALO

Quanto a isso, não fico embaraçado
Eu beijo tanto na frente como atrás.

Se acima o teu nariz parece
Penetrar por todos os mundos,
Aqui embaixo vejo um buraco
Capaz de engolir o universo
Que aroma não emana dessa boca colossal!
Tão gostoso assim não deve cheirar o paraíso
E esta garganta tão bem modelada
Desperta o desejo de rastejar para dentro.
O que mais posso querer!

SATÃ

Vassalo, passaste pela prova
Com isso, contemplo-te com milhões de almas
E quem elogiou assim tão bem o cu do Diabo
Jamais carecerá de frases adulatórias.
(Goethe, 2016, p. 539 - grifos meus)³⁸

³⁸CEREMONIEN MEISTER:/ Beliebt, dem Herrn den hintern Teil zu küssen./ X Darüber bin ich unverworren:/ Ich küsse hinten oder vorn. /Scheint oben deine Nase doch/ Durch alle Welten vorzudringen,/ So seh ich unten hier ein Loch./ Das Universum zu verschlingen./Was duftet aus dem kolossalen Mund!/ So wohl kanns nicht im Paradiese riechen./ Und dieser wohl gebaute Schlund/ Erregt den Wunsch, hinein zu kriechen./Was soll ich mehr!/ SATAN/ Vasall, du bist erprobt/ Hierdurch beleih ich dich mit Millionen Seelen./ Und wer des Teufels Arsch so gut wie du gelobt./ Dem soll es nie an Schmeichelphrasen fehlen. (Goethe, 2016, p. 338)

O trecho acima integra uma versão censurada de “Noite de Valpúrgis”, chamado pelo autor de “Saco de Valpúrgis”. Corroborando com Mazzari, alguns motivos levaram Goethe à autocensura e à adoção de um texto menos polêmico. Isso incluía a preocupação com os leitores da época, que já haviam se escandalizado com a obra "Elegias romanas". Além disso, o motivo principal para essa autocensura foi a apreensão de que a aparição explícita de Satã tiraria do texto a noção de que o Mal é uma força em constante batalha dentro de cada um de nós. Como demonstrado em parágrafos anteriores, a sombra da malignidade tem acompanhado continuamente a história humana. Vivendo numa grande dicotomia, o ser humano sempre buscou explicar a complexidade dos conceitos de bem e mal; de onde surgem todas as facetas do sofrimento e prazer do mundo, assim como as punições associadas aos desejos desenfreios — “O Mal é um e todos os aspectos da experiência humana aos quais a adaptação emocional é difícil. Em geral, se entende como mal tudo aquilo que se opõe, que contraria desejos, exigências e necessidades do homem, originando, muitas vezes, sofrimento e dor” (Ribeiro Júnior, 1997, p. 11). Desta forma, os conceitos de bondade e maldade são frequentemente personificados através de experiências religiosas que atribuem características antropomórficas e/ou animais a esses conceitos.

Popularmente, o bem é entendido como oposto ou a forma avessa ao mal, como a designação do cortejo maléfico apresentado por Clarice em seu conto. Santo Agostinho, em Confissões (2017), alega de vários questionamentos sobre a origem do mal e do porquê de sua criação, sendo que Deus é um ser bondoso e incorruptível — “Quem semeou em mim essa plantação de amarguras, se fui feito inteiramente pelo meu Deus, tão doce? Se o responsável foi o diabo, *de onde vem o próprio diabo?*” (Santo Agostinho, 2017, p. 121 - grifos meus). No entanto, de acordo com Santo Agostinho, o mal seria caracterizado pelo afastamento de Deus; afinal, a essência das coisas é de natureza boa. Além disso, o mal pode emergir da falta de harmonia entre as partes.

Entretanto, de onde vem o diabo? Conforme a corrente ocultista de Helena Blavatsky, em *A doutrina secreta volume IV: o simbolismo arcaico das religiões do mundo e da ciência* (1989), Satã vem do mito dos “anjos caídos”. Blavatsky anuncia que a crença em um Deus e um Demônio pessoal não ganha afirmação para o ocultismo; outrossim, ambas as entidades, incluindo as figuras angelicais, são construções baseadas no *dramatis personae* do antigo panteão. Tais conceitos, principalmente do mal e de sua problemática, resvalam-se em antigos conceitos dos antagonismos cósmicos tão presentes em outras religiões ou correntes culturais. A queda aludida por H.B. é descrita em três livros bíblicos: Gênesis, Isaías e Ezequiel. No

primeiro caso, para alguns teólogos e estudiosos do discurso bíblico, o diabo aparece de forma animalizada na figura de uma serpente, o que já sugere a capacidade dele de ludibriar por meio de metamorfoses corporais, como apresentado em *Fausto*. Veja:

A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos, que Iahweh Deus tinha feito. Ela disse à mulher: “Então Deus disse: Vós não podeis comer de todas as árvores do jardim?” A mulher respondeu à serpente: “Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte”. A serpente disse: “Não, não morrereis! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, *vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal*” (Gênesis, 3:1-5 - grifos meus).

A ludibriação da serpente, tal qual Mefistófeles, baseia-se na transgressão. É pelo ato sedutor da palavra e da promessa que o diabo e seu séquito operam. A serpente, figura que ora simboliza prudência, ora o perigo na bíblia, influencia Eva a desacreditar nas advertências de Iahweh, dando a ele o carácter de egoísta. Integrante do quadro de “Livros Proféticos” ou “Profetas posteriores”, na bíblia hebraica (*tanah*), Isaías menciona a queda de Lúcifer no capítulo de discussão sobre a morte do rei da Babilônia (Nabucodonosor ou Nabônides). Segue o trecho em questão:

Como caíste do céu,
ó estrela d'alva, filho da autora!
Como foste atirado a terra,
vencedor das nações!
E, no entanto, dizias no teu coração:
‘Subirei até o céu,
acima das estrelas de Deus colocarei meu trono,
estabelecer-me-ei na montanha da Assembleia,
nos confins do norte.
Subirei acima das nuvens,
torna-me-ei semelhante ao Altíssimo’
E, contudo, foste precipitado ao Xeol,
nas profundezas do abismo”.
(Isaías, 14:12-15 - grifos meus).

Com o vulgo de “estrela d'alva”, em alusão ao nome Lúcifer (portador da luz), o livro do profeta apresenta a narrativa discutida por Blavatsky em sua obra ocultista. A passagem no livro de Ezequiel dedicada à queda do rei de Tiro foi associada à queda de Lúcifer:

Tu eras um modelo de perfeição,
cheio de sabedoria,
de uma beleza perfeita.
Estavas no Éden, jardim de Deus.

Engalanavas-te com toda sorte de pedras preciosas:
rubi, topázio, diamante, crisólito, cornalina,
jaspe, lazulita, turquesa, berilo;
de ouro eram feitos os teus discos e teus pingentes;
todas essas coisas foram preparadas nos dias em que foste criado.
Fiz de ti o querubim cintilante e protetor;
estavas no monte santo de Deus
e movias-te por entre brasas ardentes;
Desde o dia da tua criação foste íntegro em todos os teus caminhos
até o dia em que se achou maldade em ti.
Em virtude do teu comércio intenso
te encheste de violência e caíste em pecado.
Então te lancei do monte de Deus como um profano
e te exterminei, ó querubim protetor, dentre as pedras de fogo.
O teu coração se exaltou com tua beleza.
Perverteste a tua sabedoria por causa do teu esplendor.
Assim te atirei por terra e fiz de ti um espetáculo à vista dos reis.
Em virtude da tua grande iniquidade, por causa da desonestidade do teu
comércio,
profanaste os teus santuários.
Assim, fiz sair fogo do meio de ti,
um fogo que te devorasse.
Reduzi-te a cinzas sobre a terra,
aos olhos de todos os que te contemplavam.
(Ezequiel, 28:12:18)

Ribeiro Júnior (1997) lembra adequadamente, e como podemos observar através das referências à história da queda e da rebeldia de Lúcifer, ao longo dos tempos, a figura do Diabo personificou certas questões, como a “anti-social, anti-humanitário e antidivino. Contudo, foi apenas com a ascensão do Cristianismo que o Diabo surgiu num movimento em separado, dedicado à sua adoração como um símbolo do Anticristo” (1997, p. 48). De acordo com o cristianismo, o Diabo é o mal encarnado que só existe para subverter as leis divinas — “Inspiramos um desejo ardente pelo desconhecido e, ao mesmo tempo que nos dá sonhos e esperanças, nos transmite amargura e descontentamento” (Ribeiro Júnior, 1997, p. 50). Nessa perspectiva, seriam essas as características basilares de Mefistófeles? Ou até mesmo do Andrógino de Clarice Lispector? Ambos alimentam os desejos daqueles que os seguem, mesmo que isso resulte em sofrimento e dor.

Drury em seu verbete para Diabo pondera que a “personificação do mal”, além de se chamar Diabo ou Satã no cristianismo, recebe os nomes de Eblis e Ahrima, respectivamente, no Islamismo e no Zoroastrismo. De maneira bem-humorada, o jornalista e escritor Sérgio Augusto escreveu uma crônica dando a oportunidade ao próprio Satã em apresentar sua versão dos fatos, inclusive mencionando os nomes frequentemente atribuídos a ele. Leia:

Folha - Antes de mais nada, gostaria de saber como o sr. prefere ser tratado.

Satã - Satã não me desagrada, já me acostumei a ele. Mas Lúcifer me parece mais imponente e eufônico. Além de mais lisonjeiro do ponto de vista etimológico. Não sei se você sabe, mas Lúcifer quer dizer "aquele que carrega a luz", um iluminista. Me chamaram assim por causa de uma confusão com um rei babilônico, citado por Isaías, que tinha este nome.

Folha - E de nomes mais corriqueiros, como diabo, por exemplo, o sr. gosta?

Satã - De alguns, sim; de outros, não. Diabo até que é simpático, embora não me seja tão lisonjeiro.

Folha - Como assim?

Satã - Veja bem: Satã vem do hebraico; significa oponente, acusador. Ao ser traduzido para o grego, virou "diabolos", que quer dizer caluniador. Diabo tem a vantagem de ser o mais popular de todos. Nenhuma das expressões que se referem à minha pessoa fala em Satã ou Lúcifer, mas em diabo.

Folha - O pão que o diabo amassou, com o diabo no corpo, como o diabo gosta, diabo a quatro.

Satã - Nem todas pejorativas, diga-se de passagem.

Folha - Ah, sim. Mas, de qualquer modo, sua reputação sempre foi a pior possível. A propósito, o sr. se considera um injustiçado?

Satã - Como não?! Sempre me identificaram com o mal absoluto, com as trevas. Sempre. Desde quando eu me chamava Ahriman. Sou a mais antiga vítima do maniqueísmo de que se alimentam todas as religiões (Augusto, online, 1995).

Como inimigo cósmico de Deus ou da Bondade, os nomes do mal precisam seguir uma linha etimológica que evoque suas qualidades maléficas e cruéis; e o bom humor do cronista acima já demonstra isso: o Diabo, como já mencionado em capítulos anteriores, além de muitas faces, também possui muitos nomes. No artigo, *Um bruxo nas bodas do diabo: a poesia de Machado de Assis entre a tradição bíblica e as narrativas populares* (2015), minha orientadora, Kênia Maria de Almeida Pereira, evoca a literatura rosiana a fim de elucidar algumas das alcunhas de Satã ou o Galhardo, como “o Coisa-Ruim, o Pé-de-Pato, o Dubá-dubá, o Mafarro, o Capiroto” (2015, p.5). Ainda nessa corrente popular brasileira de nomeações, afinal, o que não é nomeado, não existe, na tese, *Denominações para “diabo” nas capitais brasileiras: um estudo geossociolinguístico com base no Atlas Linguístico do Brasil* (2016), defendida pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Geisa Borges da Costa elencou 506 dados lexicais em relação ao Diabo em solo brasileiro. Entre os termos que gravitam ao redor da “Personificação do Mal”, Costa apresenta diabo, satanás, capeta, demônio, cão, Lúcifer, coisa ruim, demo, inimigo, belzebu, chifrudo, satã, besta, bicho ruim, capiroto, cramulhano, anjo mau, anticristo, besta-fera, didi, encardido, sujo, tilinga, tinhoso, troço, anjo do mal, coisa, criatura, cruz-credo, desgraça, estrela vermelha, enxofre, maligno, mefítico, príncipe dos céus, rabudo, sapirico, satangoso e etc. “No Novo Testamento, o Diabo surge com vários nomes, sendo os mais inauditos são: o Semeador de Joio (Evangelho de Marcos); Espírito Egípcio; Espírito Pitico, Espírito dos Reis, Espírito de Adormecimento (Epístolas de Coríntios); Abaddon (Apocalipse).

(Ribeiro Júnior, 1997, p.61). Para mim, nada mais natural do que uma infinidade de nomes a um ser com uma infinidade de faces.

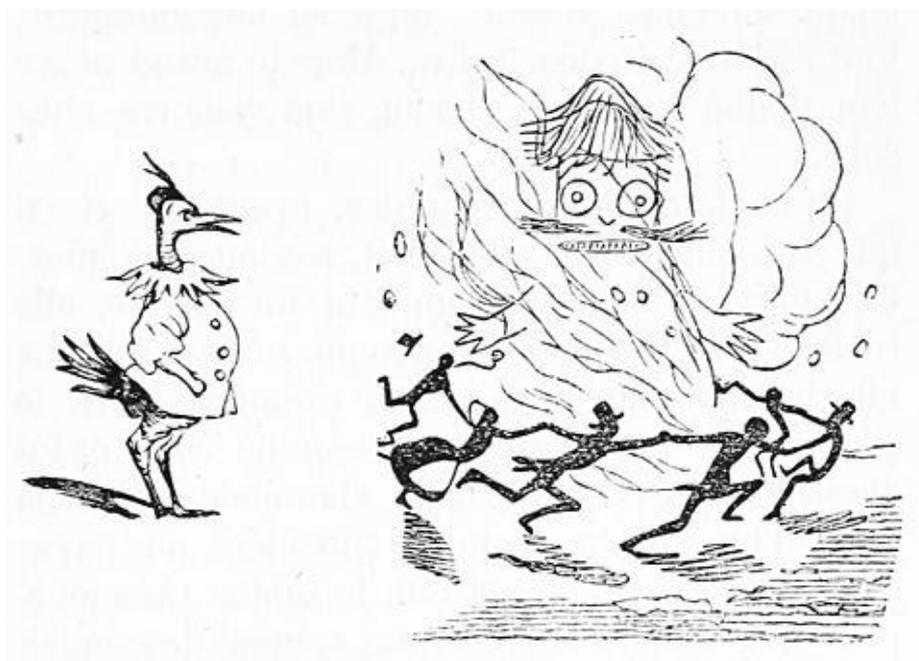
Voltando ao simbólico, Chevalier e Gheerbrant analisam que o mito do Diabo é “vizinho dos mitos do dragão, da serpente, do guardião do limiar (monstro) e do simbolismo do encerramento, de limite” (1989, p. 337). Além do mais, continuam os estudiosos, “o Diabo simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente: *centro de noite*, por oposição a Deus, centro de luz” (1989, p. 337). A fim de compor ainda mais o totem da maldade, é preciso uma imagem grotesca que imponha medo; o que é interessante a este ser cósmico que possui a capacidade de ser quem ele quiser, apesar de certas limitações. Na Idade Média, o diabo ganhou feições animais, principalmente advindas do deus dos bosques, Pã: chifres, cascos e pulsões sexuais desenfreadas — configurando uma campanha explícita contra as religiões pagãs e politeístas. No Dicionário Infernal, no verbete do sabá, o ser que se senta no centro da celebração, provavelmente, satanás, é descrito por Plancy como uma figura, no mínimo, horrenda. Veja:

Ele está sentado em um trono; normalmente ele assume a forma de um grande bode com três chifres, sendo que o do meio emite uma luz que ilumina a assembleia; às vezes ele se transforma em um pássaro, ou um boi, ou um tronco de árvore sem raízes, com um rosto humano muito sombrio; ou então aparece como um pássaro negro ou um homem às vezes negro, às vezes vermelho. Mas sua forma favorita é a de um bode. Ele usa uma coroa negra, cabelos arrepiados, rosto pálido e perturbado, olhos redondos, grandes, bem abertos, inflamados e horríveis; uma barba de bode, mãos como as de um homem, exceto que os dedos são todos iguais, curvados como as garras de uma ave de rapina, e terminam em ponta; pés em patas de ganso, uma cauda longa como a de um burro; sua voz é terrível e monótona, ele mantém uma dignidade soberba e sempre carrega sob a cauda um rosto de homem negro, um rosto que todos os bruxos beijam ao chegar ao sabá: isso é chamado de homenagem (Plancy, 1863, p. 587 - tradução minha)³⁹.

³⁹Il est assis sur un trône ; ordinairement il affecte la figure d'un grand bouc ayant trois cornes, dont celle du milieu jette une lumière qui éclaire l'assemblée ; quelquefois il prend la forme d'un oiseau, ou d'un bœuf, ou d'un tronc d'arbre sans pied, avec une face humaine fort ténébreuse ; ou bien il paraît en oiseau noir ou en homme tantôt noir, tantôt rouge. Mais sa figure favorite est celle d'un bouc. Il porte une couronne noire, les cheveux hérissés, le visage pâle et troublé, les yeux ronds, grands, fort ouverts, enflammés et hideux ; une barbe de chèvre, les mains comme celles d'un homme, excepté que les doigts sont tous égaux, courbés comme les griffes d'un oiseau de proie, et terminés en pointe ; les pieds en pattes d'oie, la queue longue comme celle d'un âne ; il a la voix effroyable et monotone, tient une gravité superbe, et porte toujours sous la queue un visage d'homme noir, visage que tous les sorciers baisent en arrivant au sabbat : c'est là ce qu'on appelle l'hommage. Il donne ensuite un pou d'argent à tous ses adeptes; puis il se lève pour le festin, où le maître des cérémonies place tout le monde, chacun selon son rang, mais toujours un diable à côté d'un sorcier.

Conforme bruxas presas pela Inquisição de Logroño, em 1610, na cidade de Zugarramurdi, na Espanha, o diabo possui uma feição triste, feia e irada, com semblante melancólico ou encolerizado; além de apresentar características semelhantes a de Plancy, como o aspecto caprino, os chifres com luzes, as garras de ave de rapina, e os pés semelhantes a de um ganso — “Tem voz espantosa, desafinada, e, quando fala, soa como um burro quando relincha, mas em tom baixo. Suas palavras são mal pronunciadas, e não se a entendem claramente. Fala sempre com voz triste e rouca, ainda que com muita gravidade e arrogância” (Ribeiro Júnior, 1997, p. 69).

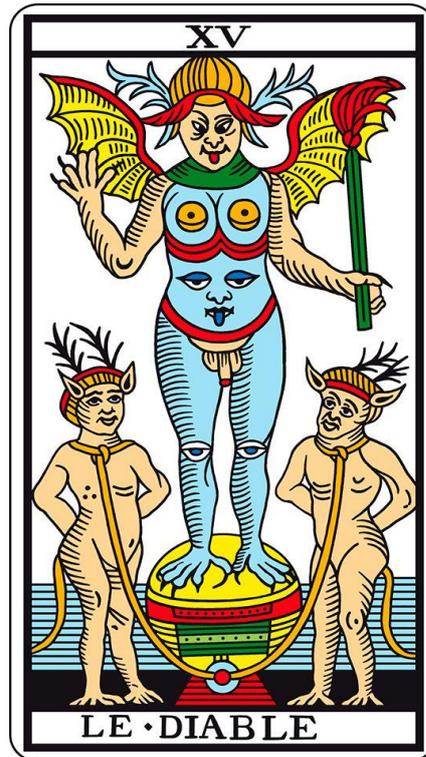
Figura 11 - Conductor do sabá



Fonte: Dicionário Infernal

A representação imagética do Diabo no tarô de Marselha é curiosa. Nela, é possível observar um ser andrógino: coroadado por um capacete de chifres, asas de dragão, seios femininos, um rosto no ventre; o que me faz lembrar a figura de Baubo; um pênis e pés de réptil. A carta ainda traz essa figura insólita em cima de um globo, que acorrenta duas figuras que se assemelham aos diabinhos, mas também parecem ser humanos fantasiados de diabinhos; prisioneiros ou colaboradores, como bem relembra Alberto Cousté, em *Tarô ou a Máquina de adivinhar* (1983). Vale ressaltar que, para alguns estudiosos o Tarô tem ligação direta com a cultura hebraica, pois as 22 cartas teriam uma relação mística com as 22 letras do alfabeto hebraico.

Figura 12 - Arcano maior, O Diabo



Fonte: Google Imagens

Cousté em sua obra, curiosamente traduzida pela poeta brasileira, Ana Cristina Cesar, argumenta que durante a baixa Idade Média a representação do Diabo era feita através das imagens de um dragão ou uma serpente, representação advinda do ocorrido em Gênesis — como já ilustrado em parágrafos anteriores. Entretanto, por meio de um curioso processo simbiótico, comum nas iconografias, "Eva e o Diabo se fundiram com frequência na figura da serpente com cabeça de mulher: isto pode ser visto quase sempre nas ilustrações dos mistérios franceses que falam da queda" (Cousté, 1989, p. 160). Ainda conforme Cousté, sobre a iconografia diabólica, as tradições talmúdicas e as lendas pré-cristãs têm relação direta no desenvolvimento antropomórfico que levaram o Diabo a se converter na figura que o conhecemos atualmente. Segundo relatos, a serpente edênica, antes de ser condenada por Deus por ter ludibriado Eva a comer do fruto proibido, possuía mãos e pés de homem.

Apresentado como um ser andrógino, a relação literária entre *Fausto* e “Onde estivestes de noite” ganha maior aprofundamento simbólico e literário. Afinal, virtualmente, o Diabo carrega em si qualquer forma: masculina, feminina, animalesca... O andrógino clariciano conduz a transformação das personalidades, convertendo seus súditos em seres oníricos; em qualquer coisa que eles queiram e desejem ser, assim como as artes que Mefisto emprega em Fausto. Enfim, o diabinho transforma não apenas o corpo de Fausto, mas sua personalidade.

Ambos os seres conduzem a transformação por meio de um verniz cósmico e sinistro que modifica tudo o que tocam. Mircea Elíade, em *Mefistófeles e o Andrógino* (2001), relembra que as divindades e o sagrado não podem ser apreendidos por meio de nossa compreensão racional das coisas e da realidade última. Bem e Mal estão além do qualitativo humano, uma vez que os “mitos, ritos e teorias que implicam a *coincidentia oppositorum* ensinam aos homens que a melhor via para se apreender Deus ou a realidade última é renunciar, mesmo que por alguns instantes, a pensar e imaginar a divindade em termos de experiência imediata” (Elíade, 2011, p. 46). Abandonando a compreensão humana, que significa abrir mão da minha compreensão de gênero e moralidade, é possível entender que Mefistófeles e o Andrógino clariciano podem ser a mesma entidade ou coisa, em síntese, ambos carregam em si a oportunidade de mudança através daquilo que é considerado tortuoso, maligno e sorrateiro. No entanto, o caminho da bondade e da luz parece carregar consigo preceitos que nem todos podem alcançar. Assim, o caminho do mal, transcendendo todo o dogma judaico-cristão, filosófico e histórico, representa apenas uma direção divergente, mas não menos útil e necessária para alguns. Afinal, à noite todos os gatos são pardos.

CONCLUSÃO (ÕES)



Fonte: pinterest

É com a simbologia da porta que trago as reflexões finais do meu trabalho. Entre tantas mensagens simbólicas, a porta representa "o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério" (Chevalier, Gheerbrant, 1989, p. 734). Na ficção, elas guardam os mistérios, o horror, os monstros, mas também a aventura do porvir. Acredito que, depois de ter aceitado transpor as metáforas que me propus, estive experimentando estar na "soleira de uma porta aberta", como bem pontuou Ulisses ao finalmente ter sua espera premiada, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. É assim que me sinto: aceitei ter caminhado durante algumas estações rumo a uma coisa "perdida" dentro do escuro da noite. Entretanto, com as ferramentas corretas que me forneceram luz suficiente para enxergar o que estava e, principalmente, o que não estava ao meu redor. Ao abrir esta porta, não a deixo fechada; pelo contrário, a escancaro para que outros, como eu, também possam atravessá-la e descobrir o que encontrei aqui.

De antemão, devo confessar que trabalhar com uma escritora tão estudada e analisada, como Clarice Lispector, a princípio me pareceu um trabalho árduo. Após ler tantos trabalhos, encontrar uma brecha não analisada foi como encontrar uma luzinha bruxuleante no escuro: mesmo trêmula, ela consegue nos mostrar a imensidão daquilo que nos rodeia.

No primeiro capítulo, ao revisar a biografia de Clarice com outros olhos, talvez mais adaptados ao novo, fui percebendo novos clarões. Apesar de aclimatada, a família Lispector tinha fortíssimas raízes fincadas no velho mundo. Mesmo sendo trazida tão jovem para o Brasil, foi com essas raízes que Clarice cresceu rodeada: as histórias do seu povo, as tradições, as rezas, os medos, as coragens, as bênçãos e maldições de ser quem são. A figura paterna, devido à ausência da materna, teve como responsabilidade introduzir seus rebentos às tradições judaicas e, conseqüentemente, ao misticismo desta religião. Acredito, fielmente, que foi com o pai que Clarice aprendeu a importância da palavra, pois a partir dela podemos ser deuses e participar do processo de criação divina, como Adão realizou ao dar nomes às coisas não nomeadas do Jardim do Éden. A palavra é a nossa forma de ser e experimentar Deus, pois Ele é um ser da palavra.

A força motriz deste estudo reside na seguinte indagação: teria Clarice Lispector sido uma leitora de Goethe? Na biografia da autora, há rumores de que a mente por trás de "Onde estivestes de noite" era uma leitora que "nunca abre um livro", para citar as palavras de Elizabeth Bishop. Como discutido anteriormente, o processo de escrita é permeado pela influência mútua, já que escrever envolve uma devoção à escrita alheia (até que surja a própria voz). Escrever é buscar uma identidade autoral em meio a diversas influências. Para encontrar a sua, Clarice Lispector precisou explorar uma variedade de interesses — seu acervo digital, disponibilizado pelo Instituto Moreira Salles, revela sua diversidade de gostos, desde obras sobre o *kama sutra* até livros de matemática. Como apontou Ricardo Iannace, Clarice mantinha uma biblioteca bastante eclética, refletida em sua literatura por meio de alusões, citações e epígrafes.

Na obra analisada neste estudo, a escritora revela uma ampla gama de fontes literárias e não literárias que enriquecem seu texto. A meu ver, todo esse movimento de escrita e composição artística resulta em algo profundamente pessoal, pois implica em absorver o que nos fascina no outro e transformá-lo em alguma coisa completamente nova. Inclusive, no conto "Onde estivestes de noite", Clarice parece deixar uma trilha de migalhas de pão que leva o leitor atento a vida da escritora: "– Minha vida é um verdadeiro romance! gritava a escritora falida"

(Lispector, 1980, p. 69). Indo além, transformando-a em uma possível personagem, o que é corroborado por sua biografia:

A escritora falida abriu o seu diário encadernado de couro vermelho e começou a anotar assim: “7 de julho de 1974. Eu, eu, eu, eu, eu, eu, eu! Nesta bela manhã de um sol de domingo, depois de ter dormido muito mal, eu, apesar de tudo, aprecio as belezas maravilhosas da Natureza-mãe. Não vou à praia porque sou gorda demais e esta é uma infelicidade para quem aprecia tanto as ondas verdezitas do Mar! Eu me revolto! Mas não consigo fazer regime: morro de fome. Gosto de viver perigosamente. Tua língua viperina será cortada pela tesoura da complacência.” (Lispector, 1980, p. 69).

Em outro trecho, Clarice insere seu texto em um contexto temporal específico ao citar o livro, *O Exorcista* (1971), de William Peter Blatty, demonstrando que está atenta aos acontecimentos de sua época, como nos mostra no seguinte trecho:

– Claudia, me desculpe telefonar num domingo a esta hora! Mas acordei com uma inspiração fabulosa: vou escrever um livro sobre Magia Negra! Não, não li o tal do Exorcista, porque me disseram que é má literatura e não quero que pensem que estou indo na onda dele. Você já pensou bem? O ser humano sempre tentou se comunicar com o sobrenatural desde o antigo Egito com o segredo das Pirâmides, passando pela Grécia com seus deuses, passando por Shakespeare no Hamlet. Pois eu também vou entrar nessa. E, por Deus, vou ganhar essa parada! (Lispector, 1980, p. 69).

Clarice absorve tudo ao seu redor para depois expressá-lo em sua escrita. Isso evidencia que nada escapa à sua atenção. Ao se deparar com a obra de Goethe, Clarice não permaneceu indiferente: embora não seja possível afirmar com certeza se ela leu efetivamente *Fausto*, ambos permanecem conectados por meio de um sistema alimentado pelos temas da magia. Vale ressaltar que, antes de escrevê-lo, Goethe teve que mergulhar em um mundo completamente insólito, onde certas regras lógicas não se aplicavam. É a magia que une Clarice e Goethe, antes de tudo. É o conhecimento cultural acerca desses discursos que lhes proporciona o poder de se aventurarem no desconhecido da noite e, com isso, integrarem algo que une todos aqueles que respeitam o lado oculto das coisas. Foi por meio dessa temática, temida e amaldiçoada por muitos, porém, venerada e louvada por tantos outros, que os escritores deram voz às suas vidas e metamorfoses. O extenso processo de escrita de *Fausto* levou Goethe a experimentar inúmeras transformações de seu tempo e, por que não dizer, de sua própria relação como sujeito com a vida. Clarice apresenta um texto incisivo para expressar suas transformações como mulher e ser em constante mutação; desde os julgamentos sociais sobre o corpo feminino até a busca mística por sua verdadeira identidade. Na obra de Clarice, o simbolismo da magia atua como

um escudo protetor, afastando-a daquilo que ela já não era mais e a humanizando. Em Goethe, a magia se revela como um processo de vida, de análise e de reflexões sobre a transição de um tempo para outro.

Apesar da divergência zodiacal, que parece não encontrar uma harmonia exata entre Sagitário e Virgem, Clarice Lispector e Goethe possuíam muitas semelhanças. Primeiramente, ambos eram versados nas leis e, posteriormente, nos diálogos profundos e ocultos dos sussurros do mundo — astros, zodíacos, magia, cabala, rezas, sortilégios, deus, diabo, bem e mal. O baile dos opostos ou a dança dos contrários faz todo sentido quando colocamos lado a lado a literatura goethiana e clariciana. Tão distantes, separados por um mar gigantesco que podemos chamar de tempo também, o tecido mágico de *Fausto* promove uma união no escuro que brilha como ouro em brasa. Fausto ainda continua fazendo o que faz de melhor: encantar e provocar.

No meu ponto de vista, o mais formidável na obra, "Onde estivestes de noite", assim como em "A orgia dos duendes" de Bernardo Guimarães, é inserir o Brasil no contexto dos sabás e dos ritos do bruxedo. É por meio da força literária que podemos mover, simbolicamente, nosso país e aproximá-lo das forças ocultas de outras culturas; criando uma teia imaginária, mas não menos poderosa, daquilo que gosto de chamar de o "fio universal da magia" — fio este que parece compor a trama fáustica apresentada no decorrer deste estudo. Afinal, todo tecido é composto por uma imensidão de fios.

Na alquimia da análise comparativa, observo que o texto clariciano, usado como contraponto de leitura, demonstra uma familiaridade interessante em relação ao texto goethiano: a progressão pela noite, os cenários, os sentidos e os matizes que se descolam da magia maléfica. Da noite, aprendo que ela opera como uma constelação de signos gravitantes, tais como magia, liberdade, sensualidade, maldade, sonho, delírio, exagero, possibilidades, entre outros. Estes signos se relacionam e potencializam seus significados. À noite, enquanto espaço de possibilidades, oferece aos seus peregrinos a chance de expressar o mais íntimo de cada um, especialmente o lado animalesco, vergonhoso e grotesco.

Se em Clarice observo a noite como promessa de liberdade pelo mal, em Goethe ela representa a derrocada da alma. O séquito do Ele-Ela busca a totalidade experimentando o maléfico, algo que lhes foi negado durante o tempo-espço do "acordar", do "amanhecer". Em Goethe, Fausto e Mefistófeles também experimentam esse prazer oferecido por Satã e seu ritual sabático. Ambos os textos se desenvolvem a partir do cerne do contraponto: dia/luz, bondade/maldade, magia maléfica/magia benéfica, sonho/despertar, deus/diabo, subir/descer, delicado/grotesco, pecado/virtude. Dessa forma, por meio da linguagem do oposto, ambos os

textos revelam que a totalidade também pode ser alcançada ou almejada através da subversão do ser. Além disso, o conto de Clarice Lispector, “Onde estivestes de noite”, amplia o “tecido fáustico”, ou aquilo que Jerusa Pires Ferreira aponta como a “complexa rede textual” que dialoga com “as peripécias do doutor pactário”.

Concluo, portanto, que ao adentrar nesse universo dos estudos claricianos, especialmente, em relação a seus textos menos explorados, como alguns de seus contos, espero despertar a atenção de admiradores e estudiosos para a presença do “demônio” nos pequenos detalhes. O que realmente importa não é o tamanho do texto, mas a profundidade com que o pesquisador está disposto a se aprofundar. Assim, com esta tese, espero ter contribuído significativamente para a pesquisa sobre Clarice Lispector ao introduzir um texto pouco explorado e analisado, em toda sua potência, na literatura acadêmica, demonstrando que há ângulos ainda não explorados ou subestimados pela academia.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Joel Rosa de. **Onde estivestes de noite**: a experimentação do grotesco. 2001. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. doi:10.11606/D.8.2001.tde-08092022-082157. Acesso em: 2023-10-25.

ALVAREZ, Al. **A voz do escritor**. Trad. Luiz Antonio Aguiar. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

AMÂNCIO, Moacir. **O Talmud (excertos)**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector**: com a ponta dos dedos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO (São Paulo). **Santa Valburga**. Disponível em: <<http://www.arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/santa-valburga>>. Acesso em: 20 maio 2021.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUGUSTO, Sérgio. **O inimigo cósmico**. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/03/mais!/12.html>. Acesso em: 25 nov. 2023.

AZEVEDO, Álvares de. **Macário**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000022.pdf>. Acesso em: 25 out. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BALASCH, Enric; RUIZ, Yolanda. **Diccionario de magia antigua y alquimia**. Madrid: Tikal Edicioanes, 2003.

BARBOSA, Rolmes. Mapa dos caminhos sem saída. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 30 jun. 1974. Suplemento Literário, p. 2-2.

BASNETT, Susan. ¿Que significa Literatura Comparada hoy? In: LÓPEZ, Dolores Romero. **Orientaciones en Literatura Comparada**. Madrid: Arco Libros, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**: a realidade incômoda. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BELTRÃO FILHA, Maria da Conceição Soares. **Aurum alchymicum clariceano**: um olhar hermético sobre o texto de Lispector. (Tese Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos**: escritos sobre Goethe. Tradução de Mônica Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

BÍBLIA – Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Estudo da Reforma**. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2017.

BLAVATSKY, Helena. **A doutrina secreta — Volume 5**: o simbolismo arcaico das religiões do mundo e da ciência. São Paulo: Editora Pensamento, 1980.

BONALUMI, Emiliana Fernandes. **Análise de similaridades e diferenças no uso de marcadores de reformulação e frases lexicais, em um corpus paralelo, constituído de contos e romances de Clarice Lispector, e as respectivas traduções para o inglês e italiano**. 2010. 230 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2010.

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

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega Volume I**. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega Volume II**. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega Volume III**. Petrópolis: Vozes, 1987

BRASIL. CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Leitores e editores criticam taxação sobre livros em reforma tributária**. 2021. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/750873-leitores-e-editores-criticam-taxacao-sobre-livros-em-reforma-tributaria/>. Acesso em: 25 dez. 2023.

BRUNEL, Pierre et al. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: história de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BURT, Kathleen. **Arquétipos do zodíaco**. Tradução de Euclides L. Calloni e Cleusa M. Wosgrau. São Paulo: Editora Pensamento, 1988.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CARPEAUX, Otto Maria. **A história concisa da literatura alemã**. 1. ed. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Lúcia Helena de Oliveira Vianna de. **Clarice Lispector: um exercício de decifração.** um exercício de decifração. 1987. Disponível em: <https://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/suplemento-literario-2/>. Acesso em: 25 dez. 2023.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** 10. ed. São Paulo: Ediouro, 2001.

CAVALLO, Guglielmo; Roger, CHARTIER. **História da leitura no mundo ocidental.** São Paulo: Ática, 1999.

CHERPINSKI, Adriane. *Zooliteratura: o cavalo como o animal mais convocado na literatura de clarice lispector.* 2022. 0 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2022.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Trad. Vera da Costa e Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CLIMENT-ESPINO, Rafael. **Ofício de adivinhos: Cartomancia e ficção em Machado de Assis, Clarice Lispector e Lúcia Bettencourt.** *Chasqui: revista de literatura latino-americana.*

CIORANESCU, Alejandro. **Principios de literatura comparada.** San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, 1964.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação.** Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORREIA, Alda Maria. **"A quarta dimensão do instante": estudo comparativo da epifania nos contos de Virginia Wolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector.** 1998. 522 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998.

CORRÊA, Raimundo. **Alleluias.** Rio de Janeiro: Companhia Editora Fluminense, 1891.

COSTA, Geisa Borges da. **Denominações para “diabo” nas capitais brasileiras: um estudo geossociolinguístico com base no atlas linguístico do Brasil.** 2016. 203 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

COUSTÉ, Alberto. **O tarô ou a máquina de imaginar.** Tradução de Ana Cristina César. São Paulo: Global Editora, 1983.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (org). **Literatura comparada: textos fundadores.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CRUZ, São João da. **Obras de São João da Cruz.** Petrópolis: Editora Vozes, 1960.

CUCHARAS DOBLADAS, VUDŌ Y NIEBLA: LOS BRUJOS DEL MUNDO, REUNIDOS. Argentina, 27 ago. 2015. Disponível em: https://www.clarin.com/sociedad/cucharas-dobladas-niebla-brujos-reunidos_0_r1TmWEtPXl.html. Acesso em: 25 out. 2023.

CUNHA, Cilaine Alves. Recepção de Fausto no Romantismo Brasileiro. In: MAZZARI, Marcus; GALLE, Helmut. **Fausto e a América Latina**. São Paulo: Humanitas, 2010. 560 p.

DAHL, Roadl. **As bruxas**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

DESNOS, Robert. **Os espaços do sono**. Disponível em: http://www.revistazunai.com/traducoes/robert_desnos1.htm. Acesso em: 25 nov. 2023.

DRURY, Nevil. **Dicionário de magia e esoterismo**. 11. ed. São Paulo: 2011.

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. **Pequeno dicionário das religiões**. Tradução de Pedro Moreira Araújo. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o Andrógino: Comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ESTRELA de 3 pontas da Mercedes-Benz faz 100 anos: sabe o que significa?. 2021. Disponível em: <https://autopapo.uol.com.br/noticia/estrela-3-pontas-mercedes-benz-100-anos/>. Acesso em: 25 out. 2023.

EVOLA, Julius. **A tradição Hermética: nos seus símbolos, na sua doutrina e na sua arte régia**. Lisboa: Edições 70, 1979.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Fausto no horizonte**. São Paulo: EDUC/HUCITEC, 1995.

FONSECA, Ailton Siqueira de Sousa. **A odisséia de si: reconstrução do homem em Clarice Lispector**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (Antropologia) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), 2007, 241p. (Tese de doutorado).

FONSECA, Alexandre Manoel. Das possibilidades noturnas ou Clarice Lispector em diálogo com Fausto, de Goethe: uma leitura de "onde estivestes de noite". **Dramaturgia em Foco**, Petrolina, v. 6, p. 24-38, 30 nov. 2022. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/issue/view/73/45>. Acesso em: 02 jun. 2023.

FORTUNE, Dion. **As ordens esotéricas e seu trabalho**. São Paulo: Editora Pensamento, 1987.

FRANZ, Marie-Louise von. **A Alquimia e a Imaginação ativa**. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.

FRÓES, Marli Silva. **A autoria, a paixão e o humano em Clarice Lispector**. 2012. 241 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/1926>. Acesso em: 25 out. 2023.

FULKEMAN, Clarisse. **Onde estivestes de noite (apresentação)**. Elaborado pelo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/livro/onde-estivestes-de-noite/>. Acesso em: 01 ago. 2022.

GARCIA, Frederick C. H. "Uma Visão de Clarice Lispector". Minas Gerais, **Suplemento Literário**, Vol. 26, nº 9 721, 3 julho 1980, p. 3.

GINZBURG, Carlo. **História noturna**. São Paulo: Companhia do Bolso, 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **De minha vida: poesia e verdade**. São Paulo: Unesp, 2017. *E-book*.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Faust**. Basel: Birkhäuser, 1944.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: primeira parte**. Tradução de Jenny Kabin Segall. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **O conto da Serpente Verde e da linda Lilie**. Tradução Roberto Ahmad Cattani. São Paulo: Editora Aquariana, 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução Nicolino Simone Neto. Editora Ensaio: São Paulo, 1994.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **The Sorcerer's Apprentice**. 1995. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20160331024005/http://germanstories.vcu.edu/goethe/zauber_du_al.html>. Acesso em: 02 out. 2023.

GOMES, Duílio. **Últimas leituras**. Suplemento Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 11-11. 21 nov. 1974.

GOMES, Júlio César Bittencour. A palavra e o silêncio: o esoterismo de Clarice Lispector. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DISCURSOS E PRÁTICAS ALQUÍMICAS, 5., 2003, Lisboa. **Anais** [...]. Lisboa: Hugin Editores, 2003. Disponível em: https://triplov.com/coloquio_05/julio_cesar.html. Acesso em: 25 out. 2023.

GOTLIB, Nádya Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. 7. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger. **Práticas de leitura**. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 107-116.

GREINER, Frank. **A alquimia**. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Unimarco Editora, Edições Loyola, 1994.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GROB-LIMA, Bernadete. **O percurso das personagens de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

GUIMARÃES, Bernardo. **A orgia dos duendes**. São Paulo: Ex! Editora, 2016. Disponível em: encurtador.com.br/iuF46. Acesso em: 20 maio 2021.

GUIMARÃES, Hélio Seixas. Machado de Assis, leitor de Fausto. *In*: MAZZARI, Marcus; GALLE, Helmut. **Fausto e a América Latina**. São Paulo: Humanitas, 2010. 560 p.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALEVI, Shimon. **A árvore da vida (cabala)**. Tradução Luís Carlos Lisboa. São Paulo: Editora Três, 1973.

HALEVI, Shimon. **Introduction to the Cabala: tree of life**. York Beach: Samuel Weiser, 1999.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

HIMMELSEHER, Cecília. **A tradução do indizível**. 2011. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/a-traducao-do-indizivel-por-cecilia-himmelseher-elizama-almeida-e-marcela-isensee/>. Acesso em: 25 dez. 2023.

HOMEM, mito e magia volume II. Editora Três: São Paulo, 1974.

IMA, Débora Domke Ribeiro. **Os labirintos do amor: um estudo comparativo de Fausto I e Grande Sertão: Veredas**. 2013. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/T.8.2013.tde-08012014-155235. Acesso em: 2023-10-25.

IANNACE, Ricardo. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

IRIARTE, Rita. Fausto: a história, a lenda e o mito. *In*: BARRENTO, João. **Fausto na literatura europeia**. Lisboa: Editora Ensaio, 1984.

JENSEN, Anthony K. **Johann Wolfgang von Goethe (1749—1832)**. Disponível em: <https://iep.utm.edu/goethe/>. Acesso em: 7 de ago. 2023.

JEUNE, Simon. Literatura geral e literatura comparada. *In*: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (org). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e alquimia**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1990.

JUSTEN, Djulia. **A noite em negativo em 'Onde estivestes de noite' e em outros contos de Clarice Lispector**. Miguilim, v. 3, p. 75-91, 2014. <https://doi.org/10.47295/mgren.v3i2.670>.

JUSTEN, Djulia. **Svegliamaquia: instantes de despertar em clarice lispector**. 2020. 266 f. Tese (Doutorado) - Curso de Instantes de Despertar em Clarice Lispector, Centro de Comunicação e

Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/219372>. Acesso em: 25 out. 2023.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1986.

KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith**. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

KONESKI, Anita Prado. **Um "olhar" para o Fausto de Goethe**. 1999. 203 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/80876>. Acesso em: 25 out. 2023.

KRAMER, Heinrich; James, SPRENGER. **O martelo das feiticeiras**. Tradução de Paulo Fróes. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.

LÉVI, Éliphas. **Dogma e ritual da alta magia**. 21. ed. São Paulo: Editora Pensamento, 2017.

LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1978.

LIMA, Débora Domke Ribeiro. *Os labirintos do amor*: um estudo comparativo de Fausto I e Grande Sertão: Veredas. 2013. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/T.8.2013.tde-08012014-155235. Acesso em: 2024-03-20.

LISPECTOR, Clarice. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

LISPECTOR, Clarice. **Correio Feminino**. Org. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **De Amor e Amizade**: Crônicas para Jovens. São Paulo: Editora Rocco, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Relógio D'água, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2019/08/lispector-acc81gua-viva.pdf>. Acesso em: 2 de jul. 2023.

- MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 2002.
- McNEILL, William. **História universal**: um estudo comparado das civilizações. São Paulo: Editora Globo, Editora da Universidade de São Paulo, 1972.
- MARCH, Marion D.; McEVERS, Joan. **Curso básico de astrologia**: princípios fundamentais. Tradução Carmem Yousef. São Paulo: Editora Pensamento, 1988.
- MARTINS, Maria Helena. **O que é leitura?** 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MATHERS, S. Lidell MacGregor. **A chave de Salomão o Rei (Clavicula Salomanis)**. Londres: GEORGE REDWAY, 1889.
- MAZZARI, Marcus V.. Natureza ou Deus: afinidades panteístas entre Goethe e o "brasileiro" Martius. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 24, n. 69, p. 183-202, 2010. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142010000200012>.
- MAZZARI, Marcus V.. Alegoria e símbolo em torno do Fausto de Goethe. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 29, n. 84, p. 277-304, ago. 2015. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40142015000200018>.
- MAZZARI, Marcus V.. “O humano que jamais nos abandona”: a obra epistolar de goethe. **Estudos Avançados**, [S.L.], v. 33, n. 96, p. 223-252, ago. 2019. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-4014.2019.3396.0013>.
- MELO, Damiana Silva de. **A simbólica tessitura do sagrado em Clarice Lispector**: paralelos entre a Bíblia e o conto 'Onde estiveres de noite'. 2019. 110 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião. Mestrado em Ciências da Religião, 2019.
- MELO, Fátima Maria Ribeiro de. **Uma leitura do texto clariceano em sala de aula**. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2008.
- MILLIET, Sérgio. Perto do coração selvagem. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 15 jan. 1944. Últimos Livros, p. 4-4.
- MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MOURA, Magali dos Santos. **A poiesis orgânica de Goethe**: a construção de um diálogo entre arte e ciência. 2006. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/T.8.2006.tde-09082007-141708. Acesso em: 2023-10-25.
- NASCIMENTO, Esdras do. Clarice e seus bons momentos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 20 abr. 1974. Seção da Quinzena, p. 4-4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/030015_09/32947. Acesso em: 25 out. 2023.
- NESKIER, Arnaldo. Zohar: a alma da cabala. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 69, p. 191-210, out. 2011. Disponível em:

<https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-69.pdf>. Acesso em: 25 out. 2023.

NESTÁREZ, Oscar. **Clarice Lispector e um flerte com o horror em “Onde estivestes de noite”**. 2022. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/Livros/noticia/2022/01/clarice-lispector-e-um-flerte-com-o-horror-em-onde-estivestes-de-noite.html>. Acesso em: 25 out. 2023.

NOGUEIRA, Vilmária Chaves. **Retratos de narcisos: metáforas da identidade cindida na construção de personagens em três contos de Clarice Lispector**, 192 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Campus Avançado Prof.^a Maria Elisa de Albuquerque Maia. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros, 2011.

NUNES, Aparecida Maria Nunes (Org.). **Clarice Lispector na Cabeceira: Jornalismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, Benedito. A paixão de Clarice Lispector. In: NOVAES, Adauto (org). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Rúbia Lúcia. **Clarice Lispector, uma existencialista: narrativas e experiências**. 2016. 135 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Tocantins, Araguaína, 2016.

PANORAMA com Clarice Lispector. Realização de Júlio Lerner. São Paulo: Tv Cultura, 1977. Son., color. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html. Acesso em: 25 dez. 2023.

PAPUS. **Tratado elementar de magia prática**. São Paulo: Editora Pensamento, 1978.

PARACELSO. **A chave da alquimia**. São Paulo: Editora Três, 1973.

PEIXOTO, Mariana. **Marina Colasanti analisa a obra de Clarice Lispector, nesta terça**. 2020. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2020/08/04/interna_cultura,1172786/marina-colasanti-analisa-a-obra-de-clarice-lispector-nesta-terca.shtml. Acesso em: 25 dez. 2023.

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. **Um bruxo nas bodas do diabo: a poesia de Machado de Assis entre a tradição bíblica e as narrativas populares**. 2015. Disponível em: https://www.ileel.ufu.br/anaiscoloiquiodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv_artigo_032.pdf. Acesso em: 25 nov. 2023.

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. Pactos fáusticos e outras heresias nas Rezas do diabo, de Venceslau de Queirós. **Guavira Letras**, Três Lagoas, v. 29, n. 15, p. 349-359, jan. 2019. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/779/573>. Acesso em: 25 dez. 2023.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Para que servem as humanidades?** ensaísta ataca a aplicação de modelos empresariais à universidade pública. Ensaísta ataca a aplicação de modelos empresariais à universidade pública. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3006200205.htm#:~:text=Servem%20para%20estudar%20os%20problemas,a%20pesquisa%20sobre%20o%20genoma..> Acesso em: 25 dez. 2023.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2007.

PESSOA, Fernando. **O que são os graus místicos, mágicos e alquímicos?** Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/2807>. Acesso em: 25 out. 2023.

PETIT, Michèle. **Ler o mundo:** experiências de transmissão cultural nos dias de hoje. Tradução Julia Vidile. São Paulo: Editora 34, 2019.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Epifania de Clarice. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 9, p. 17–20, 2015. DOI: 10.20396/remate.v9i0.8636557. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636557>. Acesso em: 25 out. 2023.

PIRES, Valéria Fabrizi. **Lilith e Eva:** imagens arquetípicas da mulher na atualidade. São Paulo: Summus editorial, 2008.

PLANCY, Jacques Collin de. **Dictionnaire Infernal**. Paris: Henri Plon - Imprimeur-Éditeur, 1863.

PLATÃO. **O banquete**. São Paulo: Editora Abril, 1972.

PÓLVORA, Hélio. Tempestade cerebral. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 2-2. 5 jun. 1974. Disponível em: http://memoria.bn.br/DOCREADER/030015_09/35364. Acesso em: 25 out. 2023.

PONTES, Newton de Castro. **Formas inacabadas:** a questão da romancização em textos de Clarice Lispector e Tennessee Williams. 2010. 126 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Estudos Interculturais) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2010.

PRAWER, S.S. O que é literatura comparada? *In:* COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (org). **Literatura comparada:** textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

PROSPERO, Carolina Luiza. **As faces do medo nos contos de Clarice Lispector**. 2009. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270180/1/Prospero_CarolinaLuiza_M.pd . Acesso em: 03 maio 2021.

QUEIRÓS, Venceslau de. **Rezas do diabo**. São Paulo: Empresa graphica da "Revista dos tribunaes, 1939.

RIBEIRO JÚNIOR, João. **O que é magia?** São Paulo: Abril Cultural, 1985.

RIBEIRO JÚNIOR, João. **A face humana do Diabo**. São Paulo: Master Book, 1997.

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do romantismo alemão. In: _____. Texto / contexto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. O Fausto no Brasil. In: MAZZARI, Marcus; GALLE, Helmut. **Fausto e a América Latina**. São Paulo: Humanitas, 2010. 560 p.

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

SAFRANSKI, Rüdiger. **Goethe**: la vida como obra de arte. Barcelona: Tusquets Editores, 2015. *E-book*.

SAMPAIO, A. J.. Gothea. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 21 ago. 1949. p. 6-9. Disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/085782/per085782_1949_00018.pdf. Acesso em: 25 out. 2023.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O relatório do mistério. **O Globo**. Rio de Janeiro, 10 maio 1974. Literatura, p. 9-9.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Clarice: a epifania da escrita. In: LISPECTOR, Clarice. **Legião Estrangeira**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SANTOS, M. S. A Bela Alma dos “Anos de aprendizado de Wilhelm Meister”: uma narrativa mimética. **Rapsódia**, [S. l.], v. 1, n. 7, p. 7-25, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/106549>. Acesso em: 25 out. 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9772.i7p7-25>.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SCHOLEM, Gershom Gerhard. **A cabala e seu simbolismo**. Tradução de Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006).

SERRANO, U. González. **Goethe**: ensayos críticos. 2. ed. Madrid: Imprenta Econômica de Luis Carrión, 1892.

SICUTERI, Roberto. **Lilith, a lua negra**. Tradução de Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. Paz e Terra, 1990.

SIGNIFICADO do nome Hans. Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/guia-de-nomes/hans/index/feed/pagina-13>. Acesso em: 25 out. 2023.

SILVA, Iane Christina Alves Rodrigues da. **Lilith entre a profanação e a paródia**: uma leitura de Caim de Saramago. 2021. 143 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021. DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.122>.

SIQUEIRA, Pablo Vinícius Dias. **Filosofia selvagem**: ensaio com o pensamento de Clarice Lispector. 2019. 187 f. Tese (Doutorado) - Curso de Faculdade de Letras, Universidade Federal

de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/30967>. Acesso em: 25 out. 2023.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. São Paulo: Mauad, 2002.

SOUSA, Francisca Liciany Rodrigues. **A tragicidade nas personagens femininas de Onde estivestes de noite e A via crucis do corpo de Clarice Lispector**. 2011. 112f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza-CE, 2011.

SPENDER, Stephen (editor, autor da introdução). **Great writings of Goethe**. Nova York: Mentor Book, 1958.

SUFURINO, Jonas. **O livro de São Cipriano: tesouro do feiticeiro**. São Paulo: Editora Via Sestra, 2022.

SZKLO, Gilda Salem. **O conto O búfalo, de Laços de Família, e a questão da escrita em Clarice Lispector**. Minas Gerais, Suplemento Literário, 31 março 1979.

SZKLO, Gilda Salem. "O Búfalo". Clarice Lispector e a herança mística judaica. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 9, p. 107–113, 2015. DOI: 10.20396/remate.v9i0.8636566. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636566>. Acesso em: 25 out. 2023.

THE NEW YORK TIMES (Nova York). Moonlight Dance Opens A Congress of Sorcery. 1975. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1975/08/26/archives/moonlight-dance-opens-a-congress-of-sorcery.html>. Acesso em: 25 out. 2023.

TSCHERNE, Milca; ANDRADE, Alexandre de Melo. ENTREVISTA COM NÁDIA BATTELLA GOTLIB. **Travessias Interativas**, [S. l.], v. 3, n. 6, p. pp. 7–12, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/11081>. Acesso em: 2 out. 2023.

VEIGA, Edison. "**Taxar livros é imoral e anticonstitucional**". 2021. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/taxar-livros-%C3%A9-imoral-e-anticonstitucional/a-57252043>. Acesso em: 25 dez. 2023.

VERBETE "mística". Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/m%C3%ADstica/>. Acesso em: 25 out. 2023.

VIEIRA, N. H. A expressão judaica na obra de Clarice Lispector. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 9, p. 207–209, 2015. DOI: 10.20396/remate.v9i0.8636580. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636580>. Acesso em: 25 out. 2023.

VIEIRA, Telma Maria. **Clarice Lispector: uma leitura instigante**. São Paulo: Annablume, 1998.

WALDMAN, Berta. **Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva - FAPESP, 2003.

ZHIRMUNSKY, Viktor M.. Sobre o estudo da literatura comparada. *In*: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco (org). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZILBERMAN, Regina. Na oficina de Clarice. **Revista Língua Portuguesa**, São Paulo, n. 19, p. 43-45, 2007.