

O espírito livre e a crítica ao conceito de consciência em Nietzsche relacionados à concepção do mundo presente na obra de Clarice Lispector

NICOLAS PELICIONI DE OLIVEIRA *

RESUMO: No decorrer de seus contos e romances, Clarice Lispector apresenta personagens agindo e vivendo situações que, no conjunto, compõem aquilo que Benedito Nunes identifica como sendo uma concepção do mundo. Este artigo pretende relacionar essa concepção do mundo lispectoriana com alguns dos conceitos filosóficos discutidos por Nietzsche. Afinal, com a formulação de conceitos como espírito livre, bem como a crítica ao conceito de consciência, com a qual o filósofo sugeria o restabelecimento do instinto, é expressa em filosofia uma impossibilidade que Lispector realizará em literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Consciência; Espírito livre; Instinto; Lispector; Nietzsche.

ABSTRACT: Throughout her short stories and novels, Clarice Lispector presents characters living and acting, as a whole, in a way that composes what Benedito Nunes identifies as a peculiar understanding of the world. The aim of this paper is to make a connection between this Lispector's understanding of the world with some of Nietzsche's philosophical concepts. Whereas, with concepts like free spirit, as well as the consciousness criticism, from which the philosopher suggests a reestablishment of the instinct, it is expressed in philosophy an impossibility that Lispector will perform in literature.

KEYWORDS: Consciousness; Drive; Free Spirit; Lispector; Nietzsche.

* Bolsista da Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP - câmpus de São José do Rio Preto - Unesp - 15054-000 – São José do Rio Preto - SP - Brasil. E-mail: nicolaspelicioni@gmail.com

Olho d'água, São José do Rio Preto, 10(2): p. 1-285, Jun.–Dez./2018. ISSN: 2177-3807.

O espírito livre, a crítica ao conceito de consciência e a vontade de poder são ideias centrais na filosofia nietzschiana e apresentam-se como elementos indissociáveis entre si, uma vez que complementares. As personagens de Clarice Lispector, por sua vez, empreendem uma busca pela liberdade — tanto simbólica, quando relacionada à linguagem, quanto concreta, quando relacionada aos relacionamentos interpessoais —, e necessitam de um conjunto de acontecimentos capazes de compor um cenário muito particular para que essa busca tenha êxito. Essas personagens podem ser entendidas como espíritos livres capazes de perpetrar ações que, na leitura do presente trabalho, serão descritas como a busca por um particular exercício de poder que, por isso, apresenta vários pontos de intersecção com a filosofia nietzschiana.

O filósofo Nietzsche não dispunha da conceituação freudiana desenvolvida para a psicanálise; por esse motivo, ele analisa o psíquico, no que diz respeito ao inconsciente, descrevendo o fenômeno. Por vezes, o filósofo faz uso de simbologias como, por exemplo, as apresentadas no capítulo “Das três metamorfoses”, de *Assim falou Zaratustra*. No referido capítulo, o filósofo descreve o consciente e o inconsciente, são colocados em cena o camelo, como sendo aquele que deseja suportar os pesos morais e que pode ser relacionado, em psicanálise, ao consciente, nomeado com pronome latino *ego*; o leão, segundo símbolo nietzschiano, como aquele que deseja dominar e que pode ser relacionado ao *id*; por fim, a criança, terceiro símbolo, como aquele que apresenta uma natureza capaz de recriar valores (sem correspondente na psicanálise freudiana).

O uso que Nietzsche faz do pronome neutro para representar o inconsciente é reconhecido e aproveitado por Freud¹. Obviamente, coube a este o desenvolvimento aprofundado de tais conceitos. Mesmo assim, Nietzsche já reconhecia um inconsciente ou algo diferente do consciente, como atesta a diferenciação de *ego* e *id* apresentada no aforismo 17 de *Além do bem e do mal*. Nesse aforismo, criticando veladamente o racionalismo de Descartes (*cogito, ergo sum*), diz o filósofo que

um pensamento vem quando “ele” quer, não quando “eu” quero; de modo que é um *falseamento* da realidade efetiva dizer: o sujeito “eu” é a condição do predicado “penso”. Isso pensa: mas que este “isso” seja o velho e decantado “eu” é, dito de maneira suave, apenas uma suposição, uma afirmação, e certamente não uma “certeza imediata” (NIETZSCHE, 1992a, p. 23, grifo do autor).

Em alemão, os pronomes utilizados tanto por Nietzsche quanto por Freud são *ich* e *es*, em português correspondem, respectivamente, ao pronome de primeira pessoa “eu” e a um pronome de terceira pessoa neutro que será identificado, como na tradução de Paulo Cesar de Souza acima, com o pronome “isso”. Vale dizer que nem Nietzsche nem Freud utilizavam a terminologia latina *ego* e *id*, hoje corrente em psicanálise.

¹ Freud aponta, em nota, a origem da terminologia: “O próprio Groddeck seguiu provavelmente o exemplo de Nietzsche, que com frequência utiliza esse termo gramatical para o que em nós é impessoal e, digamos, necessário por natureza” (FREUD, 2011, p. 29, nota 6).

Lispector também faz uso de um pronome neutro em seu romance *Água viva*, no qual faz nítida a relação conflitiva entre o consciente e o inconsciente. O neutro alemão *es*, vertido em psicanálise hodierna para o latim *id*, torna-se, no texto lispectoriano, *it*, o pronome neutro inglês. A narradora, não nomeada, pretendendo dar vazão ao inconsciente, diz:

Sou-me.

Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo. A transcendência em mim é o “it” vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica inquieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus (LISPECTOR, 1998, p. 30).

O filósofo Nietzsche percebe o consciente e o inconsciente, identifica o segundo com os instintos e, uma vez que o progresso seria o desenvolvimento da consciência, propõe um retrocesso evolutivo — que será discutido ao longo deste trabalho. Freud, por sua vez, não se opõe às instâncias psíquicas; em vez disso, limita-se a descrevê-las. O psicólogo sintetiza que

[d]o ponto de vista da restrição instintual, da moralidade, pode-se dizer que o Id é totalmente amoral, o Eu se empenha em ser moral, e o Super-eu pode ser hipermoral e tornar-se cruel como apenas o Id vem a ser. É notável que o homem, quanto mais restringe sua agressividade ao exterior, mais severo, mais agressivo se torna em seu ideal do Eu. Para a consideração habitual é o oposto, ela vê na exigência do ideal do Eu o motivo para a supressão da agressividade. Mas o fato permanece como o enunciamos: quanto mais um indivíduo controla sua agressividade, tanto mais aumenta a inclinação agressiva do seu ideal ante o seu Eu. É como um deslocamento, uma volta contra o próprio Eu. Já a moral comum, normal, tem o caráter de algo duramente restritivo, cruelmente proibitivo. Daí vem, afinal, a concepção de um ser superior que pune implacavelmente (FREUD, 2011, p. 68).

Para o presente trabalho interessam as considerações nietzschianas a respeito da gênese da consciência, não as de Freud; pois, segundo o filósofo, essa gênese está intimamente relacionada ao desenvolvimento da linguagem. Esta, por sua vez, relaciona-se à formação do caráter gregário e conseqüente atrofiamento dos instintos humanos, uma vez que os instintos cederam lugar à consciência. Esses mesmos elementos compõem uma dinâmica importante na literatura de Clarice Lispector. Em Nietzsche, intencionamos mostrar que também em Lispector, a consciência é uma instância falha do psíquico. Como afirma Barbosa (2000, p. 25) em análise da crítica nietzschiana ao conceito de consciência, o filósofo denuncia a consciência como uma superficialidade e volta sua atenção aos registros da vida que escapam ao costumeiro, às instâncias que são mais fundamentais e profundas no comportamento humano, ou seja, às dos instintos. Estes atuam de forma decisiva, sem, contudo, aflorar no âmbito da consciência.

O filósofo percebe que quando os instintos não encontram vazão, quando não se podem realizar como força devido a regras que limitam as ações da vida gregária, dão origem à má consciência. Nietzsche entende a má consciência como sendo um adoecimento humano. Portanto, o desenvolvimento da consciência é identificado pelo filósofo não como um progresso, mas como um dos efeitos da gregariedade. Por ser um efeito da gregariedade, a consciência é um fenômeno coletivo, pois só existe pela necessidade humana de comunicação e, por isso, é associada àquilo que o filósofo chama de “espírito de rebanho”, algo, portanto, totalmente diverso do chamado espírito livre; este, sim, individual. Ora, a partir dessa crítica, é possível supor que uma vida moral mais leve, seria aquela identificada a uma vida sem a má consciência, ou seja, uma vida na qual prevaleceria o instinto². Para que tal vivência fosse alcançada seria preciso fazer regredir a evolução psíquica humana a níveis muito primitivos. Essa regressão, caso fosse possível, teria consequências linguísticas (como veremos mais detalhadamente adiante), pois a linguagem está intimamente relacionada à consciência.

Nietzsche percebeu que a gênese da linguagem deu-se juntamente com o início da vida em sociedade, no momento em que foi necessário traduzir em palavras não somente o que estava à volta, mas também os pensamentos, os sentimentos, etc. Para que a comunicação fosse possível, o código utilizado deveria ser comum, e como explica Barbosa (2000, p. 77, grifo do autor), “a coletividade acaba por obrigar todos os membros do grupo a empregar as designações usuais estabelecidas [...]. O pensamento ao ser traduzido na consciência e na linguagem vai se apresentar conseqüentemente sob uma *perspectiva gregária*”.

Certas personagens de Clarice Lispector, tanto em romances quanto em contos, desempenham ações direcionadas à busca de uma vivência que privilegie o instinto em detrimento da consciência. A busca sempre fracassa, obviamente; mas não antes que a ação perpetrada tenha levado tais personagens, se não a um comportamento totalmente insociável, ao menos ao direcionamento de uma vivência isolada. Essa busca das personagens lispectorianas é característica daqueles indivíduos descritos por Nietzsche como “espíritos livres” — indivíduos deslocados, incapazes de adequação aos modelos sociais preestabelecidos, mas corajosos o bastante para fazer oposição aos valores vigentes, ainda que sob o risco de perder aquilo que lhes é mais caro.

A concepção do mundo presente na obra de Clarice Lispector é descrita por Nunes (1995) como um conjunto de motivos; estes, entendidos na acepção de Boris Viktorovich Tomachevski (1976),³ são capazes de operar uma construção de sentido que perpassará toda a obra. Nunes (1995) os descreve como

² O filósofo não alcança a conceituação que será discutida por Freud mais tarde; não fala, por exemplo, de pulsões. No entanto, sua recusa à consciência em favor do instinto permitirá o desenvolvimento de uma análise “amoral” das ações humanas; como, por exemplo, as expressas em seu livro *Além do bem e do mal*.

³ “[C]hama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 173, colchetes nossos). A fábula, segundo o autor, é composta por uma sucessão de acontecimentos — ou “motivos” (1976, p. 176) — que, por sua vez, podem ser dinâmicos, quando modificam a situação das personagens, ou estáticos, quando não modificam a situação das personagens. O conjunto de motivos, dinâmicos e estáticos, compõe a “intriga” da fábula. A trama é a maneira como a fábula, os motivos e a intriga nos são apresentados pela obra, não pode ser sintetizada: para conhecermos a trama, precisamos ler a obra.

[a]utoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o eu e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, humanidade e animalidade, tais são os pontos de referência do horizonte de pensamento que se descortina na ficção de Clarice Lispector, como a *dianoia* intrínseca de uma obra na qual é relevante a presença de um intuito cognoscitivo, espécie de *eros* filosófico que a anima. Mas a permanência desses temas nas diversas partes que a constituem, não poderia garantir, por si só, uma concepção do mundo. O que importa, independentemente da generalidade com que aí se apresentam, é a modulação que lhes impõem determinados motivos [...] e que aparecem frequentemente combinados ou de maneira isolada, mas com a insistência de *leitmotifs* que atravessam a obra, repetidos de romance a romance ou de conto a conto: a *inquietação*, o *desejo de ser*, o *predomínio da consciência reflexiva*, a *violência interiorizada* nas relações humanas, a *potência mágica do olhar*, a *exteriorização da existência*, a *desagregação do eu*, a *identidade simulada*, o *impulso ao dizer expressivo*, o *grotesco e/ou o escatológico*, a *náusea* e o *descortino silencioso das coisas*.

Esses motivos, que diferentes situações reconfiguram, não apenas se relacionam diretamente com os pontos de referência mais gerais da obra, mas se articulam entre si formando a totalidade significativa de uma *concepção do mundo*. Nenhum desses motivos tem pleno sentido se desligado dos outros, e cada qual, dentro do conjunto por todos formado, remete-nos à unidade do pensamento comum que os engloba, e por onde passa a linha de continuidade temática da obra de Clarice Lispector (NUNES, 1995, p. 99-100, grifos do autor).

A maioria desses motivos apresenta caráter negativo: a inquietação, o desejo de ser, a violência interiorizada nas relações humanas, a exteriorização da existência, a desagregação do eu, a identidade simulada, etc.; e revelam um anseio das personagens lispectorianas por um algo além do que possuem ou vivem. Vale dizer, como explica Nietzsche “[e]m nenhum outro sentido a expressão ‘espírito livre’ quer ser entendida: um espírito *tornado livre*, que de si mesmo de novo tomou posse” (1995, p. 72).

O espírito livre é integral e literariamente descrito por Nietzsche no prólogo de *Humano, demasiado humano*. Nesse prólogo, o filósofo cria uma personagem cuja vida gregária é associada a uma vida doente. A personagem busca curar-se e, no processo, apresenta anseios facilmente identificáveis aos das personagens lispectorianas. Importante advertir que todo esse prólogo possui reminiscência autobiográfica, uma vez que o próprio filósofo possuía saúde frágil e não se conformava aos modelos sociais preestabelecidos. Por esse motivo, há o risco grande de uma leitura biografista — o que é equivocado. Para que o processo de libertação do espírito ou convalescência seja entendido, é preciso que o narrador seja interpretado como uma *persona*.

O que Nietzsche pretende demonstrar é que abandonar as práticas sociais será o trabalho sem o qual não é possível a convalescência. O espírito livre não pode suportar o estado doentio, identificado com o automatismo e conformismo das práticas sociais:

“Melhor morrer do que viver *aqui*” — é o que diz a voz e sedução imperiosa: e esse “aqui”, esse “em casa” é tudo o que ela amara até então! Um súbito horror e suspeita daquilo que amava, um clarão de desprezo pelo que chamava “dever”, um rebelde, arbitrário, vulcânico anseio de viagem, de exílio, afastamento, esfriamento, enregelamento, sobriedade, um ódio ao amor, talvez um gesto e

olhar profanador *para trás*, para onde até então amava e adorava, talvez um rubor de vergonha pelo que acabava de fazer, e ao mesmo tempo uma alegria por fazê-lo, um ébrio, íntimo, alegre tremor, no qual se revela uma vitória — uma vitória? sobre o quê? sobre quem? enigmática, plena de questões, questionável, mas a *primeira* vitória: — tais coisas ruins e penosas pertencem à história da grande liberação. Ela é simultaneamente uma doença que pode destruir o homem, essa primeira erupção de vontade e força de autodeterminação, de determinação própria dos valores, essa vontade de *livre* vontade: e quanta doença não se exprime nos selvagens experimentos e excentricidades com que o liberado, o desprendido, procura demonstrar seu domínio sobre as coisas! Ele vagueia cruel, com avidez insaciada; o que ele captura, tem de pagar a perigosa tensão do seu orgulho; ele dilacera o que o atrai. Com riso maldoso ele revolve o que encontra encoberto, poupado por algum pudor: experimenta como se mostram as coisas, quando são reviradas. Há capricho e prazer no capricho, se ele dirige seu favor ao que até agora teve má reputação — se ele ronda, curioso e tentador, tudo o que é mais proibido. Por trás do seu agir e vagar — pois ele é inquieto, e anda sem fim como num deserto — se acha a interrogação de uma curiosidade crescentemente perigosa. “Não é possível revirar *todos* os valores? e o Bem não seria Mal? e Deus apenas uma invenção e finura do Demônio? Seria tudo falso, afinal? E se todos somos enganados, por isso mesmo não somos também enganadores? não *temos* de ser também enganadores?” — tais pensamentos o conduzem e seduzem, sempre mais além, sempre mais à parte (NIETZSCHE, 2000, p. 9-10, grifos do autor).

A personagem nietzschiana liberta-se de uma doença, convalesce, e a convalescência, como metáfora, é recorrente na obra inteira do filósofo. Por sua vez, a personagem lispectoriana, em *A maçã no escuro*, emerge da escuridão. Assim como em Nietzsche, a personagem de Lispector, chamada Martim, também precisa abandonar o “em casa”. As primeiras páginas de *A maçã no escuro* descrevem a personagem vagando na escuridão, ainda que durante o dia. A escuridão, portanto, é interna, faz parte do momento vivido pela personagem. Não por acaso o primeiro capítulo é intitulado “Como se faz um homem”. Trata-se da descrição de um nascimento, o escuro e o silêncio referem-se, de modo simbólico, ao momento intrauterino. O homem nasce para o mundo e por nascer grunhe, depois procura o que lhe é conhecido e concreto (o carro Ford) e não o encontra, sente o corpo desperto e pula um leve pulo de macaco — longe de ser uma ofensa, a comparação com o macaco, com o animal, indica um afastamento da vida consciente e uma proximidade ao instinto. É um nascimento poético, contudo, sem palavras:

Então as coisas passaram a se reorganizar a partir dele próprio [Martim]: trevas foram sendo entendidas, ramos começaram lentamente a se formar sob o balcão, sombras se dividiram em flores ainda irresolutas — com os limites ocultos pelo viço imóvel das plantas, os canteiros se delinearão cheios, macios. O homem grunhiu aprovando: com certa dificuldade acabara de reconhecer o jardim que nessas duas semanas de sono constituíra em intervalos a sua irredutível visão. Foi nesse momento que uma lua desfalecida perpassou uma nuvem em grande silêncio, em silêncio derramou-se sobre pedras calmas, desaparecendo em silêncio na escuridão. A cara enluarada do homem se dirigiu então para a alameda onde o Ford estaria imóvel.
Mas o carro desaparecera.

O corpo inteiro do homem subitamente despertou. Num relance astuto seus olhos percorreram a escuridão toda do jardim — e, sem um gesto de aviso, ele se virou para o quarto em leve pulo de macaco (LISPECTOR, 1999, p. 16-17).

Tanto para a personagem do filósofo quanto para a da escritora, a vida deve ser mais do que aquilo que a experiência cotidiana permite. Nietzsche, no prólogo de *Humano, demasiado humano*, após admitir que seus juízos a respeito da filosofia de Schopenhauer e da música de Wagner podem estar errados, questiona hipotéticos interlocutores a respeito de sua particular verdade: “que *podem* vocês saber [...] da falsidade que ainda me é *necessária* para que continue a me permitir o luxo de minha veracidade?... Basta, eu ainda vivo; e a vida não é excogitação da moral: ela quer ilusão, vive da ilusão...” (NIETZSCHE, 2000, p. 8, grifo do autor). A personagem lispectoriana, em *Água viva*, também uma *persona*, apresenta ao interlocutor o desejo de criar uma verdade: “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada” (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Essa colocação do filósofo diz respeito não somente às possibilidades variáveis do conceito de verdade; mas, também e, principalmente, ao caráter gregário inerente a esse conceito. Pois não há uma verdade em si, mas “ficções eficazes para a manutenção de um certo tipo de vida” (BARBOSA, 2000, p. 114); algo, portanto, relacionado à vontade de poder. A verdade, assim posta, liga-se a elementos que caracterizam a possibilidade do exercício do poder, notadamente, a força, a vontade e a atividade. Em Lispector, esses elementos são característicos, principalmente, das personagens femininas e, já em seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, Joana, personagem central, busca criar sua verdade a partir de algo não expresso por meio da linguagem: “Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome” (LISPECTOR, 2015, E-Pub). Como afirma Barbosa, (2000, p. 118) “[p]oderíamos qualificar esses domínios que não se expressam em palavras como *inconscientes* e, nessa medida, o que se pode chamar de inconsciente remete, de saída, ao *indizível*” — o “sem nome” de Joana.

A crítica de Nietzsche à consciência leva a que se ponha em primeiro plano uma valorização do corpo. A consciência ou, mais especificamente, a má consciência, seria responsável pelo surgimento de conceitos como alma, espírito, razão, eu e até mesmo Deus — instâncias todas fora do corpo. Criticando esse entendimento, o filósofo afirma, no capítulo “Dos desprezadores do corpo”, de *Assim falou Zaratustra*, que “alma é apenas uma palavra para um algo no corpo” (NIETZSCHE, 2011, p. 35). Do mesmo modo, há distinção entre pensar e tomar consciência. Nessa distinção, a razão é identificada ao corpo de tal modo que “[o] corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor” (NIETZSCHE, 2011, p. 35).

A consciência é identificada por Nietzsche ao senso comum. Um senso comum regrado pela moral e suas abstrações. O filósofo não se cansa de enfatizar o caráter gregário da comunicação humana, do mesmo modo, enfatiza que o ser humano é uma espécie animal. Afirma o filósofo que

[e]ste é o verdadeiro fenomenalismo e perspectivismo como *eu* o entendo: a natureza da *consciência animal* ocasiona que o mundo de que podemos nos tornar conscientes seja só um mundo generalizado, vulgarizado — que tudo o que se torna consciente por isso mesmo torna-se raso, ralo, relativamente tolo, geral, signo, marca de rebanho, que a todo tornar-se consciente está relacionada uma grande, radical corrupção, falsificação, superficialização e generalização (NIETZSCHE, 2001, p. 250, grifos do autor).

Similarmente, podemos encontrar na literatura lispectoriana toda uma valorização do corpo. Assim é no conto *O triunfo* (2016), no qual a personagem central, Luísa, vence a angústia ao sentir, no corpo, um progressivo despertar. São sensações que atingem o ápice num banho de água fria. Todo o conto converge para sensações táteis estimuladas pelo sol desde as nove horas da manhã até pouco mais que o meio dia. O corpo é mencionado seis vezes; a primeira vez, logo que o relógio anuncia nove horas da manhã, quando

Luísa continua imóvel, estendida sobre os lençóis revoltos, os cabelos espalhados no travesseiro. Um braço cá, outro lá, crucificada pela lassidão. O calor do sol e sua claridade enchem o quarto. Luísa pestaneja. Franze as sobrancelhas. Faz um trejeito com a boca. Abre os olhos, finalmente, e deixa-os parados no teto. Aos poucos o dia vai-lhe entrando pelo corpo (LISPECTOR, 2016, p. 27).

Antes de perceber os acontecimentos do dia, que serão sua angústia e os motivos da intriga do conto, Luísa percebe o dia. É com o corpo que a personagem tem as percepções táteis e a constatação de estar sozinha: “Luísa acha-se sentada na cama, com um estremecimento por todo o corpo. Olha com os olhos, com a cabeça, com todos os nervos, a outra cama do aposento. Está vazia” (LISPECTOR, 2016, p. 27). Mais adiante, na terceira referência ao corpo, a personagem já compreendeu que fora abandonada pelo companheiro. Luísa tem novas percepções da casa e do corpo: “a casa ficara em silêncio. Ela parada no quarto, como se tivessem extraído de seu corpo toda a alma” (LISPECTOR, 2016, p. 29). A sensação de angústia é interrompida pelo processo simultâneo do amanhecer do dia e do despertar do corpo, que se dá pelo trabalho de higiene matinal, que acontece pouco antes do meio dia:

Vai até a pia e molha o rosto. Sensação de frescura, desafogo. Está despertando. Anima-se. Trança os cabelos, prende-os para cima. Esfrega o rosto com sabão, até sentir a pele esticada, brilhante. Olha-se no espelho e parece uma colegial. Procura o batom, mas lembra-se a tempo de que não é mais necessário (LISPECTOR, 2016, p. 30).

Após a higiene, na qual se sugere o erotismo de Luísa numa enumeração de gestos como trançar os cabelos, esfregar o rosto e olhar-se no espelho, a protagonista prepara o desjejum e, logo em seguida, começa suas atividades rotineiras. Como temesse pensar, lança-se ao trabalho doméstico que não impede as sensações do corpo; pelo contrário, intensificadas ao mesmo tempo em que inibe reflexões indesejadas:

Preparou café e tomou-o. E como nada tivesse para fazer e temesse pensar, pegou umas peças de roupa estendidas para a lavagem e foi para o fundo do quintal, onde havia um grande tanque. Arregaçou as mangas e as calças do pijama e começou a esfregá-las com sabão. Assim inclinada, movendo os braços com veemência, o lábio inferior mordido no esforço, o sangue pulsando-lhe forte no corpo, surpreendeu a si mesma. Parou, desfranziu a testa e ficou olhando para a frente (LISPECTOR, 2016, p. 31).

Na sexta e última referência explícita ao corpo, a personagem rompe com a angústia ao despir-se e tomar um banho de água fria no tanque em que lavava roupas. Nota-se uma gradação que se opera desde a lassidão na cama até o corpo erotizado no tanque. O prazer físico do banho imiscui-se ao prazer de pouco antes, quando encontrou a confissão do companheiro que a abandonara. Num bilhete, ele afirma: “Não consigo escrever. Com estas palavras arranho uma chaga. Minha mediocridade está tão...” (LISPECTOR, 2016, p. 30). A protagonista experimenta sensações físicas que culminam no riso:

Luísa terminou a tarefa. Recendia toda ao cheiro áspero e simples do sabão. O trabalho fizera-lhe calor. Olhou a torneira grande, jorrando água límpida. Sentia um calor... Subitamente surgiu-lhe uma ideia. Tirou a roupa, abriu a torneira até o fim, e a água gelada correu-lhe pelo corpo, arrancando-lhe um grito de frio. Aquele banho improvisado fazia-a rir de prazer. De sua banheira abrangia uma vista maravilhosa, sob um sol já ardente. Um momento ficou séria, imóvel. O romance inacabado, a confissão achada. Ficou absorta, uma ruga na testa e no canto dos lábios. A confissão. Mas a água escorria gelada sobre seu corpo e reclamava ruidosamente sua atenção. Um calor bom já circulava em suas veias (LISPECTOR, 2016, p. 31-32).

Há uma intersecção entre as personagens Luísa e G.H., protagonista do romance *A paixão segundo G.H.* Essa personagem narradora, identificada somente por essas iniciais, segundo Nunes (1995), faz um “itinerário místico” (1995, p. 58). Após esmagar uma barata numa reação instintiva, G.H. confronta-se com o inseto agonizante e,

olhando sua vítima inerte que também a olha, sob o fascínio da barata que a repugna e atrai, o espasmo de uma náusea seca precede o êxtase selvagem que então se inicia, absorvendo G.H. na continuidade alucinatória de uma vida envolvente, em que se vê sendo vista, esvaziada de sua vida pessoal (NUNES, 1995, p. 58).

Desse modo, o prazer manifesta-se fisicamente e Luísa percebe, assim como G.H. — ainda que não expresse em palavras — que as percepções quanto aos acontecimentos da vida dão-se no plano trivial da existência humana. Nas palavras de G.H.: “Eu entendia que meu reino é deste mundo. E isto eu entendia pelo lado do inferno em mim. Pois em mim mesma eu vi como é o inferno” (LISPECTOR, 2009, p. 119).

Indo mais adiante na percepção e representação de acontecimentos que, da mesma forma, se dão no plano trivial, por meio do corpo; os animais — limite inescapável da condição humana — também são representados na obra de Lispector como seres reais.

Como afirma Nunes (1995, p. 129), na obra de Clarice Lispector os animais são seres reais, não alegorias. Desse modo, desfrutam de posição privilegiada em relação aos seres humanos, pois não possuem consciência, vivem pelo instinto. Por exemplo, a mulher do conto “O búfalo”, personagem não nomeada, vai ao Jardim Zoológico para adoecer, sem, contudo, “conseguir encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio” (LISPECTOR, 2016, p. 248).

Nesse conto, o instinto posto em evidência é o sexual: a mulher, rejeitada por um homem, quer odiar — em Lispector, no entanto, amor e ódio implicam desejo e, a personagem, na condição de fêmea, procura um “macho”. Apesar do ódio, como diz o conto, é primavera e os animais ao seu redor amam uns aos outros e à vida em atitudes que a irritam. Porém, o encontro com um búfalo possibilita a manifestação do ódio, também do desejo, que a protagonista procura. Trata-se de um animal que ela admite odiar, animal grande, à altura de seu ódio e de sua fúria, ou desejo. Para ela, somente com um búfalo seria possível um combate. De fato, esse combate é descrito no parágrafo final:

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo (LISPECTOR, 2016, p. 257).

O desfecho é narrado sutilmente. O texto informa que a mulher é “presa ao mútuo assassinato” sugerindo uma singularidade: a morte tanto da mulher quanto do búfalo, ambos agindo por instinto. Como “presa”, a mulher é vítima do búfalo, mas também pôde feri-lo, pois cravou-lhe um punhal. “Antes do corpo baquear macio”, eufemismo para morrer, “a mulher viu o céu inteiro e um búfalo”. Admitindo tratar-se de um animal verdadeiro, seria crível uma leitura na qual a mulher, após dar vazão ao instinto, descobre que um punhal não é uma arma eficiente contra um búfalo e morre massacrada, vítima da própria fúria. Contudo, há uma polissemia de imagens na qual o búfalo é um símbolo, uma figura que constrói uma metáfora erótica poderosa: Eros e Tânatos, deuses gregos que, em psicanálise, representam as pulsões de vida e morte ou gozo e destruição. Esses deuses estão inseparáveis no plano figurativo e, no conto, compõem uma catarse — purificação figurativa das emoções.

As personagens lispectorianas são predominantemente mulheres. Mesmo em *A maçã no escuro*, ainda que Martim seja a personagem principal empenhada em renunciar a consciência em favor do instinto e romper com a linguagem, quem detém o poder, domina e decide o desfecho da narrativa é Vitória. Essa personagem, oposta a Martim de modo especular, age

como um super-eu repressivo e castrador, mas também como a “fêmea rejeitada” do conto O búfalo. Vitória dá vazão ao ódio, ou ao rancor, e arruína o projeto de retorno ao instinto perpetrado por Martim.

Importante mencionar o procedimento lispectoriano que permite a expressão literária daquilo que Prado Jr. (1989) classifica como impronunciável. Tomando como exemplo a declaração da narradora, não nomeada, do romance *Água viva*: “Só o errado me atrai, e amo o pecado, a flor do pecado” (LISPECTOR, 1998, p. 82), pode-se refletir, juntamente com Prado Jr. (1989), que na tradição da cultura ocidental o valor artístico predominante sempre foi o belo, não o erro ou o feio. Assim chega-se à conclusão de que, em procedimentos como o de Lispector, “[a] arte é levada, ao contrário, a transgredir os limites do belo e mesmo do que é suscetível de se tornar arte, ela tende a acolher o feio e a ir em direção à antítese da arte, à ‘anti-arte’” (PRADO JR., 1989, p. 27). O propósito dessa escolha narrativa será representar aquilo que não pode ser diretamente representado, como, por exemplo, o infinito, o absoluto; enfim, o sublime. Lispector, continua Prado Jr. (1989), ao propor uma descrição malograda do que não pode ser dito, sugere que, pelo próprio fracasso, a imaginação consiga obter êxito, consiga aludir ou apresentar, “mas de maneira puramente *negativa*, por sua própria impotência para apresentar” (PRADO JR., 1989, p. 28, grifo do autor) conceitos não representáveis.

Se, por um lado, o filósofo Nietzsche, mesmo acreditando ser mais vantajosa uma vida na qual prevaleça o instinto ao invés da consciência, não pode abdicar da consciência; por outro lado, Lispector, em literatura, não tem limitações. Ultrapassando as possibilidades da filosofia, a personagem lispectoriana G.H. explica que uma despersonalização, como aniquilação do individual, não é uma perda impossível, pois a vida prossegue:

A despersonalização como a destituição do individual inútil — a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres (LISPECTOR, 2009, p. 174).

Uma mulher na qual se reconhece todas as mulheres é uma mulher despersonalizada, mas de uma despersonalização com o sentido de perda do ser-para-o-outro em favor de um ganho do ser-para-si; uma mulher que conseguiu abandonar suas características individualizantes para simplesmente ser, no sentido de uma conquista de si mesma. Aquela perda relaciona-se ao fracasso, mas o fracasso que só é alcançado após o trabalho de tentar realizar — trata-se de uma perspectiva de sucesso malogrado. A personagem G.H. afirma que

[n]em todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair — só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer.

É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo (LISPECTOR, 2009, p. 175).

A mesma reflexão, em especial no que se refere à colocação de que “[m]inhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer”, é apresentada por Nietzsche quando explica, em *O nascimento da tragédia*, o que seria *naïf* [ingênuo] em arte. O filósofo informa que o termo foi cunhado por Schiller e que essa ingenuidade não é algo que possa ser encontrada em qualquer cultura, mas que “nisso só podia crer uma época que procurava pensar o Emílio de Rousseau também como artista e julgava haver achado em Homero semelhante Emílio artista, educado no coração da natureza” (NIETZSCHE, 1992b, p. 38). O *naïf* não é gratuito, antes disso, essa ingenuidade é uma conquista trabalhosa:

Onde quer que deparemos com o “ingênuo” na arte, cumpre-nos reconhecer o supremo efeito da cultura apolínea: a qual precisa sempre derrubar primeiro um reino de Titãs, matar monstros e, mediante poderosas alucinações e jubilosas ilusões, fazer-se vitoriosa sobre uma horrível profundidade da consideração do mundo e sobre a mais excitável aptidão para o sofrimento (NIETZSCHE, 1992b, p. 38).

Desse modo a perda, o fracasso, a ingenuidade são transformados em conquistas alcançadas mediante a renúncia de algo que se conquistou e se possui. Como explica Prado Jr. (1989), o que foi renunciado terá pertencido à instância do impalpável, incompreensível, inominável, etc., que não se assinala a não ser por via negativa (PRADO JR., 1989, p. 28). O que se discute é a busca da total aniquilação daquilo que seria acessório na existência humana. O ser humano mais elevado, tanto na filosofia nietzschiana quanto na literatura lispectoriana, é aquele que se desproveria dos impedimentos impostos pelo convívio em sociedade ou, sendo esse desprovemento impossível, é aquele capaz de reconhecer a existência do problema e opor-se a ele no que for possível.

Por fim, intersecções entre a arte e o pensamento filosófico não são fatos desprovidos de literatura, Freud já observava que

[a]penas num âmbito a “onipotência dos pensamentos” foi conservada em nossa cultura, no âmbito da arte. Unicamente na arte ainda sucede que um homem consumido por desejos realize algo semelhante à satisfação deles, e que essa atividade lúdica provoque — graças à ilusão artística — efeitos emocionais como se fosse algo real. As pessoas falam, com justiça, do feitiço da arte, e comparam o artista a um feiticeiro. Mas essa comparação é talvez mais significativa do que pretende ser. A arte, que certamente não iniciou como *l'art pour l'art*, esteve originalmente a serviço de tendências que hoje se acham em grande parte extintas. Entre elas, podemos suspeitar, muitas eram intenções mágicas (FREUD, 2013, p. 90-91).

Talvez haja na concepção de mundo lispectoriana muito de filosofia e, na crítica ao conceito de consciência nietzschiana, muito de literatura —, contudo, nada disso é demérito para qualquer dos dois. Certo é que a filosofia de Nietzsche e a literatura de Lispector compartilham, em muitos aspectos, as mesmas percepções a respeito da psique e da condição humana e fazem, por vias diversas, a mesma crítica à consciência.

OLIVEIRA, N. P. The Free Spirit and the Nietzsche's Consciousness Concept Criticism Related to the Understanding of the World in Clarice Lispector's oeuvre. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 10. n. 2, p. 41-54, 2018.

Referências

BARBOSA, M. G. *Crítica ao conceito de consciência no pensamento de Nietzsche*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2000.

FREUD, S. *Obras completas*, v. 16: o eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Totem e tabu*: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

LISPECTOR, C. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. O búfalo. In: _____. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

_____. O triunfo. In: _____. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 27-32.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015. E-Pub.

_____. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

NIETZSCHE, F. W. *A Gaia Ciência*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Além do Bem e do Mal*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Aurora*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Humano, Demasiado Humano: um livro para espíritos livres*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.

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

PRADO Jr., P. W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. *Remate de Males*. Campinas, v. 9, n. 1, p. 21–29, 1989. Disponível em <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/issue/view/180/showToc>>. Acesso em 10 jan. 2018.

TOMACHEVSKI, B. V. Temática. In: EIKHENBAUM, B. (Org.) et al. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.

Recebido em: 18 mar. 2018.

Aceito em: 25 abr. 2018