

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Luciana de Barros Ataíde

O SER E A LINGUAGEM EM *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS
PRAZERES*: **um estudo sobre a obra de Clarice Lispector**

Belo Horizonte 2014

Luciana de Barros Ataíde

O SER E A LINGUAGEM EM *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS
PRAZERES*: **um estudo sobre a obra de Clarice Lispector.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Letras.

Orientador: Professor Doutor Audemaro Taranto Goulart

Belo Horizonte – Minas Gerais
Maio de 2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

A862s Ataide, Luciana de Barros
O ser e a linguagem em *uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*: um estudo sobre a obra de Clarice Lispector / Luciana de Barros Ataide. Belo Horizonte, 2014.
92f.

Orientador: Audemaro Taranto Goulart
Dissertação (Mestrado)- Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Lispector, Clarice, 1925-1977 - Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres - Crítica e interpretação. 2. Linguagem e emoções. 3. Linguagem e línguas - Filosofia. 4. Existencialismo. 5. Teoria do autoconhecimento. 6. Prazer. I. Goulart, Audemaro Taranto. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(81)-3

Luciana de Barros Ataíde

O SER E A LINGUAGEM EM *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS
PRAZERES*: **um estudo sobre a obra de Clarice Lispector.**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart (Orientador) – PUC Minas

Prof^a. Dr^a. Iara Christina Silva Barroca (UFV)

Prof^a. Dr^a Suely Maria de Paula e Silva Lobo (PUC Minas)

Belo Horizonte, 30 de maio de 2014.

Dedico este trabalho a minha mãe, minha base de tudo. A minha irmã, força nos momentos mais difíceis. A Paulo João e amigos. Dedico também a meu irmão, minhas sobrinhas Gabriela e Eduarda, meu cunhado, meu orientador e a Adelaide.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a minha mãe pelas constantes orações e apoio. A minha irmã pela força, incentivo e toda a ajuda (especialmente financeira). A meu irmão pelos diálogos descontraídos. A minhas sobrinhas por estarem a meu lado nos momentos decisivos desses escritos. A Paulo João pelas vezes que se dispôs a me acompanhar em minhas lutas diárias. Aos amigos de trabalho, do curso e aos distantes, pela torcida. Agradeço a José Davi Passos pelas indicações de leituras filosóficas. A Hildete Pereira dos Anjos por acreditar em mim e pelo encorajamento. A Thayná, Mariana, Jairo que mesmo a distância sempre foram amigos/irmãos indispensáveis.

“... pois agora mansamente, embora de olhos secos, o coração estava molhado”. (LISPECTOR, 1998, p. 15).

RESUMO

A dissertação que ora se inicia pretende ser uma leitura da construção da Linguagem em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* de Clarice Lispector a partir de uma abordagem acerca dos aspectos inerentes ao Ser como existência, essência, escolha, angústia, liberdade, dor, prazer, já que a autora, ao criar Loreley, expõe a complexidade da condição humana dentro de uma relação temporal.

A estratégia discursiva de Clarice envereda-se pelos caminhos do questionamento da realidade. Por essa via, formula-se uma nova qualidade de experiência envolvida na escrita, uma nova perspectiva pela qual a linguagem é concebida já que para a escritora o mais importante que ficcionar um fato é praticar o autoconhecimento e o alargamento do conhecimento do mundo através do exercício da linguagem. Com isso, nota-se que o viés filosófico da obra enfoca os limites e o alcance do conhecimento mediante a palavra e a consciência, através das quais os seres humanos se distinguem de outros seres.

Por apresentar essa forma filosófica de desenvolver a escrita, a autora rompe com a opacidade do cotidiano e convida o leitor à fruição de seu texto. Ainda que a trama do romance passe quase que despercebida, uma aventura no mundo da linguagem e da imaginação fica bem demarcada devido à maneira como a história que se passa é tecida e elaborada pela palavra em uma escrita voltada para dentro de si mesma.

Palavras-chave: Linguagem. Ser. Existência. Autoconhecimento. Falta. Prazer.

RÉSUMÉ

La thèse qui commence censé être un bâtiment apprentissage des langues lu dans un livre de plaisance ou Clarice Lispector d'une approche sur les aspects inhérents à l'être comme l'existence , l'essence , le choix , l'anxiété , la liberté , la douleur , le plaisir , puisque l'auteur , pour créer Loreley , expose la complexité de la condition humaine dans une relation temporelle .

La stratégie discursive Clarice est attrayant est les moyens de remettre en question la réalité. De cette manière , formule une nouvelle qualité de l'expérience participé à la rédaction d'une nouvelle perspective dans laquelle la langue est conçue comme un écrivain pour la fictionar plus importante qu'un fait est de pratiquer la connaissance de soi et l'élargissement de la connaissance du monde par l'exercice langue . Avec cela, nous notons que la croyance philosophique de l'œuvre met l'accent sur les limites et la portée de la connaissance par le biais de la parole et de sensibilisation , à travers lequel les humains se distinguent des autres êtres .

En présentant cette façon philosophique de développer l'écriture , l'auteur rompt avec l'opacité de la vie quotidienne et invite le lecteur à la jouissance de votre texte . Bien que l'intrigue du roman passe presque inaperçue , une aventure dans le monde de la langue et l'imagination est bien définie en raison de la façon dont l'histoire va se tisse et conçu par un mot écrit en face en elle .

Mots-clés: Langue. Auto Existence. Soi. Manque. Plaisir.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 10 |
| O TEXTO LITERÁRIO..... | 16 |
| 2.1- A literatura e sua função..... | 20 |
| 2.2- A personagem literária..... | 26 |
| 2.3- A linguagem literária..... | 29 |
| 2.4- A configuração do romance..... | 31 |
| 2.5 A teoria do romance aplicada a <i>Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres</i> | 34 |
| 3 A LINGUAGEM CLARICIANA..... | 38 |
| 3.1- A tessitura da linguagem e a linguagem reveladora..... | 42 |
| 4 O SER – UMA ABORDAGEM EXISTENCIAL..... | 53 |
| 4.1- Martin Heidegger – a autenticidade do Ser..... | 54 |
| 4.2- Jean Paul Sartre – sobre escolha, Má-fé e liberdade do Ser..... | 56 |
| 4.3- O descortino de Loreley a partir da filosofia existencialista..... | 59 |
| 5 SER E LINGUAGEM: ESTUDOS SOBRE <i>UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES</i>..... | 67 |
| 5.1- O silêncio como a linguagem do Ser..... | 68 |
| 5.2- Nos limites da dor e do prazer: A condição humana – um estudo schopenhauriano..... | 70 |
| 5.3- Do estado de falta ao estado de graça..... | 77 |
| 5.4- O desvelar do erotismo – George Bataille em Clarice Lispector..... | 84 |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 88 |
| 7 REFERÊNCIAS..... | 90 |

1 INTRODUÇÃO

Clarice Lispector foi uma escritora que surgiu no cenário da Literatura Brasileira na terceira fase do período modernista (década de 40). Momento no qual artistas começaram a ocupar-se de uma produção livre, com teorias intimistas, logo, voltada a reflexões filosóficas existenciais e ao inconsciente. Tais temáticas podem ser percebidas ao se adentrar no universo ficcional de Clarice, seja na liberdade da construção dos diálogos, seja no relevo das angústias de suas personagens nos mementos de solilóquios.

Assim, pensar o texto literário e refletir sobre o Ser e a Linguagem na literatura de Clarice Lispector são aspectos inerentes a um trabalho que aparentemente pode ser óbvio, mas que, na verdade, demanda imensa coragem porque pode correr-se o risco de não alcançar o propósito desejado, uma vez que a escritora foi considerada (e ainda o é) por muitos críticos como escritora “difícil” e hermética. Talvez essa tão falada dificuldade deva-se ao fato de que nas obras de Clarice a linguagem desperta os mais variados sentimentos no leitor: surpresa, reflexão, identificação, êxtase, angústia, estranhamento, alegria... E é através dessa mesma linguagem que a todo o momento acontece uma nova descoberta e isso conduz o indivíduo a uma tomada de consciência de sua condição de ser humano, de sua existência, da existência do outro. Essa revelação mostra que na literatura clariciana a escrita é comprometida tanto com a Linguagem quanto com o Ser, logo, repleta de qualidade estética.

No que tange à qualidade estética do homem, as obras de Clarice Lispector apresentam uma linha de estudos que passa pelas considerações apontadas por Friedrich Schiller (1963). Para esse poeta, a qualidade estética, no homem, é aquele bem que lhe permite a autodeterminação porque lhe proporciona a liberdade de fazer de si instrumento em constante evolução, em outras palavras, ser estético é fazer realizar em si e no coletivo a própria natureza do homem que é o apetite pela liberdade na qual reside a justeza do caráter humano, ainda que das escolhas sobrevenha o abandono.

Tais proposições apresentadas por Schiller podem ser vistas na narrativa de Clarice Lispector *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, pois é uma construção na qual Clarice inicia seu discurso apresentando a personagem central

que irrompe de seu cotidiano como uma explosão existencial na busca do conhecer-se. Loreley, uma professora primária cuja família se encontra em decadência, vive sozinha no Rio de Janeiro e passa por uma crise de identidade. A presença do outro, materializada pelo professor de filosofia Ulisses, parece responder em um primeiro plano à necessidade dessa busca, porém, aos poucos, o leitor vai percebendo que Ulisses apenas auxilia Loreley para o encontro do autoconhecimento.

Dessas personagens emerge, na narrativa clariciana, a busca pelo saber, o que por sua vez é assustador. Isso pode ser observado a partir de um diálogo entre Loreley e Ulisses quando Loreley compreende porque muitos preferem a mediocridade, ou seja, o não saber. Ulisses era, para ela, o saber e, por isso, ele era o grande perigo: “Ah, milhares de pessoas não têm coragem de pelo menos prolongar-se um pouco mais nessa coisa desconhecida que é sentir-se feliz e preferem a mediocridade. Ela se despediu de Ulisses quase correndo: ele era o perigo”. (LISPECTOR, 1998, p. 73).

Observa-se com isso que esse perigo sentido por Loreley está associado ao que se pode compreender como a angústia do homem quanto à precariedade do conhecimento humano. Na narrativa, o não saber apresenta-se ainda em uma passagem em que Loreley está de frente para o mar:

Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. (LISPECTOR, 1998, p. 78).

Ligada a essa necessidade humana, está a linguagem. Nesta perspectiva, cabe ressaltar que a escrita de Clarice Lispector apresenta uma reflexão interior e sugere a busca por uma saída. Diante disso, é possível notar que a narrativa de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* não é construída de forma linear, pois o fluxo de consciência e o espaço marcado pela impressão individualizada da ação parecem conduzir para a tentativa de compreensão do sentido da vida. Tais apontamentos são explicitados por Alfredo Bosi (1997) ao se referir a Clarice

O uso intensivo de metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência, a ruptura com o enredo factual têm sido constantes do seu estilo de narrar [...] Há na gênese de seus contos e romances tal exacerbação do momento

interior que, a certa altura de seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito perdido no labirinto da memória e da auto-análise, reclama um novo equilíbrio. Que se fará pela recuperação do objeto. Não mais na esfera do convencional do algo-que-existe-para-o-eu (nível psicológico), mas na esfera da sua própria e irredutível realidade. O sujeito só “se salva” aceitando o objeto como tal; como a alma que, para todas as religiões, deve reconhecer a existência de um Ser que a transcende para beber nas fontes da sua própria existência. Trata-se de um salto do psicológico para o metafísico, salto plenamente amadurecido. (BOSI, 1997, p. 479).

Dessa visão, Benedito Nunes procurou estudar teorias que pudessem iluminar a obra da escritora e encontrou nas proposições filosóficas de Martin Heidegger, Jean Paul Sartre e Soren Kierkegaard uma nova forma de se ler Clarice Lispector, mostrando novas perspectivas para a literatura brasileira. Na corrente proposta por Nunes é possível compreender a busca empreendida pela personagem Loreley de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, pois, assim como outras narrativas de autoria dessa escritora, é uma obra que se aproxima da filosofia da existência, já que conhecer é o destino do homem, por isso ele recusa-se a ser apenas natureza. Essa reflexão existencial pode ser observada em passagens como

Mais uma vez, nas suas hesitações confusas, o que a tranqüilizou foi o que tantas vezes lhe servia de sereno apoio: é que tudo o que existia, existia com uma precisão absoluta e no fundo o que ela terminasse por fazer ou não fazer não escaparia dessa precisão... (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Dessa passagem, pode-se inferir a presença do movimento contínuo de narração e suspensão sobre o qual a obra de Clarice é construída. Isso cria um efeito misto de realidade banal do cotidiano doméstico com o insólito gerado pela metamorfose imaginativa. Assim, nessa dupla articulação a história vai criando-se por espaços abertos e por canais de comunicação com o eu profundo da subjetividade. À medida que a comunicação vai adensando-se, a busca ontológica transforma-se em uma angústia severa diante do mundo, das coisas e de si mesma. Logo, o tema da angústia é mais um ponto inerente à obra de Clarice, e, por conseguinte, à filosofia da existência.

No percurso da narrativa, essa angústia é metaforizada por diversas transcendências contínuas, que resgatam o passado e espelham uma explosão dura do presente. O conhecimento, marcado pela interiorização da consciência, vai estabelecendo-se como uma mola propulsora da busca de identidade.

No texto clariciano aparecem também reflexões acerca da dor, das faltas humanas, do prazer, da felicidade. Assim, torna-se imprescindível que a obra seja lida sob a perspectiva freudiana. Sigmund Freud apresenta o conceito de felicidade, tendo em vista o funcionamento do psiquismo humano e as exigências impostas pela civilização. Na acepção do psicanalista, a felicidade liga-se ao programa do princípio do prazer, ou seja, a meta é obter prazer e evitar o desprazer. Esse tema aparece em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* através da conduta da personagem Loreley que habituada a viver apenas com dor, buscava aprender a viver com prazer.

Assim, utilizando a obra de Clarice será possível perceber que o princípio do prazer, apresentado por Freud, concerne a um programa irrealizável por limitações são só culturais como também psíquicas. Para o psicanalista, o psiquismo está constituído de tal forma que almeja o estado zero de tensão e a cultura, para preservar a vida em comunidade, limita a realização das pulsões, acarretando sofrimento ao homem. Então, Freud constata que a felicidade é uma meta inalcançável, porém afirma que o homem pode obter alguma satisfação através de determinadas técnicas fornecidas pela civilização. Com isso, compreende-se que a busca de Loreley está relacionada a encontrar essas técnicas para se conseguir aprender a viver com prazer.

Devido a tais considerações, a presente pesquisa propõe um estudo acerca do romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* com o objetivo de traçar um caminho no que tange à linguagem empregada por Clarice de forma a proporcionar um esboço sobre a existência do Ser a partir da perspectiva apresentada pela personagem Loreley. Assim, para se alcançar tal propósito, esta pesquisa está dividida em quatro capítulos – além da introdução e considerações finais - nos quais se encontram as seguintes abordagens: o primeiro capítulo é construído a partir da busca de uma identificação do que é o texto literário. Para isso, ele ficou subdividido em uma sequência que apresenta exposições acerca da função do texto literário, da construção da personagem literária, da linguagem literária, da configuração do romance e da forma de como se aplica a teoria do romance à obra de Clarice apresentada para estudo. Para que tais estudos fossem realizados, fez-se necessária a utilização de teóricos como Antônio Candido, Alfredo Bosi, Jean Paul Sartre, Umberto Eco, Roland Barthes, Anatol Rosenfeld, Beth Brait,

Marisa Lajolo, Friedrich Schiller, Benedito Nunes, Martin Heidegger, Massaud Moisés, Arcângelo Buzzi e Georg Lucáks.

O segundo capítulo foi dedicado a estudos acerca da construção da linguagem de Clarice Lispector. A subdivisão ficou marcada com considerações sob a forma como a escritora tece a linguagem e de como ela se faz reveladora nas narrativas. Nessa parte foi indispensável a utilização de Olga de Sá, Marth Robert, Friedrich Schiller, Martin Heidegger, Arcângelo Buzzi, Hans Robert Jauss, João da Penha, Wolfgang Iser, Wittgenstein, Assis Brasil.

O terceiro capítulo ocupa-se de uma abordagem existencial sobre o Ser. Nessa parte a subdivisão foi dirigida pelos filósofos existencialistas Martin Heidegger (pela abordagem acerca da autenticidade do Ser) e Jean Paul Sartre (pela abordagem acerca da escolha, má-fé e liberdade do Ser). Para a aplicação dessas concepções filosóficas à narrativa de Clarice Lispector o capítulo é finalizado com as considerações sobre o descortinamento da personagem Loreley à luz das teorias desses pensadores.

O último capítulo (quarto) apresenta, com maiores aprofundamentos, estudos acerca do silêncio da linguagem apresentado por Clarice na construção de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* e da forma como essa linguagem, aparentemente muda foi essencial para a construção da personagem central (Loreley), proporcionando um estudo acerca da existência humana espelhada nessa personagem. Assim, é um capítulo que apresenta seções dedicadas ao silêncio como linguagem, à condição humana vista sob a perspectiva schopenhauriana e freudiana, ao estado de falta e estado de graça inerentes à existência humana e pelas considerações sobre o erotismo humano à luz de George Bataille e Sigmund Freud. Somados a essas teorias, acrescem-se Olga de Sá, Charles Sanders Pierce e S. Kovadlof. Na sequência é apresentada a última parte do desenvolvimento do presente estudo que é constituído das conclusões a que se chegou após esta pesquisa.

Da narrativa de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* é possível depreender que se trata de uma obra cuja construção ocupa-se do mais belo tema acerca da existência humana: o conhecer a si mesmo. Logo, está intrínseca à busca pelo conhecimento, ao risco de uma apaixonada pesquisa existencial no plano da comunicação. Remete à compreensão do ser no mundo na medida em que trata do

eu que precisa do outro além de configurar-se como um exercício metalinguístico por associar-se ao trabalho do escritor que não existe sem o público, sem o leitor.

2 O TEXTO LITERÁRIO

A discussão acerca da concepção e função da literatura tem sido, durante anos, motivo de estudos e reflexões. Na busca de uma conceituação, por mais que se tenha sabido que todo texto literário pressupõe um leitor, observa-se que em cada época são atribuídas à literatura, natureza e funções diferentes condizentes com a realidade cultural. Mas, antes de associar a literatura à sociedade, faz-se necessário considerar as observações apontadas por Antonio Candido, especialmente a partir dos questionamentos: “qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?... qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?”. (CANDIDO, 2006, p.22).

Candido parte dessas reflexões para mostrar que não há a influência de uma sobre a outra e sim a relação de complementaridade, ou seja, uma completa a outra. Com isso, nota-se que a arte é a expressão da sociedade e que a literatura é também um produto social. Para Candido, o escritor transforma aquilo que passa por ele, combinando a realidade que absorve com a própria percepção e, nessa combinação, devolve ao mundo uma interpretação própria e subjetiva. Dessa forma, a arte passa a ser social em dois sentidos: receptivo e expressivo. Quanto a isso, Candido afirma que a obra de arte

depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte.

[...]

Assim, a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira por que influem estes três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. (CANDIDO, 2006, pp 30-31).

Ao observar essas palavras é possível notar que, mesmo o artista estando munido de um arsenal oriundo da própria civilização para tematizar e formar sua obra, a arte pressupõe algo mais amplo que as vivências do artista. Complementando esse pensamento, Candido faz uma distinção entre arte de agregação e arte de segregação:

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade. (CANDIDO, 2006, p. 33).

Observa-se com isso que a arte literária é uma criação sempre a fazer-se, é uma criação que está além do que é vivido. Nesse sentido, ao se tomar o autor, a obra e o público como os três principais elementos que fundamentam a criação artística, chega-se novamente às concepções que Candido aponta ao analisar como a sociedade define a posição e o papel do artista; como a obra depende de recursos técnicos para expor os valores propostos e de que maneira se configura o público. Para apresentar esses aspectos, é o próprio Candido que afirma a relação entre sociedade e arte como uma via de mão dupla. Para ele

a atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público. Vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas. (CANDIDO, 2006, p. 34).

Ampliando a reflexão acerca de um conceito para o texto literário, chega-se à percepção de que a obra literária é para o leitor. Esse ser para o leitor significa que a obra literária é um potencial de sentidos múltiplos a serem fruídos, valorados e interpretados. Em *A Interpretação da Obra Literária*, Alfredo Bosi diz que “A palavra que eu leio... na sua ingrata renitência sobre a página do livro, desafia-me com a pergunta da Esfinge. A resposta pode variar ao infinito, mas o enigma é sempre o mesmo: o que eu quero dizer?” (BOSI, 1988, pp.274-275) Disso infere-se que a estratégia discursiva para a criação do texto literário exige que o leitor vá além do que está escrito. É necessário compreender a potência que a linguagem possui para

criar o universo simbolizante do discurso, ou seja, exige que o leitor construa, através das possibilidades semânticas, a questão crucial do que o texto quer dizer; construa a interpretação. Quanto à estratégia discursiva, nota-se então que a obra prevê um tipo de leitor capaz de fazê-la funcionar através do processo de leitura. Conforme afirma Jean Paul Sartre,

O objeto literário é estranho pão, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir, é necessário um ato concreto, que se chama leitura, durável enquanto a leitura durar. Fora daí, há apenas traços negros sobre o papel. [...] Ler implica prever, esperar. Prever o fim da frase, a frase seguinte, a outra página; esperar que elas confirmem ou infirmem essas previsões; a leitura se compõe de uma quantidade de hipóteses, de sonhos seguidos de despertar, de esperanças e decepções; os leitores estão sempre adiante da frase que leem, num futuro apenas provável, que em parte se desmorona e em parte se consolida à medida que a leitura progride, um futuro que recua de uma página a outra e forma o horizonte móvel do objeto literário. (SARTRE, 1993, p. 35-36).

Seguindo o pensamento sartriano, Umberto Eco esclarece que faz parte do processo de leitura do texto literário o leitor supor um autor-modelo, deduzindo-o na estratégia textual mediante o que está presente no texto como enunciado. O que vai interessar ao leitor não são as declarações do autor empírico sobre as suas intenções, mas as intenções contidas nos enunciados. Em seu livro *Seis passeios pelos Bosques da Ficção*, Eco caracteriza o autor-modelo “uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (ECO, 1994, p. 21).

Nota-se com isso que a concepção do texto literário existe mediante o ato de ler, exercido por um agente competente, dotado de características culturais, psíquicas, morais, ideológicas, linguísticas, capaz de decifrar o texto. O autor-modelo é uma estratégia textual e somente quando o leitor tiver compreendido ou começado a compreender o que o autor espera dele é que se tornará um leitor-modelo. O autor-modelo pode estar mais ou menos explícito no texto, entretanto ao identificá-lo é que se dá a decodificação/interpretação da obra literária.

A relação autor-modelo e leitor-modelo está diretamente ligada ao texto como objeto de prazer. Para se chegar a esse prazer da leitura é necessário ir ao texto, buscando seus intervalos, movimentos, deslizamentos. Roland Barthes, no ensaio *O Prazer do Texto*, diz que é condição para o exercício da leitura de um escritor moderno “pastar, aparar com minúcia, redescobrir” (BARTHES, 1987, pp. 19-20).

Isso significa que, para Barthes, a análise textual pode discorrer pelos textos da fruição ou do prazer, pois para ele enquanto o texto de prazer é o texto que vem da cultura, o texto da fruição é aquele que vai colocar o leitor em total desconforto. Sobre isso o crítico diz que

Se aceito julgar um texto segundo o prazer, não posso ser levado a dizer: este é bom, aquele é mau. Não há quadro de honra, não há crítica, pois esta implica sempre um objetivo tático, um uso social e muitas vezes uma cobertura imaginária. Não posso dosar, imaginar que o texto seja perfectível, que está pronto a entrar num jogo de predicados normativos

[...]

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1987, pp. 20-21-22).

Pelas observações colocadas por Barthes, nota-se que o texto da fruição é aquele que produz no leitor o levantar de cabeça, a busca, a modificação, a inquietação devido a sua atividade criadora desinteressada a qual goza da existência estética dentro de um mundo imaginário, projetado além da expressão verbal. Esse tipo de texto não proporciona ao leitor palavras que possam defini-lo, ele é apenas sentido. São essas sensações harmônicas indispensáveis ao texto literário, à conceituação do texto literário.

Ao se ter como referência as teorias apresentadas acima é possível compreender o estudo desenvolvido por Olga de Sá acerca da produção literária de Clarice Lispector cuja escrita apresenta som e cor, proporcionando que o leitor adentre no universo de suas personagens e compreenda-o a ponto de, por vezes, identificar-se nesses seres ficcionais. Isso porque “Clarice Lispector explora com admirável sabedoria o seu incidente e cria, com ele, desde o princípio, um clima de mistério, de inexorabilidade, de solidão, angústia, medo, força inútil e desânimo (...)” (SÁ, 1979, p. 28). Tais sentimentos desenvolvidos nas narrativas claricianas são inerentes à condição humana, logo, o leitor está mais propício a trazer a ficção de Clarice a sua realidade existencial.

Esse transporte da ficção para a realidade proporcionado pelas narrativas de Clarice é possível porque, segundo Assis Brasil “Ambiente e personagem passam a

não ter uma feição puramente descritiva, mas subjetiva, interiorizada e por isso mais autêntica em relação a um mundo criado” (BRASIL apud Sá, 1979, p. 59).

2.1- A Literatura e sua função

Ao considerar a concepção de Barthes de que o texto da fruição é aquele que faz vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, entra-se em um conceito de literatura apontado por Antonio Candido de que

A arte, e, portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (CANDIDO, 1972, p. 5).

Nota-se que para Candido a literatura tem como uma das funções a representação do real e é exatamente a manipulação técnica da linguagem que vai determinar a classificação de uma obra como literária ou não.

Para Marisa Lajolo é também a linguagem o elemento determinante para a classificação de uma obra como sendo literária

É a relação que as palavras estabelecem com o contexto, com a situação de produção da leitura que instaura a natureza literária de um texto. Assim, não se pode falar numa distinção apriorística entre linguagem literária e, por exemplo, linguagem coloquial. O que torna qualquer linguagem isto ou aquilo é a situação de uso. A linguagem parece tornar-se literária quando seu uso instaura um universo, um espaço de interação de subjetividade (autor e leitor) que escapa ao imediatismo, à predictibilidade e ao estereótipo das situações e usos da linguagem. (LAJOLO, 1994, p. 38).

Pelas considerações de Candido e Lajolo, pode-se inferir que a função exercida pela linguagem é de suma importância para que uma obra seja tida como obra de arte literária. Retomando a concepção literária como ligada à demonstração do real, nota-se que ela assume algumas funções que atuam diretamente no homem e depois se volta para sua formação enquanto fruidor dessa arte. Antonio Candido em sua obra *A Literatura e a Formação do Homem* identifica três funções exercidas pela literatura que irão classificá-la como humanizadora.

A primeira função apontada por Candido é a chamada função psicológica por estar ligada à capacidade e à necessidade que o homem tem de fantasiar. Contudo, as fantasias expressas pela literatura têm sua base na realidade e é por essa ligação com o real que se chega à segunda função que é a formadora. A literatura forma porque atua como instrumento de educação uma vez que exprime realidades que a ideologia dominante tenta esconder. É o próprio Antonio Candido que afirma

A literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial. [...]. Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica, [...], ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela. [...]. Dado que a literatura ensina na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. E a sociedade não pode senão escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins, pois mesmo as obras consideradas indispensáveis para a formação do moço trazem freqüentemente aquilo que as convenções desejariam banir. [...]. É um dos meios por que o jovem entra em contato com realidades que se tenciona escamotear-lhe. (CANDIDO, 1972, p. 805).

Com essa afirmação de Candido, é possível perceber o poder que tem a literatura de atuar na formação do indivíduo, pois este, através da fruição da arte literária, tem suas características moldadas. Contudo, é preciso ressaltar que a literatura “não corrompe nem edifica, mas humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 1972, p. 806). Com isso chega-se à terceira função denominada função social. Ela é social porque possibilita que o indivíduo reconheça a realidade que o cerca quando se transporta para o mundo ficcional. É claro que o leitor não participa da realidade construída pela obra literária na qual pairam os personagens, principalmente porque a obra não é objeto de alienação. Mas o leitor pode integrar-se ao universo vivencial das personagens, não como sendo sua realidade e sim como uma maneira de compreender que ali está uma cultura diferente daquela da qual participa e que nem por isso impossibilita a incorporação da realidade da obra às suas experiências pessoais. Por outro lado há também a possibilidade de ocorrer a identificação com a obra, já que esse universo ficcional pode também ser lido a partir da realidade do leitor.

Esse pensamento acerca da gratuidade como elemento da estética aplicado à literatura pode ser percebido nos estudos apontados pelo poeta alemão Friedrich Schiller quando trata da estética como um mecanismo para a educação da humanidade. Na obra *Cartas Sobre a Educação Estética da Humanidade* (1963), o

poeta diz que o homem é formado, integralmente, pelo pensamento e sensibilidade. Enquanto a sensibilidade é passiva o pensamento, tal qual a vontade, é ativo. Então, como a meta da formação humana é passar da sensibilidade à racionalidade, é na educação estética que o homem encontra instrumentos para o seu pleno desenvolvimento.

Isso significa que a estética tem uma importância fundamental, já que ela será responsável pelo equilíbrio humano. Tal equilíbrio é conseguido porque a estética trabalha com as sensações uma vez que se ocupa da maneira como a obra de arte vai tocar o sujeito, ou seja, mexer com as sensações do sujeito.

No contato com a arte, não existe o domínio de uma força sobre a outra, pois é um momento no qual o homem é livre tanto das determinações da razão quanto da sensibilidade. A arte, em sua gratuidade, tem a função de tornar o sujeito humano e conferir-lhe caráter social. Isso porque, para o poeta, o caminho para o intelecto deve ser aberto pelo coração e a educação estética é paz de formar o sentimento, favorecer o conhecimento e aperfeiçoar o saber (SCHILLER, 1963).

Em acordo com as funções da literatura apresentadas por Antonio Candido e Schiller, nota-se que as produções de Clarice estão em harmonia com as funções das quais se vale o texto literário surgindo, assim, como texto da fruição. Isso pode ser comprovado a partir uma análise de Massaud Moisés quando o teórico vincula a cosmovisão de Clarice à Fenomenologia e ao Existencialismo. Tal análise abrange os contos de *Laços de Família* e de *A Legião Estrangeira* dentro das seguintes observações:

As personagens são destituídas de imaginação ou vida interior profunda, atentas ao ir sendo diário. Refletem unicamente sobre o que sentem, e seu diálogo interior se reduz à mentalização das sugestões sensoriais. Quando, num momento privilegiado, veem o universo, esta visão é ingênua e sentem-se gratas por retornarem à realidade banal. (...) A contista registra a espessura trágica do cotidiano de vidas inermes. Ela as vê como seres afogados na banalidade. A introspecção é dela, não das personagens. (...) Constituem mais modos de ser ou situações-paradigmas do homem no mundo, que representações ficcionais de pessoas reais. (...) Decorre daí a semelhança entre os monólogos interiores e o diálogo do eu para si mesmo, aparentemente endereçados a um outro, por sua vez centrado na elocução do seu drama existencial. Apesar disso o projeto existencial destas personagens é sempre um projeto linguístico. O ir-sendo existencial se revela e se constrói por meio de palavras. (...) O viver das personagens significa inconsciência, respeito pelo oculto do ser. (...) O tom bíblico característico de alguns contos, e música de fundo de outros, expressa uma das possíveis saídas para a náusea existencial, que acompanha a descoberta de que o homem ignora a própria razão de viver e é condenado a uma solidão incurável. (...) Cumpre, desse modo, o destino mais alto da obra de arte:

ensina-nos a ver e a compreender o mundo e os seres que nos cercam (MOISÉS apud SÁ, 1979, pp. 47-49).

Ainda observando a relação que a obra de arte estabelece com a formação do homem, cabe ressaltar as considerações de Jean Paul Sartre em sua obra *Que é Literatura*. Para o pensador a realidade humana é desvendante: “Cada uma de nossas percepções é acompanhada da consciência de que a realidade humana é desvendante, isto quer dizer que através dela há o ser ou que o homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam” (SARTRE, 1993, p.33). Isso quer dizer que se é através da consciência do homem que as coisas se manifestam, é então a sua presença no mundo que multiplica a relação entre elas. Logo, a principal motivação para a criação artística é, para Sartre, o desejo que o homem tem de se sentir essencial em relação à coisa criada.

Assim, esse pensamento sartriano, somado às considerações apontadas por Schiller, Candido e Lajolo, só poderá creditar à literatura seu verdadeiro valor e, por isso, sua grande função, se for concedida a ela toda importância que lhe cabe, bem como um esforço de interpretação e compreensão de seu significado mais correto. Isso porque quanto mais próximo o receptor do texto literário estiver das habilidades culturais previstas para o leitor-modelo, mais será capaz de exercer um papel ativo na decodificação do texto.

Somadas todas as considerações apontadas acima, especialmente o estudo desenvolvido por Massaud Moisés, nota-se que a narrativa *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* apresenta características inerentes à função da literatura dentro da sociedade. Isso porque, segundo Benedito Nunes, a criação das personagens nos romances de Clarice Lispector, tem a existência como “fonte substancial de todos os conflitos interpessoais que se apresenta, infiltrando-se no cotidiano, produzindo a retração da personalidade social” (NUNES, apud SÁ, 1979, p. 51).

Dessa forma, é possível perceber o leitor como um executante, um intérprete, pois é através da leitura que o objeto literário encontra sua efetividade. Em termos essencialmente sartrianos, a leitura coloca a essencialidade do sujeito e a do objeto. O objeto, ao impor-se com suas estruturas próprias, é rigorosamente transcendente ao leitor e este, por ser necessário à plena existência da obra, transcende-a. Em acordo com a estética da recepção, a historicidade do receptor é qualificada como essencial na composição da obra literária, pois o leitor constitui-se em função da sua

história e do lugar que ocupa no sistema social. É esse um aspecto fundamental à produção literária de Clarice Lispector, pois é quase impossível não entrar em um estado de choque provocado pela descoberta ao se deparar com alguma narrativa dessa escritora.

Com uma produção literária que coloca personagens em situações, em momentos psicológicos, em flagrantes de existência, Clarice em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* apresenta a personagem Loreley com o desejo represado, com sede de liberdade e de expressão, com uma inquietação, com a dor de existir. Assim, tem-se nesse romance aquilo que Schiller apresentou em *Cartas Sobre a Educação Estética da Humanidade* quando faz uma abordagem sobre a dinâmica entre os dois movimentos essenciais do homem: sensibilidade e razão. Na obra de Clarice é possível observar uma narrativa que atinge a essência do Ser, uma vez que deixa o leitor em alerta, permitindo-lhe fazer questionamentos profundos que ultrapassam o cotidiano e o superficial da língua, possibilitando assim uma percepção desautomatizada da vida. Logo, esse objeto (o romance de Clarice) com todas as suas características é apreendido pelo leitor de forma prazerosa possibilitando que se faça o percurso apontado por Schiller que é ir do sensível ao racional. Isso porque Clarice leva ao extremo o jogo da linguagem. Esse jogo não se refere ao jogo com palavras, ao jogo verbal e sim à capacidade que a escritora tem de unir a sensibilidade à inteligência as quais derivam da liberdade criadora. O jogo proposto pela romancista é aquele que desprende o leitor da realidade para introduzi-lo em uma nova dimensão que é o gosto estético, ou seja, o prazer estético, o Belo. Assim, pode-se afirmar que o jogo proposto no romance de Clarice é o jogo estético que produz no leitor um conjunto de sensações.

Para Schiller (1963) a obra de arte, ao ser recebida pelo sujeito, toca esse sujeito. Assim, a funcionalidade do belo (nesse caso o texto literário) está no fato de o objeto adequar-se à apreensão mental e emocional. Dessa forma, ao se fazer a apreensão do objeto pelos sentidos, chega-se à reflexão e é nesse momento que se atinge a sensação prazerosa. Seguindo o pensamento de Schiller é possível compreender mais uma função da obra de arte, logo, do texto literário: que é exercer um papel articulador entre o estado passivo da sensibilidade e o estado ativo do pensamento, ou seja, manter o equilíbrio entre emoção e razão e, dessa forma, formar o homem em sua totalidade. É o próprio Schiller quem diz que

Todas as coisas que de algum modo possam ocorrer no fenômeno são pensáveis sob quatro relações diferentes. Uma coisa pode referir-se imediatamente a nosso estado sensível (nossa existência e bem-estar); esta é sua índole física. Ela pode, também, referir-se a nosso entendimento, possibilitando-nos conhecimento: esta é sua índole lógica. Ela pode, ainda referir-se a nossa vontade e ser considerada como objeto de escolha para um ser racional: esta é sua índole moral. Ou, finalmente, ela pode referir-se ao todo de nossas diversas faculdades sem ser objeto determinado para nenhuma isolada entre elas: esta é sua índole estética. Um homem pode ser-nos agradável por sua solicitude; pode, pelo diálogo dar-nos o que pensar, pode incutir respeito pelo seu caráter; enfim, independentemente de tudo e sem que tomemos em consideração alguma lei ou fim, ele pode aprazer-nos na mera contemplação e apenas por seu modo de aparecer. Nessa última qualidade julgamo-lo esteticamente. Existe, assim, uma educação para a saúde, uma educação do pensamento, uma educação para a moralidade, uma educação para o gosto e a beleza. (1963, p. 107).

Nota-se com isso que, para Schiller, o conhecimento do sujeito irrompe a partir do objeto que lhe é apresentado, ao qual são seguidos os juízos da lógica, da moral e da estética. Logo, o homem, sob o conceito do poeta, vive em contínua construção, já que busca a perfeição. Por mais que ele esteja aprisionado à sua ignorância, ele é evocado, pela sua natureza racional, a sair da imanência do Nada para a transcendência de tudo, tornando-se uma divindade em si mesma na busca de sua plenitude duradoura.

Um exemplo dessa busca pode ser observado na obra de Clarice Lispector proposta para este estudo *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, a partir da personagem Loreley que “na sua ignorância animal ela não sabia sequer como, estava cansada do esforço de animal libertado”. (LISPECTOR, 1998, p. 08).

Benedito Nunes na obra *O Dorso do Tigre* afirma que a moderna filosofia da linguagem acrescenta às concepções estéticas literárias

o jogo estético que suspende ou neutraliza, por meio da imaginação, a experiência imediata das coisas, dá acesso a novas possibilidades, a possíveis modos de ser que, jamais coincidindo com um aspecto determinado da realidade, ou da existência humana, revelam-nos um mundo em sua complexidade e profundidade. Quando consumado através da linguagem, como criação literária, o jogo estético pode tornar-se diálogo com o Ser. (NUNES, 1969, p.130).

A essas considerações apontadas por Nunes é possível acrescentar que a linguagem literária tem também a função de construir a ação verbal como reveladora do mundo. Então, ao se deparar com o romance de *Uma Aprendizagem ou o Livro*

dos Prazeres, de Clarice Lispector, o leitor estará em contato com um mundo que lhe será revelado, pois estará mediante a busca do autoconhecimento proposto pela personagem clariciana que, em suas atitudes, mostrará ao leitor o homem em constante formação, logo, poderá tirá-lo de sua passividade e coloca-lo mediante um dos maiores questionamentos metafísicos inerentes à condição humana, como se observa em: “Eu existo, estou vendo, mas quem sou eu? ”. (LISPECTOR, 1998, p.72).

Ao tomar esse romance de Clarice como exemplo da obra de arte reveladora do mundo é impossível não afirmar que a leitura do texto literário, por não ser uma operação mecânica, apresenta, através da linguagem, das palavras e do silêncio, a totalidade que vai compor o sentido da obra. E essa produção de sentido não é um dado literal, pois, na produção de sentido, uma palavra recorre a outra, esta a outra, num deslocar contínuo, constituindo, assim, o fazer literário. O campo da literatura, como toda arte, relaciona-se ao campo da mimese. E para que essa mimese aconteça, é necessário: um objeto passível de ser representado, um sujeito que a exerça, uma linguagem que a viabilize e um leitor que a receba.

2.2- A personagem literária

Um dos principais fundamentos da criação literária é a constituição de personagens. São as personagens que animam as histórias, que dão significado ao enredo. É um ser fictício concebido pelo autor, o qual orienta seus pensamentos, sentimentos e ações. Seja em obras narrativas ou dramáticas, é o autor quem confere a cada personagem um papel a ser cumprido, uma função a ser desempenhada, uma vontade a ser exercitada. É também característica da personagem representar uma ideia ou até mesmo várias, isso porque ela pode ser um ente único ou o retrato de um grupo de indivíduos com características semelhantes.

As personagens são, por assim dizer, os elementos ativos de uma narrativa, já que mesmo sendo seres fictícios, que vivem situações em certo tempo e espaço, garantem a concretização de um enredo, de um fato a ser contado. Ainda que as expressões *existir* e *ficção* possam ser vistas de forma paradoxal, Antonio Candido diz que

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação de fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 2004, p. 55).

Nessa mesma veia de análise, Anatol Rosenfeld destaca que a personagem funciona como o elemento de identificação do leitor com o texto. Isso porque, para o autor, “[...] a personagem é quem com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD; CÂNDIDO, 2004, p. 21).

Essa nitidez proporcionada pela personagem apresenta-se na narrativa *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* de Clarice a partir do momento em que, através da personagem Loreley é possível perceber o ser à procura de sua alma, sua essência que não se confunde com o seu eu. Essa busca se mostra especialmente nos momentos em que a personagem se interroga, como “Eu existo, estou vendo, mas quem sou eu?” (LISPECTOR, 1998, p. 131).

Outra autora que defende a ideia de encarar a personagem como um ser fictício é Beth Brait. Para ela “[...] ao encarar a personagem como ser fictício, com forma própria de existir, os autores situam a personagem dentro da especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la” (BRAIT, 2006, p. 51).

É possível perceber com essas observações que tanto a personagem depende da história em que está inserida para existir quanto essa mesma história depende da personagem para existir.

Assim, são os seres ficcionais que dão credibilidade ao texto. Eles são resultados de uma construção linguística e mesmo que não existam fora do papel, são a eles que o autor dá a voz para expressar a sua visão de mundo. Quando Clarice cria Lorely em sua busca do autoconhecimento ela, além de mostrar a obra literária cumprindo seu papel social, apresenta também sua habilidade em criar um

ser fictício capaz de fazer com que o leitor se reconheça no texto literário, já que é uma personagem ligada à visão existencial de mundo da escritora.

Com relação ao processo de criação do ser fictício, Beth Brait afirma que “[...] a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível sua presença e sensível os seus movimentos” (BRAIT, 2006, p. 53). Com isso a autora destaca a importância do trabalho linguístico para se criar uma personagem. Brait resume bem essa habilidade linguística quando diz que “A sensibilidade de um escritor, a sua capacidade de enxergar o mundo e pinçar nos seus movimentos a complexidade dos seres que o habitam, realizam-se na articulação verbal” (BRAIT, 2006, p. 67).

Para um maior aprofundamento acerca da construção da personagem, faz-se necessário observar também o conceito de verossimilhança. É inegável que o narrador funciona como veículo de transmissão da história por meio da narração, mas é a personagem que é adotada pelo leitor, é nela que o leitor se ‘encarna’ para ‘viver’ o romance.

O conceito da verossimilhança foi amplamente exemplificado por Beth Brait ao afirmar que a verossimilhança interna de uma obra pode ser estendida ao conceito de personagem. Contudo, não é por acaso essa afirmação, pois nenhuma personagem se torna verossímil dentro de sua realidade sem o esforço do autor:

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a vida desses seres de ficção”. (BRAIT, 2006, p. 11).

Com relação à verossimilhança, Anatol Rosenfeld também apresentou suas considerações. Para o autor, a personagem é um ser fictício, mas por ser uma criação da fantasia, comunica a impressão de uma verdade existencial. Nessa impressão de verdade é que reside a relação entre o ser vivo e o fictício. Há entre ambos tanto diferença quanto afinidades e nesses aspectos é que está a importância para criar o sentimento de verdade que é a verossimilhança. O autor esclarece que:

É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso ‘olhar’, através de aspetos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento – sintomático de certos estados ou processos psíquicos – ou

diretamente através de aspectos da intimidade das personagens – tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a funcionar – é precisamente através de todos esses e de outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável. (ROSENFELD, CÂNDIDO et al., 2004, p. 35-36).

Para Candido, esse conceito é mais complexo e múltiplo porque o romancista pode combinar os elementos de caracterização organizados segundo certa lógica de composição que cria a ilusão do ilimitado. Cada traço construído pelo autor adquire sentido de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende da organização do contexto. Essa organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, é o que os pode fazer mais atuantes que os próprios seres vivos.

2.3- A linguagem literária

As primeiras considerações acerca da linguagem estão na afirmação de Heidegger de que a linguagem é a representação da coisa em si através da palavra. Isso pode ser confirmado com Benedito Nunes, ao dizer que “Heidegger não pensa a linguagem como objetivação, mas como um dizer manifestante, como *revelação* da própria Palavra” (NUNES, 1999, p. 19). Nota-se com isso que, para o filósofo alemão, as coisas em si existem independentes da linguagem, contudo é a linguagem que vai apresentar a coisa pela palavra. Logo, a palavra, nesse contexto, é uma unidade de expressão da apresentação daquilo que se quer demonstrar pela linguagem. Seguindo esse pensamento, Heidegger fala também da relação da linguagem com a poesia.

Segundo Nunes, ao associar a linguagem à poesia, Heidegger afirma que a poesia é um instrumento que possibilita a linguagem e que perpassa a cultura como numa tecedura. A linguagem, no entanto, está muito além de ser uma simples matéria disponível para ser trabalhada pela poesia. Ela é a reveladora da coisa de que se fala. Conforme diz Heidegger (2003), a linguagem não é algo possuído por nós, ao contrário, é ela que nos possui.

Complementando o pensamento acerca da importância da linguagem para as relações sociais e mais especificamente, para a construção da obra de arte, convém lembrar que para Arcângelo Buzzi “A linguagem dá ao homem o poder de criar mundos fantásticos” (1972, BUZZI, 213). Com isso, é possível concluir que a

linguagem faz o jogo dos signos já que ela possibilita, aos indivíduos, o contato com a realidade e com múltiplas formas de convivência. Então, pode-se afirmar que a linguagem é expressiva, representativa, comunicativa, significativa. Buzzi afirma ainda que “A linguagem testemunha a existência como liberdade” (1972, p.224).

E um estudo apresentado por Roland Barthes (1978) intitulado *Aula*, tem-se uma abordagem acerca do poder social que a linguagem possui: “Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou para ser mais preciso sua expressão obrigatória: a língua” (BARTHES, 1978, p. 12). Com isso Barthes mostra que todos estão aprisionados à linguagem uma vez que é nela que se enquadra o pensamento e, por isso, a manifestação de poder. Embora o teórico seja estudioso da linguagem e não da literatura, também tece suas considerações acerca de uma abordagem que pode auxiliar na concepção da linguagem literária.

Para Barthes, no caso da Literatura, a linguagem não é submetida ao poder porque não necessita de regras de estruturação para se fazer compreender como acontece com o uso da linguagem cotidiana que requer uma obediência. O autor do texto literário, ao fazer uso da linguagem, é livre para escolher e criar uma estrutura própria que proporcione a ele uma clara expressão de seus sentimentos e ideias. Assim, construindo o texto de acordo com seus próprios desejos, o escritor consegue que sua criação tenha um novo valor – passa da simples utilização comunicativa da linguagem a uma utilização artística, ou seja, chega-se a um novo poder. O poder assumido pela nova linguagem é um poder ligado ao novo valor artístico.

Na narrativa *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Clarice coloca a construção da personagem Loreley no limiar do Ser e da linguagem e, na medida em que a linguagem se acumula, o ser se esvazia para depois de reconstruir através do silêncio. Isso pode ser observado nos diálogos intercalados pelo silêncio entre as personagens Loreley e Ulisses como em: “Ficaram em silêncio muito tempo, um silêncio que não pesava” (LISPECTOR, 1998, p. 61).

Dessa forma, é possível afirmar que a linguagem literária assume aspectos de representação e demonstração. É também através da linguagem literária que escritores, como Clarice Lispector, colocam em questionamento a realidade; colocam o leitor em busca do autoconhecimento e do conhecimento do mundo. É

também através da literatura que se pode refletir sobre a própria língua com liberdade, pois a linguagem literária permite que as palavras assumam vida própria, com novas significações que não aquelas conferidas usualmente.

2.4- A configuração do romance

Considerações acerca da constituição do romance passam, indiscutivelmente, pelos estudos apontados por Georg Lucáks em *A Teoria do Romance*. Nesse estudo, Lucáks tem como referência as epopeias clássicas gregas, utilizando-as como base para o estudo do romance moderno e fazendo um paralelo para que assim possa ser traçada a diferença entre essas duas formas de construção da arte literária .

Para Lucáks é o romance moderno quem vai substituir a epopeia na sociedade atual, já que as condições do mundo contemporâneo não mais permitem a construção de uma narrativa épica, caracterizada pela representação do herói coletivo e de conquistas de um povo. Isso porque o romance moderno está ligado à subjetividade do homem, à sua relação com o mundo em que vive e às problemáticas que enfrenta dentro da realidade que o cerca. Se por um lado, o herói épico é essencialmente objetivo como representação de um povo, por outro, o herói romanesco é subjetivo e singular, em constante tentativa de reconciliação com o mundo e consigo mesmo.

Complementando essa definição apontada por Lucáks, Massaud Moisés diz que

o romance é uma visão macroscópica do Universo, em que o escritor procura abarcar o máximo possível com sua intuição. Por isso, convergem com ele os resultados das outras formas de conhecimento. A História, a Psicologia, a Filosofia, a Política, a Economia, etc., colaboram permanentemente e de vários modos para essa recriação do mundo. (MOISÉS, 1978, p. 98).

Ao unir os estudos de Lucáks a Massaud Moisés, nota-se que, para ambos, a forma romanesca de narrativa é resultado de forças histórico-filosóficas que vêm configurando as sociedades há alguns séculos, alimentando a subjetividade do homem ao mesmo tempo em que o distancia da totalidade do mundo. Isso mostra que a relação do indivíduo tornou-se centrada nele mesmo e em como ele se relaciona com a sociedade que o abraça. Enquanto o épico se detém nas ações, no

grandioso, o romanesco vislumbra as implicações das ações, o resultado das relações de forma a destacar o arrolamento solitário do sujeito dentro do todo material e social que o abarca.

Assim, segundo Lucáks, a composição da vida do personagem na criação do romance distribui-se tanto em partes isoladas quanto na combinação de partes que geram a totalidade. Isso quer dizer que o autor do romance, ao pensar que essa arte deva se caracterizar como um todo unificado, constrói suas partes de forma que elas tenham também sentido isoladas. Logo, para que as partes constitutivas do romance tenham maior autonomia, é necessário que haja uma preocupação maior com sua formulação, pois elas devem ser autossuficientes ao mesmo tempo em que sirvam à totalidade do romance.

Isso significa que a edificação do texto romanesco é bem mais complexa. Ela exige uma organização e estruturação de forma que as partes não excedam o conteúdo do romance e extrapolem a totalidade através da criação de núcleos mais isolados que combinados.

Ainda sobre a construção romanesca, Lucáks afirma que, no romance, tudo o que é apresentado deve fazer parte da busca, influenciando a procura do herói, seja física ou psicologicamente, influenciando sua relação com o mundo e com sua aspiração da realidade. Nesse ponto aparece o herói problemático: um herói que está em construção, em processo de amadurecimento ao lidar com a realidade que o cerca. Isso ocorre porque todos os elementos – a ação, o espaço, o tempo, as personagens – relacionam-se diretamente às inquietações e aspirações do herói, pois esses elementos influenciam a linha condutora principal do romance marcada pela busca do protagonista.

Com isso, observa-se que a interioridade do herói problemático é o ponto-chave do romance, pois é ela que vai ser influenciada pelas ações; é a relação do protagonista com o mundo e sua constante busca pela libertação, através da reconciliação, que vai permear as ações. Conclui-se com isso que o herói romanesco é problemático porque é incompleto, é inquieto e vive em constante conflito com o mundo.

A forma com a qual o romance se constrói apresenta sua totalidade em nível abstrato ao envolver reflexões sobre a natureza humana na medida em que observa a perspectiva do homem em relação ao mundo. Assim, a forma do romance se liga

estritamente ao herói problemático por sua experiência sensível, na perspectiva empírica, uma vez que contribui para a construção da subjetividade do herói.

Contudo, é importante ressaltar que, embora seja edificado sobre o subjetivo, o romance parte da experiência, da objetividade para se chegar à abstração humana. É da relação do homem com a sua objetividade que nasce a subjetividade a qual permeará o desenrolar do romance, já que o romance fala das ações, mas apenas se elas refletirem subjetivamente no herói.

Finalizando as considerações de Lucáks, há as observações acerca do aspecto biográfico que a forma exterior do texto romanesco apresenta ao mostrar a relação do herói com o mundo de ideias que o cerca: o protagonista se tornará problemático a partir da relação com o contingente, ou seja, com o casual. O contexto moderno, por ser desvinculado da subjetividade humana e extremamente relacionado à objetividade material, dificilmente estará em sintonia com o homem. Assim, estando sujeito a uma realidade heterogênea, o herói enfrenta sua problemática a fim de reencontrar-se consigo mesmo, ou seja, sua jornada é seu processo de reconciliação, de busca.

O herói do romance aprende a partir de suas experiências e não tem o objetivo de se tornar completo: é a superação da realidade e a descoberta de um sentido a partir do vivido que lhe darão satisfação. É nesse plano que as conquistas se situam no nível do subjetivo. A extensão do romance se configura a partir da trajetória do herói: ao iniciar sua busca é começada a história que se estende até o momento em que ele atinge determinado nível de autoconhecimento que o deixa mais satisfeito. Logo, o início e o fim do romance correspondem a marco significativo da vida do herói. O que permeia a vida do herói, antes ou depois do recorte escolhido pelo romance somente é mencionado se influencia a história contada.

Mediante todas as considerações apontadas por Lucáks, observa-se que, mesmo falando da individualidade do herói e dos fatos a ela relacionados, o romance acaba por abrir-se às formas de lidar com a natureza humana. Mesmo que, no romance, não se tenha a pretensão de elevar os heróis a um patamar superior, as reflexões perpassam pelas problemáticas do homem em geral, o que acarreta certa coletividade, refletida na representação do indivíduo. Assim, o romance fala do homem, na medida em que fala de um homem.

Quanto à linguagem do romance, Massaud Moisés (1978) afirma que o romance bem feito e bem escrito está no acordo entre o que o romancista diz e o modo empregado para o dizer. Para estabelecer a definição da linguagem do romance, Moisés estabelece a relação entre a linguagem falada e a linguagem literária:

Resta saber as relações entre a linguagem falada e a linguagem literária. Primeiro que tudo, entre ambas existe a distância que vai da linguagem falada à linguagem escrita. A primeira é livre, espontânea, obediente aos fluxos emocionais e ao estímulo do diálogo e dos acontecimentos, atenta a uma expressividade imediata em desrespeito às regras da gramática normativa. A segunda, enquadra-se em leis mais ou menos rigorosas, visto a comunicação se operar com um leitor que só tem diante de si o texto; quem escreve precisa fazer-se entender por meio das palavras que usa, falto de todos os demais recursos da fala oral, os gestos, as pausas, as repetições, etc. (MOISÉS, 1978, p. 148).

Observa-se com isso que o romance recria o mundo, mas não o reproduz. Através da linguagem recria o falar, mas não reproduz o falar cotidiano. Assim, a linguagem do romance há de ser natural e apropriada às leis que o regem e não uma transcrição da linguagem diária.

2.5 A teoria do romance aplicada a *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*

Ao se utilizar a narrativa *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* para se observar a construção do romance a partir das considerações apontadas por Lucács, observa-se que há a perfeita representação do que é a produção da prosa romanesca. No romance clariciano há a temática da angústia e da dificuldade de relacionamento entre homem-mulher. O romance começa com uma vírgula seguida de uma forma verbal no gerúndio que introduz um monólogo interior da personagem Loreley, descrito pelo narrador em terceira pessoa. A trama desse romance apresenta um jogo de sedução contemporâneo cujas regras são impostas por Ulisses, professor de filosofia que espera Loreley aprender a “andar com as próprias pernas” e aprender a condição de existir como ser humano para poderem partilhar a liberdade.

Muitas ideias desenvolvidas pelos personagens refletem preocupação filosófica como a linguagem e a essência do ser humano. Uma dessas ideias está na seguinte passagem: “... falou-lhes que aritmética vinha de ‘arithmos’ que é ritmo, que

número vinha de ‘nomos’ que era lei e norma, norma do fluxo universal da criança” (LISPECTOR, 1998, p. 102). Embora soubesse que talvez as crianças não entendessem toda aquela explicação do momento, reconhecia que mais tarde, talvez eles soubessem, pois “Não havia aprendizagem de coisa nova: era só a redescoberta”(LISPECTOR, 1998, p. 103). Essa passagem representa o que Lucács diz a respeito da relação do herói com o mundo e com sua aspiração da realidade, uma vez que se trata do reconhecimento da busca necessária para se chegar à reconciliação com o mundo e, conseqüentemente, consigo mesmo.

Em outro momento do romance, há a abordagem acerca do fazer poético. Divagando, com Loreley, sobre a atividade artística, Ulisses diz que “... faço poesia não porque seja poeta mas para exercitar minha alma, é o exercício mais profundo do homem”. (LISPECTOR, 1998, p. 93). Assim Ulisses apresenta suas ideias a Loreley, ao discutir sobre o processo da escrita e sobre a escolha de um gênero literário para se expressar.

O livre-arbítrio é outro aspecto da inteligência humana presente no romance, exemplificado no raciocínio de Loreley: “E tinha agora a responsabilidade de ser ela mesma. Nesse mundo de escolhas, ela parecia ter escolhido”. (LISPECTOR, 1998, p. 75). O exercício da liberdade tem conseqüências sociais, ou seja, o indivíduo seleciona aspectos da personalidade para se apresentar aos demais:

Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afixava a máscara daquilo que se escolhera para representar-se e representar o mundo, o corpo ganhava uma nova firmeza, a cabeça podia às vezes se manter altiva como a de quem superou um obstáculo: a pessoa era. (LISPECTOR, 1998, p. 87).

Essa ação de escolher é um dos elementos essenciais que vai determinar o comportamento da protagonista e definir a linha condutora do romance, uma vez que demonstra a interioridade da personagem e, conseqüentemente, influenciará as ações romanescas apresentadas na obra clariciana, pois a escolha é imprescindível para o momento de descoberta.

No ritual de iniciação de descoberta de Lóri, os elementos da natureza são uma constante em contraponto com o estado de alma da personagem. Há uma sequência gradativa entre as águas, a terra, o calor. Assim, por intermédio de monólogos e diálogos sobre a condição de existir e de escolher, com reflexões sobre o prazer e a dor, com momentos de solidão e necessidades de se comunicar com o

outro, o romance apresenta a parte da experiência objetiva para se chegar à abstração humana. Isso demonstra as afirmações de Lucács ao refletir sobre a construção do romance contemporâneo. Na obra de Clarice, tais considerações podem ser observadas em: “Lóri preferia para a descoberta do que se chama viver essas horas tímidas do vago começo do dia” (LISPECTOR, 1998, p. 34). O ritual de descoberta proposto por Loreley apresenta a personagem como o herói problemático que, a partir de sua experiência sensível, constrói sua subjetividade.

Assim, ao analisar Loreley, personagem central de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, observa-se o herói construído de acordo com a teoria proposta por Lucács: é problemático, pois tem dificuldade em lidar com a realidade que o cerca, pois precisa aprender a viver e a descobrir o prazer; para isso é necessário primeiro conhecer a si mesmo.

Dessa forma, a problemática repousa em sua busca de aprender a viver, ou seja, repousa em uma problemática subjetiva. O conflito que envolve esse herói é a travessia empreendida a partir da procura de sua própria identidade que vai sendo construída: “não encontro uma resposta quando me pergunto quem sou eu” (LISPECTOR, 1998, p. 132). Assim, sua jornada é seu processo de reconciliação, de busca.

Não há a percepção, na narrativa, de que o herói tenha a consciência de algum tipo de busca objetiva. Suas ações são permeadas essencialmente pelo que o liga à necessidade de tornar-se humano, conforme se observa em: “A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano”. (LISPECTOR, 1998, p. 32). A jornada de Loreley, para encontrar o valor daquilo de que precisa, está em sua reconciliação consigo mesma, de acordo com os apontamentos de Lucács. A interioridade do herói, aspecto apontado por Lucács como a chave para a construção do romance, reflete aspectos de sua busca. À medida que se lê e se navega pelo romance, mais se caminha para a escuridão, para a incerteza do desconhecido. Assim, personagem e leitor se misturam no aprendizado de viver e todos os elementos que circulam os pensamentos e os devaneios do herói remetem a seu desejo de construir o seu real.

A relação do homem com a realidade que o cerca, conforme determinara Lucács, na obra observada, é clara: está presente em um diálogo que recorta uma das temáticas mais importantes da literatura feminina: aprender a viver com o prazer

praticando o autoconhecimento. Assim, o centro da subjetividade de Loreley está em se despojar das aparências de um discurso tradicional, a fim de fazer renascer a mulher em sua inteireza.

Esse ajustamento buscado pela personagem é que vai determinar a extensão do romance: exatamente ao iniciar sua busca é começada a história, marcada pela relação da protagonista com o contingente (ocupação com as tarefas domésticas): “...compras de casa... chamar o bombeiro de encanamentos de água... enfeitar uma fruteira... térreo precisava ser lavado... fora ao guarda-roupa ...” (LISPECTOR, 1998, p. 13), até o momento em que ela atinge determinado nível de autoconhecimento que a deixa mais satisfeita: A madrugada se abria em luz vacilante. Para Lóri a atmosfera era de milagre. “Ela havia atingido o impossível de si mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 158). Assim, o romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* uma das mais perfeitas formas de apresentar o homem em relação com a natureza humana, confirmando, com isso, a validade dos estudos apontados por Georg Lukács em *A Teoria do Romance*.

3 A LINGUAGEM CLARICIANA

Desde muito cedo, Clarice desenvolveu o gosto pela leitura. Em *Felicidade Clandestina*, a autora relata o torturante desejo de ler *Reinações de Narizinho* o mais grosso e caro livro de Monteiro Lobato que uma colega de escola possuía quando, finalmente, conseguiu levá-lo para casa, leu-o aos poucos para prolongar o prazer “clandestino” da leitura. Isso se comprova na passagem: “Não era mais uma mulher com um livro: era uma mulher com seu amante”. (LISPECTOR, 1998, p.07). Isso demonstra uma linguagem que trabalha com recursos estilísticos próprios da escritora como a metaforização e a sensibilidade discursiva.

É também inerente à linguagem de Clarice o exalar de tensão entre: de um lado, a dona de casa que escrevia contos e romances; do outro a descrição de densas personagens que demonstram a existência humana instantaneamente revelada numa penosa experiência de isolamento metafísico. Mesmo no pioneirismo da ficção, é difícil encontrar barreiras entre Clarice e as mulheres que ela criou. Ela mesma dizia-se uma sentidora, não uma escritora. Escrevia com ênfase na sensibilidade para falar não de si, mas da esfera de vida que sempre escapa ao Ser.

Essa escrita situa-se em uma confluência de paradigmas: textos com veios recessivos transformados por sua perspectiva estilística pessoal em um entrelaçamento significativo entre realidade e realidade adivinhada. Logo, é possível notar que a escritora tem uma poética que lhe é própria, desenhada por uma arquitetura textual com narrativas em mutação, sublinhando a precariedade da consciência e da existência entre aleluias e as agonias de Ser.

Contudo, cabe lembrar que apesar de falar do real, Clarice não foi uma escritora realista, pois o engajamento da ficcionista não se dá no nível de outros escritores mais identificados com as denúncias dos problemas sociais. Em suas produções, o humanismo emerge de maneira muito particular, já que é pela veia oblíqua da repercussão dos fatos nos indivíduos que se encontra sua abordagem social.

Isso porque na escritura de Clarice Lispector, a língua deixa de ser veículo simples para se integrar organicamente na forma como elemento de sua estrutura, construindo, assim, a linguagem literária. Um exemplo para mostrar como a escritora empresta esse novo significado à língua, pode ser observado na maneira como ela

atribui a certos objetos virtudes estranhas quase em contraposição à natureza sintática dos substantivos.

Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem — pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela — apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa e que esta outra casa não tenha medo daquilo que é ao mesmo tempo selvagem e suave. Aviso que ele não tem nome: basta chamá-lo e se acerta com seu nome. Ou não se acerta, mas, uma vez chamado com doçura e autoridade, ele vai. Se ele fareja e sente que um corpo-casa é livre, ele trota sem ruídos e vai. Aviso também que não se deve temer o seu relinchar: a gente se engana e pensa que é a gente mesma que está relinchando de prazer ou de cólera, a gente se assusta com o excesso de doçura do que é isto pela primeira vez. (LISPECTOR, 1998, p. 28-29).

Nota-se, nessa passagem, uma construção textual que vai, continuamente, levando, sempre, a uma expressão indireta, com recorrência a imagens não precisas no sentido descritivo, mas cheias de sugestão. Assim, é possível perceber um mundo subjetivo, visto de dentro para fora que sugere um estado de espírito. Ao buscar transmitir os sentimentos de Loreley nesse instante, o narrador utiliza uma linguagem bem metafórica. Esse recurso induz o leitor a vivenciar sensações específicas estimuladas pela linguagem que está diante de si.

Dessa forma, observa-se que a opção por *Uma Aprendizagem ou O livro dos Prazeres* deve-se, especialmente, ao fato de que através de Loreley (Lori) será possível observar os recursos poéticos empregados pela escritora. Tais recursos determinarão a postura da escritora diante da realidade e da vida na busca da construção do Ser e do conhecimento. Isso porque a linguagem poética pode ser vista ao se traçar o perfil de um conjunto de sentimentos explicitados através de metáforas que a própria linguagem permite. E esse recurso metafórico acontece em vários momentos do romance.

Clarice Lispector é bem conhecida na Literatura Brasileira pela genuinidade de sua escrita, pela linguagem bem elaborada a partir da quebra da linearidade discursiva, metáforas intrigantes em oposição ao lugar comum, pontuação particular, repetições, frase fragmentada, além da linguagem visual e plástica. Essa singularidade da escritora conduz o leitor a uma reflexão acerca das posturas que são automatizadas no cotidiano. Isso porque a linguagem é tematizada e abrange o

problema da existência humana. Além dessa veia existencialista há outros recursos empregados pela escritora que tornam a escrita mais envolvente.

Em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Clarice usa um momento banal da vida cotidiana de Loreley para apresentar uma personagem que sai de um momento de ocupação cotidiana para sentir a dor e o peso de existir:

[...] fora à cozinha para arrumar as compras... viu o que a empregada deixara para jantar antes de ir embora... notara que o terraço pequeno que era privilégio de seu apartamento por ser térreo precisava ser lavado... fora ao guarda-roupa escolher que vestido usaria... lembrou-se de que sendo sábado ele teria mais tempo porque não dava nesse dia as aulas de férias na Universidade... perguntou-se se o vestido branco e preto serviria... então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal de terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma forte dor abalada... então sentou-se para descansar... (LISPECTOR, 1998, p. 13-14).

Essa desautomatização visual provocada na protagonista resulta das atitudes sociais que vão sendo robotizadas e banalizam as relações entre as pessoas consigo mesmas e, por isso, às vezes, vivem em estado de falta. Esse estado de falta pode ser preenchido por um “faz de conta”, já que essa seria uma forma de sufocar a maior das inquietações humanas (dor de existir) e, exatamente, por não se encontrar uma resposta que satisfaça a condição de existente, pode ocorrer a fuga do um mundo real para um mundo criado, subjetivamente, que satisfaça:

[...] fazia de conta que ela era uma mulher... faz de conta que fiava..., faz de conta que a infância era hoje e prateada... faz de conta que uma veia não se abria e faz de conta que dela não estava em silêncio... fazia de conta que estava mesmo de verdade... precisava no meio do faz de conta falar a verdade... faz de conta verde-cintilante, faz de conta que amava e era amada, faz de conta que não precisava morrer de saudade, faz de conta que estava deitada... faz de conta que vivia..., faz de conta que ela não ficava de braços caídos... faz de conta que ela era sábia... faz de conta que ela fechasse os olhos..., faz de conta que tudo o que tinha não era faz de conta, faz de conta que se descontraía o peito... faz de conta que ela não estava chorando por dentro. (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Contudo, essa criação de um mundo de “faz de conta” não dura por muito tempo, uma vez que não satisfaz a condição de existir. Então, mais uma vez vem a pergunta inquietante: “Ser era uma dor?” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

No excerto acima é possível observar a técnica da repetição da palavra, algo comum à escritura de Lispector. Olga de Sá (1979) associa essa repetição peculiar a

uma forma de se chegar ao desgaste da palavra para que assim possa se tirar, dessa palavra, o máximo de significados até que se chegue a seu esvaziamento e, conseqüentemente, a outros significados. Olga vê ainda em Clarice uma espécie de talento plástico quanto ao modo de criar paisagem e ambiente das personagens:

Em silêncio rodaram pelas ruas até atingirem a floresta, cujas árvores estavam mais vegetais que nunca, enormes, encipoadas, cobertas de parasitas. E quando a densidade orgânica das plantas e capim altos e árvores, mais pareceu se fechar, chegaram a uma clareira onde estava o restaurante, iluminado por causa da escuridão do dia. (LISPECTOR, 1998, p. 103).

Nota-se que essa descrição local demonstra a versatilidade como característica e originalidade da escritora, o que coloca o leitor em estado de alerta, já que os textos de Clarice despertam o pensamento e a reflexão sobre a língua e sobre a vida. Essa passagem é rica em qualidade visual e enriquece a escritura de Clarice, especialmente por envolver o leitor naquilo que a língua tem de mais profundo em significados. Observa-se com isso que a escrita ultrapassa o racional ao envolver sentimentos, vida, linguagem, e deve ser entendida como a busca de uma renovação da linguagem literária; um esforço na construção de uma expressão nova, capaz de sintetizar o drama interior de seus personagens, ou a própria experiência da criação.

A proposta de Clarice Lispector, ao construir Loreley, parece ser a de revelar o embate moral da personagem diante da reconstrução de seu mundo ao tentar aprender a viver com prazer sem se sentir culpada. Para isso, a autora lança mão dos recursos narrativos que considera necessários. Logo, cria um romance narrado em terceira pessoa, mas com algumas recorrências ao monólogo interior e com as alternâncias entre discurso direto: “Lóri ligou o número de telefone: — Não poderei ir, Ulisses, não estou bem. Houve uma pausa. Ele afinal perguntou: — É fisicamente que você não está bem?” (LISPECTOR, 1998, p. 26); discurso indireto “... Ulisses que já lhe dissera que ela não tinha bom-gosto para se vestir” (LISPECTOR, 1998, p. 26); indireto livre: “Ser era uma dor? E só quando ser não fosse mais uma dor é que Ulisses a consideraria pronta para dormir com ele? Não, não vou ao encontro, pensou então para desligar-se dele” (LISPECTOR, 1998, p.21).

Em relação a essa apropriação de vários recursos em uma mesma produção literária, Marthe Robert afirma que:

Da literatura, o romance faz o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia: nenhuma prescrição, nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço; nada em absoluto o obriga a observar o único interdito ao qual se submete em geral, o que determina sua vocação prosaica: ele pode, se julgar necessário, conter poemas ou simplesmente ser —poético. (2007, p. 14).

Estas considerações apontadas por Marth Robert é a definição ideal para o romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, pois é um texto que fala o que deve ser dito, mas, ao mesmo tempo, deixa os espaços para o leitor fazer inferências a partir do que não se apresenta explicitamente ao texto. Esse romance, por estar voltado ao Ser e à linguagem apresenta-se como um livro de palavras e, por isso, é rico em recursos discursivos para apresentar o que se propôs.

Pensar a linguagem e o Ser no texto literário de Clarice Lispector é estar em constante estado de contemplação e de atenção, pois a romancista tem uma escrita voltada para a fruição. As personagens, em sua maioria femininas, são marcadas pela reflexão interior, pelas relações conflituosas consigo mesmas e com o mundo que as rodeia, logo, é um trabalho cuidadoso que a escritora faz com a linguagem, já que esta é a via de acesso ao Ser.

3.1- A tessitura da linguagem e a linguagem reveladora

A realidade literária de Clarice Lispector, de certa forma, confirma o ato de escrever como objeto de salvação. A forma como a escritora tece a mensagem e emprega as palavras, cria um universo imagético. No romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, ao se referir ao ato de Loreley no momento em que vai “dispor na fruteira as maçãs” (LISPECTOR, 1998, p. 13), Clarice mostra a linguagem como reveladora de uma realidade conhecida e propicia para que o leitor se sinta à vontade no mundo ficcional. Porém, a narrativa da escritora não é feita somente de revelações da realidade, pois há também a realidade construída

[...] afinal rebentados canos e veias, então sentou-se para descansar e em breve fazia de conta que ela era uma mulher azul porque o crepúsculo mais tarde talvez fosse azul, faz de conta que fiava com fios de ouro as sensações, faz de conta que a infância era hoje e prateada de brinquedos, faz de conta que uma veia não se abria e faz de conta que dela não estava em silêncio alvíssimo escorrendo sangue escarlata, e que ela não estivesse pálida de

morte mas isso fazia de conta que estava mesmo de verdade, precisava no meio do faz de conta falar a verdade de pedra opaca para que contrastasse com o faz de conta verde-cintilante, faz de conta que amava e era amada, faz de conta que não precisava morrer de saudade, faz de conta que estava deitada na palma transparente da mão de Deus, não Lóri mas o seu nome secreto que ela por enquanto ainda não podia usufruir, faz de conta que vivia e não que estivesse morrendo pois viver afinal não passava de se aproximar cada vez mais da morte, faz de conta que ela não ficava de braços caídos de perplexidade quando os fios de ouro que fiava se embaraçavam e ela não sabia desfazer o fino fio frio, faz de conta que ela era sábia bastante para desfazer os nós de corda de marinheiro que lhe atavam os pulsos, faz de conta que tinha um cesto de pérolas só para olhar a cor da lua pois ela era lunar, faz de conta que ela fechasse os olhos e seres amados surgissem quando abrisse os olhos úmidos de gratidão, faz de conta que tudo o que tinha não era faz de conta, faz de conta que se descontraía o peito e uma luz douradíssima e leve a guiava por uma floresta de açudes mudos e de tranqüilas mortalidades, faz de conta que ela não era lunar, faz de conta que ela não estava chorando por dentro — pois agora mansamente, embora de olhos secos, o coração estava molhado; ela saía agora da voracidade de viver. (LISPECTOR, 1998, pp. 14-15).

Nessa sequência, se o leitor ficar bem atento ao que se lê, vai perceber a realidade por trás dessas palavras. A ênfase dada aos sentidos é a estratégia suprema do discurso literário que impõe à descrição um reflexo da existência real, construído através do descritivo psicológico da personagem. Tudo isso é conseguido através da linguagem. A realidade cotidiana, observada nos romances de Clarice Lispector, está relacionada àquilo que é inerente à existência concreta dos seres como ‘dispor as maçãs na fruteira’, ‘comprar vestidos caros’, ‘pintar cuidadosamente lábios e olhos’, ‘decidir entre uma flor ou escrever algo’. Do outro lado, ou seja, do lado da realidade construída na narrativa, há a necessidade da personagem de se transformar não só imaginativamente como também pela vivência fluida de um faz de conta.

Observa-se que a presença do faz de conta reforça a estruturação de um mundo paralelo que existe entre a realidade e a imaginação o qual é construído pela narrativa. Somado a isso, tem-se a sequência do faz de conta interrompida pela expressão “Agora lúcida e calma” (LISPECTOR, 1998, p. 15) que mesmo assim deixa a personagem em contínua imaginação, já que ela “lembrou-se de que lera que os movimentos histéricos de um animal preso tinham como intenção libertar, por meio de um desses movimentos, a coisa ignorada que o estava prendendo”. (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Essa obra que trabalha com a realidade cotidiana ao mesmo tempo em que constrói uma realidade a partir da narrativa, parece revelar um caminho para a

liberdade de um mundo opressor sob o tema da busca através de uma batalha com o desconhecido: o próprio eu.

Assim, como outras personagens criadas pela ficcionista, nota-se na construção de Loreley um clima de angústia de inquietação especulativa através da expressão “faz de conta”. Por outro lado, observa-se também o conhecimento de sua dimensão humana na ação e na descrição de seu suposto pensamento “ela saíra da voracidade de viver”. Essa passagem configura a personagem como ente em favor de uma autenticidade revelada da condição humana.

Isso se dá porque a técnica de Clarice, conforme Assis Brasil (1969, p. 75), “...obedece a uma acumulação de dados partidos do próprio personagem que procura a expressão exata para identificar sua emoção. O recurso também se aproxima de Faulkner, que procura identificar uma realidade social em conexão com o indivíduo” (p. 75). Nota-se, com isso, que o fundo social das obras de Clarice é quase nulo quando comparado a uma obra engajada que focaliza o social como vertente dominadora, pois esse traço aparece somente nos instantes em que as personagens são reveladas na apreensão de seus dramas, porque esses momentos, por mais que sejam subjetivos, não estão completamente desligados de uma feição social. Isso significa que o fundo social em Clarice é visto na focalização do ser humano, em sua situação interior ou exterior.

Há momentos em que se pode identificar, numa sequência, uma repetição de ideias que procuram se ajustar à expressão daquilo que a linguagem pode transmitir. Quando Loreley, personagem central de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, empreende a grande trajetória de conciliar-se com o mundo e consigo mesma e assim afirmar uma nova vida conscientizada, ela é envolvida por uma infinidade de conceituações em relação a seu possível reencontro:

Então havia alguma coisa que se podia aprender... o quê? Aos poucos saberia, certamente. Lóri queria aprender, não sabia por onde começar e tinha também pudor. Como eles haviam estado na piscina e lá, não somente soubera ver pela primeira vez a mutação feérica e ao mesmo tempo opaca do sol, como sentira o mundo, então iria experimentar o mundo sozinha para ver como era. Mas dessa vez não na piscina, onde encontraria gente, mas no mar, em hora em que ninguém aparecia. (LISPECTOR, 1998, p. 76).

Isso mostra a personagem em busca de seu ajustamento. A narrativa, em todo o seu curso focaliza a busca desse encontro do Ser com o mundo e consigo. A riqueza da linguagem clariciana é tão imensa que, na apresentação dessa busca, é

possível montar uma sequência de frases tiradas a esmo da narrativa sem que se perca o sentido global da procura da personagem. Com essa técnica, a escritora consubstancia sua perfeita técnica em tecer a linguagem pelo bom uso das palavras:

... ela saíra agora da voracidade de viver. Lembrou-se de escrever a Ulisses contando o que se passara, mas nada se passara dizível em palavras escritas ou faladas./ Bem, suspirou ela, se não vinha clara, pelo menos sabia que havia um sentido secreto das coisas da vida./ Pareceu-lhe então, meditativa, que não havia homem ou mulher que por acaso não se tivesse olhado ao espelho e não se surpreendesse consigo próprio./ Encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não imaginei: eu existo./ E de repente sorriu para si própria com um sorriso amargo, mas que não era mau porque também ele era de sua condição./ Ela se tornara mais habilidosa: como se aos poucos estivesse se habituando à terra, à Lua, ao Sol, e estranhamente a Marte sobretudo. Estava numa plataforma terrestre de onde por átimos de segundos parecia ver a super-realidade do que é verdadeiramente real./ Sobretudo aprendera agora a se aproximar das coisas sem ligá-las à sua função. Parecia agora poder ver como seriam as coisas e as pessoas antes que lhes tivéssemos dado o sentido de nossa esperança humana ou de nossa dor./ Não era à toa que ela entendia os que buscavam caminho. Como buscava arduamente o seu!./ Pois Lóri descobriu o que estava acontecendo com enorme delicadeza: aquilo que ela julgara ser apenas o seu olhar direto para Ulisses e para a realidade dele fora o primeiro passo assustador para alguma coisa./ Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos in-cognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões./ E o momento de destruição viria ou não, a escolha dependia dela poder ou não se ouvir a si própria./ Então ela se banhou toda nos raios lunares e se sentiu profundamente límpida e tranquila./ Nessa finura Lóri se banhava, nutria-se da vida melhor e mais fina, pois nada era bom demais para se preparar para o instante daquela nova estação./ Ela queria o prazer do extraordinário que era tão simples de encontrar nas coisas comuns: não era necessário que a coisa fosse extraordinária para que nela se sentisse o extraordinário./ Sua pesquisa do mundo não humano, para entrar em contato com o neutro vivo das coisas que, estas não pensando, eram no entanto vivas, ela passeava por entre as barracas e era difícil aproximar-se de alguma, tantas mulheres trafegavam com sacos e carrinhos./ Só sabia que já começara uma coisa nova e nunca mais poderia voltar à sua dimensão antiga./ Era uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe./ Achava agora que a capacidade de sofrer era a medida de grandeza de uma pessoa e salvava a vida interior dessa pessoa./ Logo seu coração bateu ainda mais depressa e alto porque ela compreendeu que não adiaria mais, seria agora de noite./ Sou hoje outra mulher. (LISPECTOR, 1998, pp. 15 -156).

Em toda essa sequência aleatória de fragmentos, observa-se o desnudamento da personagem. Esse método, genuinamente clariciano, mostra a capacidade da escritora em trabalhar com a linguagem através da revelação de uma mulher à procura de sua própria identidade, através da relação entre a percepção e a sensação. A partir do momento em que a personagem vai percebendo o mundo à

sua volta, vai sentindo-o em sua harmonia e, assim, harmonizando-se a ele a fim de chegar ao maior dos encontros: encontro consigo mesma.

Nesse ponto, a obra de Clarice Lispector revela-se como exemplo da existência humana concreta, especialmente quando lida sob a perspectiva de Friedrich Schiller (1963). Para o poeta, o estado estético é o elemento capaz de deslocar o homem da sua natureza conduzindo-o à contemplação do mundo. Esse processo de contemplação é o primeiro passo para a liberdade. Isso significa que a obra de Clarice Lispector alcança a proposição apresentada por Schiller como a possibilidade de futuro ilimitado.

Segundo o poeta, a beleza é obra da livre contemplação que leva o indivíduo ao plano das ideias sem deixar o sensível e ela (a beleza) depende da ação desse indivíduo no mundo, uma vez que, através da imaginação, o homem consegue sair do presente e lançar-se ao futuro ilimitado sem perder sua individualidade. A chegada a esse processo de contemplação é indispensável para que o homem consiga sair de sua entificação. Para Schiller (1963) o pensamento moderno acerca da divisão de trabalho é transformar o homem em um ser fragmentado porque essa divisão resulta na formação de uma cultura limitada e fragmentária. Em consequência, o homem, em vez de refletir a humanidade em sua natureza, acaba se convertendo em simples cópia de sua ciência. Chegado a esse ponto, somente a partir da estética é que o homem será capaz de fazer o processo de reintegração com a sociedade, pois é a beleza que dá o caráter sociável ao homem, que cria a harmonia no indivíduo e na sociedade. (SCHILLER, 1963).

Isso significa que a contemplação do mundo possibilita o encontro do ser consigo mesmo, logo, possibilita ao homem a própria redenção e fuga de sua submissão ao mundo da tecnologia, ao mundo fragmentado. Essa conclusão pode ser observada na obra de Clarice Lispector a partir da observação de que a personagem Loreley era auxiliada, por Ulisses, a tocar o mundo (contemplá-lo) para que assim pudesse tocar a si mesma (contemplan-se), como se observa em “Quando pudesse sentir plenamente o outro estaria salvo e pensaria: eis o meu porto de chegada. Mas antes precisava tocar em si própria, antes precisava tocar no mundo”. (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Possibilidade de tocar o outro (o mundo) para tocar a si mesmo perpassa também pelo caminho da linguagem. Martin Heidegger (2003), em seu texto

denominado *A caminho da linguagem*, afirma que “[...] a linguagem é o que faculta o homem a ser o ser vivo que ele é enquanto homem” (p.7). Mais adiante, retoma dizendo que

A linguagem encontra-se por toda parte. Não é, portanto, de admirar que, tão logo o homem faça uma ideia do que se acha ao seu redor, ele encontre imediatamente também a linguagem, de maneira a determiná-la numa perspectiva condizente com o que a partir dela se mostra. O pensamento busca elaborar uma representação universal da linguagem. O universal, o que vale para toda e qualquer coisa, chama-se essência. (HEIDEGGER, 2003, p. 07).

Com esse excerto, nota-se que, para o filósofo, a linguagem é essência originária da verdade e abertura de sentido ao homem. É ela quem cria acesso entre pensamento e realidade, é ela a reveladora do sentido. Esse aspecto é inerente ao romance proposto para análise, pois a aprendizagem empreendida pela personagem Loreley vai se construindo através da linguagem, da percepção e da sensação. Assim, a linguagem vai revelando o mundo; a percepção vai despertando para o conhecimento e levando a personagem ao encontro do outro; a sensação vai fascinando a personagem fazendo com que ela sinta prazer em cada descoberta.

Complementando o pensamento heideggeriano, Arcângelo R. Buzzi (1972), afirma que “A linguagem permite ao homem exprimir sua existência no Ser. Uma existência que ouve, vê e conhece; imagina e espera; se alegra, sofre; se angustia. Uma existência expressiva” (p. 207). A linguagem, quando associada à essência do Ser, torna-se pertinente para saber sobre as pretensões do autor. Primeiro porque o escritor é uma pessoa que possui um corpo verbal; em segundo é porque é através da consciência do homem que as coisas se manifestam. Logo, a produção literária implica, além da relação do homem com a linguagem, a relação deste com a manifestação do Ser.

O caminho percorrido pela linguagem, nos romances claricianos, normalmente, não se apoia em situações dramáticas simples. O fazer literário da escritora coloca o enredo em um plano secundário de interesse. A história de Loreley e Ulisses, por exemplo, é vista mais como uma aventura no mundo da linguagem e da imaginação. Por isso não existe começo e nem fim: há o momento da criação. A narrativa se inicia com uma vírgula, sinal que indica uma pausa dentro da escritura; o final do enredo é marcado por dois pontos, ou seja, não existe o fim

do romance. Essa forma de construir a história constitui uma transgressão e mostra que não há também o início do romance, mas sim uma sequência de algo contínuo. Assim, a vírgula e os dois pontos pressupõem uma continuação, exigindo que os leitores participem estabelecendo os elos entre o dito e o não-dito.

Essa relação entre o dito e o não-dito retoma o pensamento de Umberto Eco (1994) quando o teórico diz que ao construir um texto, o autor faz uma hipótese sobre como este será lido e quais os caminhos que o leitor deve percorrer. Esse leitor é o que Eco denomina de leitor-modelo. Para ele, o leitor deve se mover no nível da interpretação da mesma forma que o autor o fez no momento da produção. Contudo, destaca que o leitor precisa possuir um conjunto de competências para fazer com que o texto efetivamente funcione. Eco ressalta que não se trata de esperar que o leitor-modelo exista, mas ele precisa trabalhar o texto de forma a construí-lo.

Isso é o que se observa nessa transgressão estabelecida por Clarice. Ao construir uma narrativa em confronto entre o dito e o não-dito, nota-se que a linguagem é a forma de preencher o vazio; logo, é a palavra que vai estabelecer significantes que possibilitem a composição de todos os não-ditos. Isso aparece no romance em “Por mais intransmissível que fossem os humanos, eles sempre tentavam se comunicar através de gestos, de gaguejos, de palavras mal ditas e malditas”. (LISPECTOR, 1998, p. 36). Essa forma peculiar de trabalhar a linguagem propicia ao leitor um papel ativo e o convida a “pescar nas entrelinhas” as palavras que não estão escritas.

Essa possibilidade de preenchimento de vazios que o texto literário permite é possível por meio dos efeitos estéticos produzidos na imaginação do leitor. As teorias de recepção desenvolvidas por Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser, em meados dos anos 60, examinam os papéis do autor, do texto e do leitor para criar significados e como tal incluem elementos para reflexão acerca dos processos de criação.

O conceito de horizontes de expectativas (Jauss), baseado na memória do que já foi visto e vivenciado como determinante do estado emocional do leitor é a chave para entender o processo da subjetividade na interpretação e, portanto, para preencher os vazios a que o texto literário se permite. Para que isso ocorra, Jauss aprofunda seus estudos apontando que um trabalho de arte só mantém seu caráter

de experiência estética se mantiver seu caráter de prazer. O prazer através de uma experiência estética está subjacente às circunstâncias que promovem o deslumbramento e tiram o observado de sua percepção habitual ou automática, conduzindo-o à dimensão estética (JAUSS, 2002, p. 103).

Assim, ao se tomar o romance de Clarice e analisá-lo a partir do recurso transgressor da escritora de iniciar a narrativa com uma vírgula e finalizá-la com dois pontos, observa-se a quebra do horizonte de expectativa ao mesmo tempo em que mantém o caráter de uma experiência estética. Isso ocorre porque a leitura requer do leitor a interpretação reflexiva da compreensão perceptual do texto poético. Somado a isso, Iser esclarece que o entendimento do jogo no texto e na cena pode ser observado porque em uma obra de arte não há um significado fixo. Para ele, a criação da obra de arte tem dois polos O artístico (o texto) e o estético (a realização do texto pelo leitor). Acrescenta ainda que cada texto tem uma parte não escrita (ou não falada); são os vazios que precisam ser preenchidos pelo leitor. Esses vazios possibilitam diferentes leituras de trabalho as quais requerem um enquadramento para serem associados.

Assim, Iser enfatiza que o jogo entre o leitor e o texto indica os vazios de uma obra como o espaço privilegiado para sua realização. Assim como o autor seleciona partes da realidade para incluir em seu texto, o leitor seleciona partes do texto para focalizar em sua interpretação. É importante lembrar ainda que o vazio refere-se a algo de vital importância. A tarefa do leitor, conforme assinala Iser, não é contemplar o texto com informação que não seja importante, mas preencher os vazios que impedem sua atualização ou a realização de sua forma.

Ao se observar atentamente a forma como a linguagem é trabalhada em *O Livro dos Prazeres*, será possível observar que o jogo do texto a que se refere Iser é possível devido à forma como a escritora trabalha com o jogo da linguagem, revelando o descortinamento do funcionamento da existência humana. Wittgenstein (apud, PENHA, 1995) fala sobre os jogos de linguagem. Para ele, os jogos são processos linguísticos mobilizados pelas diferentes atitudes que o falante assume nomeando as coisas e usando as palavras em conformidade com as regras que estabelece. Em uma obra literária, para que o jogo da linguagem seja revelador, é necessário que a linguagem constitua o seu objeto. Isso porque “[...] os jogos de

linguagem fornecem uma visão de conjunto e funcionamento das palavras” (WITTGENSTEIN, apud NUNES, 1995, p. 57).

Esse jogo é o que ocorre no romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector. Nele é possível observar uma relação essencial entre a ação narrada e o jogo da linguagem como situação problemática da personagem que anda à busca da identidade apresentando a grande questão que atormenta o ser humano: a questão da identidade, do “quem sou eu?”. Isso faz com que a linguagem tematizada na obra envolva o objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência como pode ser observado no momento em que a personagem Loreley se defronta com sua própria imagem e se questiona:

Foi depressa ao espelho para saber quem era Loreley e para saber se podia ser amada. Mas assustou-se ao se ver.
Eu existo, estou vendo, mas quem sou eu? E ela teve medo. (LISPECTOR, 1998, p. 131).

Com essa passagem, observa-se uma união íntima entre existência e linguagem na perspectiva de duas questões que se entrelaçam: a identidade pessoal e o Ser. Essa problemática da existência é algo inerente à condição humana e faz-se bem presente nos romances de Clarice Lispector, enunciando um de seus aspectos estéticos.

Assim, o jogo presente em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* pode ser observado por perspectivas distintas: há o jogo da linguagem empreendido pela busca do significado a partir do cruzamento entre o entendimento semântico e o conceitual e há o jogo do deslocamento da experiência que é o “como se”, levando a interpretações distintas de acordo com o contexto em que a linguagem é explorada. Atentando-se a essa passagem:

[...] então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal de terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma forte dor abalada, do corpo todo o abalo — e em sutis caretas de rosto e de corpo afinal com a dificuldade de um petróleo rasgando a terra — veio afinal o grande choro seco, choro mudo sem som algum até para ela mesma, aquele que ela não havia adivinhado, aquele que não quisera jamais e não previra — sacudida como a árvore forte que é mais profundamente abalada que a árvore frágil — afinal rebentados canos e veias, então sentou-se para descansar. (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Nessa passagem é possível observar o movimento da significação dado pela relação entre significante e figuração. O significante na condição de denotação, ao se transformar em figuração, não suspende sua função original. O que há é o movimento de ida e vinda na comunicação, algo básico para a execução do jogo com a linguagem, a fim de revelar um dos momentos em que a personagem se depara com a angústia da dor de existir. As palavras: “estremecer; petróleo rasgando a terra; árvore forte que é; árvore frágil; rebentando canos e veias” representam a presença dessa dor que nascendo, deixa-a em estado de angústia.

Essa sequência de palavras ao serem associadas ao estado interior da personagem, pela entonação, pela inflexão, pelo tempo, pelo ritmo, possibilita descobrir algo próprio de Clarice Lispector : apresentar personagens transgressores, marcados por uma individualidade, nos quais a existência se apresenta como fonte substancial de todos os conflitos, desgastando a crosta protetora de sentimentos e atitudes.

Assis Brasil (1969), sobre Clarice Lispector, diz que

Creemos que Clarice Lispector é o primeiro ficcionista a fazer de cada romance seu uma contínua ação dramática, em detrimento de um possível roteiro histórico da existência de seus personagens. Tal ação dramática, desenvolvida de dentro para fora, vai revelando o típico do temperamento e os estados emocionais – os acontecimentos objetivos da vida perdem sua caracterização exterior e são envolvidos pelos sentidos que passam a agir. (BRASIL, 1969, p. 72).

Dessa forma, o que se observa é o jogo do prazer que Clarice faz ao construir sua narrativa; o prazer é ultrapassar limitações, transpor fronteiras, vislumbrar transformações e revelar estados da alma humana. Conforme assinala o filósofo Benedito Nunes (1995), alguns aspectos marcam o estilo de escrita clariciano:

(...) a inquietação, o desejo de ser, o predomínio da consciência reflexiva, a violência interiorizada das 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 escatológico, a náusea e o descortino silencioso das coisas. (NUNES, 1995, p. 100).

Essa escrita inconfundível aparece, frequentemente, combinando alguns desses aspectos ou utilizando-os de maneira isolada, mas com a insistência que atravessa toda a obra. No romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* é possível perceber a combinação de aspectos como: o predomínio da consciência

reflexiva, a exteriorização da existência, a desagregação do eu e o descortino silencioso das coisas. Tudo isso através de uma narrativa bem tecida e elaborada pela palavra, configurando uma escrita comprometida com o Ser e com a Linguagem.

É também a linguagem da escritora elemento essencial para apontar o fato banal e paradoxalmente misterioso de revelar existências. Tal revelação faz-se para a personagem Loreley através da percepção:

[...] estava em encantamento pelas cores orientais do Sol que desenhava figuras góticas nas sombras. Pois que o Deus foi nascido da Natureza e por sua vez Ele interferiu nela. As últimas claridades ondulavam as águas paradas e verdes da piscina. Descobrimo o sublime no trivial, o invisível sob o tangível — ela própria toda desarmada como se tivesse naquele momento sabido que sua capacidade de descobrir os segredos da vida natural ainda estivesse intacta. (LISPECTOR, 1998, p. 69)

Nesse momento de percepção, Loreley começa a descobrir a existência de tudo que estava à sua volta e isso lhe causou angústia “E desarmada também pela leve angústia que lhe veio ao sentir que podia descobrir outros segredos, talvez um mortal” (LISPECTOR, 1998, p. 69); mesmo assim ela desejava compreender todos os segredos que envolvem a existência dos entes: “Mas sabia que era ambiciosa: desprezaria o sucesso fácil e queria, mesmo com medo, subir cada vez mais alto ou descer cada vez mais baixo” (LISPECTOR, 1998, p. 69). Essa necessidade que Loreley tinha de descobrir o outro está associada ao prazer da descoberta; à necessidade de ter prazer sem sentir a dor que a angústia causa.

Essa descoberta a que a personagem se propõe será conseguida através do outro; do professor de filosofia Ulisses. Através dos dois, o romance, mostra-se como a expressão literária da teoria do Ser, em todas as suas peculiaridades, e da linguagem reveladora, uma vez que Clarice privilegiou uma determinada experiência emocional como canal de acesso à verdade sobre a existência humana.

4 O SER - UMA ABORDAGEM EXISTENCIAL

Estudos acerca do Ser têm suas raízes na filosofia da existência, ou seja, no existencialismo, pois como afirma João da Penha “O existencialismo (...) é a doutrina filosófica que centra sua reflexão sobre a existência humana considerada em seu aspecto particular, individual e concreto” (PENHA, 2004, p. 12). Mediante tal afirmação é possível inferir o que é o estudo do Ser.

Contudo, é preciso esclarecer que reflexões envolvendo a busca de compreensão do Ser não vieram à tona na mesma época do surgimento do existencialismo o qual se originou com o fim da Segunda Guerra, período em que toda a Europa achava-se mergulhada em crise política, social, moral, econômica e financeira. A experiência traumática do pós-guerra gerou um ambiente de desânimo e desespero; sentimentos que atingiram principalmente a juventude da época. Assim, na medida em que as teses existencialistas esclareciam o momento histórico, o movimento ia ganhando repercussões acadêmicas e passando de uma doutrina filosófica a um estilo de vida.

Dessa forma, durante as décadas de quarenta e cinquenta o movimento existencialista firma-se como corrente filosófica. Mas bem anterior a essas décadas, outros pensadores já revelavam preocupações acerca da compreensão do Ser, como o conselho socrático de “conheça-te a ti mesmo”; o conselho de Voltaire de que “não perdêssemos a medida humana das coisas”; o esboço empreendido por René Descartes de “estudar a si próprio”; Sören Kierkegaard que dedicou estudos acerca das angústias e das inquietações de sua época, dentre outros. É de Kierkegaard a ideia de que a existência humana não pode ser explicada através de conceitos porque “a realidade da qual os indivíduos têm maior conhecimento é a sua própria realidade, a única que interessa de fato” (KIERKEGGARD apud PENHA 2004, p. 20). Entre os séculos XIX e XX, as considerações acerca do Ser, sob uma concepção existencialista, devem a Martin Heidegger (1889 – 1976) e Jean Paul Sartre (1905 – 1980) alguns dos maiores reconhecimentos. Esses pensadores foram dois dos que mais ganharam destaque em relação aos estudos voltados à questão do Ser.

4.1- Martin Heidegger – a autenticidade do Ser

Em seus estudos, Heidegger estabelece uma ontologia geral do Ser, descrevendo os fenômenos que o caracterizam conforme se apresentam à consciência. Em sua definição sobre o Ser limita-se a dizer que o Ser é aquilo que faz com que o mundo seja. De acordo com o filósofo, para que exista o Ser, é preciso que exista o ente. Para melhor explicar isso, Heidegger trabalha com o conceito de Dasein, que é o Ser, o ente, é tudo aquilo de que se fala; é o singular concreto. E para se chegar ao Ser do homem, o pensador esclarece que a natureza existencial dos humanos é que lhes permite representar os seres como tais e deles ter consciência, característica que os distingue dos demais seres. Segundo Heidegger “As pedras são, mas não existem. Os anjos são, mas não existem. Deus é, mas não existe. Só para o homem tem sentido algo como existir” (HEIDEGGER apud PENHA, 2004, p. 41-42).

Em sua análise interpretativa do Dasein, o pensador o associa ao sentido de que o homem é o aí do Ser e/ou o lugar em que se dá a revelação do Ser. Logo, explica que o Dasein não é um ente já fixo como as coisas. Ele (Dasein) se caracteriza por uma relação permanente de instabilidade. Nunca o Ser da existência do homem é uma coisa acabada, resultado, sucesso realizado, pois o Dasein (característica inerente ao homem) é um existente cujo Ser está sempre posto em jogo. O pensador argumenta que o homem é sempre mais do que é, e sua condição de ser mais depende dele, já que ele possui a liberdade de superar-se. Com isso, o propósito é mostrar que

o homem, embora diretamente presente no mundo, sem possibilidade nenhuma de isolar-se em alguma outra região, está, apesar disso, acima das coisas materiais que o cercam – e com elas não se confunde. O homem está no mundo, sim, mas distintamente dos objetos. O homem existe, é uma presença no mundo: ele é o Dasein. (HEIDEGGER apud PENHA, 2004, p. 42).

A filosofia do Ser, segundo Heidegger, deve partir da análise da existência da presença. E nessa presença o pensador trabalha com o conceito de autenticidade. Para ele “o homem autêntico é aquele que reconhece a radical dualidade entre o humano e o não-humano e desconhecê-la é mergulhar na inautenticidade; é sofrer

uma queda. Existência inautêntica e queda são sinônimos” (HEIDEGGER apud PENHA, 2004, p. 42).

Para esclarecimentos acerca da inautenticidade, Heidegger adverte que ela pode se apresentar sob duas formas: subjetivamente e objetivamente. Quando se apresenta de forma subjetiva é porque a consciência individual do homem leva-o a agir de acordo com o que dizem ser certo ou errado e a obedecer as ordens e proibições sem indagar o porquê; segue aquilo que dizem ser mais conveniente seguir. Em palavras heideggerianas

O ser-aí, na vida cotidiana, mergulha numa espécie de anonimato que anula a singularidade de sua existência. Perde-se no meio dos outros Dasein, buscando a justificativa de seus atos num sujeito impessoal, no exterior. (...) Com os sentimentos embotados, incapaz de livrar-se dos hábitos e das opiniões que lhe são impostos, sua consciência é atormentada por medos e ansiedades neuróticas. A vida interior degrada-se, vulgarizando-se. O indivíduo – embora julgue que tudo lhe é acessível – já não consegue discutir nenhum assunto com profundidade, detendo-se na superficialidade das coisas, sem interrogar os fundamentos daquilo que discute, tagarelando sobre banalidades, o que conduz à perda da expressividade da linguagem, que, enfraquecida, sem a força de seu apelo original, tona-se ambígua. (HEIDEGGER apud PENHA, 2004, p. 43-44).

No caso da inautenticidade objetiva, o homem é confundido no mundo artificial da tecnologia. Isso significa que “o trabalhador termina por se confundir com as próprias máquinas. Sua vida profissional é conduzida por gerentes que não o conhecem nem são conhecidos por ele. O trabalho transforma-se no mais rotineiro e inautêntico de seus atos” (HEIDEGGER apud PENHA, 2004, p. 44).

Ao se mergulhar nesse processo de inautenticidade, pode-se chegar à angústia e é na imersão da angústia que o homem poderá encontrar-se consigo e se colocar em seu devido lugar de Dasein. Segundo o filósofo alemão, a angústia é, dentre os sentimentos e modos de existência humana, aquela que pode conduzir o homem ao encontro de sua totalidade como Ser e juntar os pedaços a que é reduzido devido à imersão na monotonia e na indiferenciação da vida cotidiana.

(...) o homem só atinge a plenitude de seu ser na angústia. É por meio dela que o dasein transcende os momentos particulares de sua existência, apreendendo-a em seu conjunto, na totalidade de suas manifestações, experimentando, antecipadamente, a morte e o nada. Apenas o homem se angustia, pois unicamente ele vive cada instante sua vida inteira e, nesse ato, reflete sobre a totalidade de seu ser. Por meio da angústia, o indivíduo penetra no mais íntimo de sua existência. A angústia ante o nada conduz o

homem à existência autêntica, faz com que o Dasein atinja seu Existenz". (HEIDEGGER apud PENHA, 2004, p. 46).

Mediante tais considerações, nota-se que somente a angústia é capaz de fazer com que o homem eleve-se da traição cometida contra si mesmo – quando se deixa dominar pelas mesquinharias do dia a dia – até ao autoconhecimento em sua dimensão mais profunda.

Entretanto, Heidegger alerta para o questionamento da morte, pois, para ele, o homem atinge a autenticidade superando o estado da queda e da degradação a partir da interiorização da morte, já que nesse momento ele passa a compreender que “não é apenas mortal, fato de que todos têm consciência, e sim que a morte é o acontecimento último de sua vida, evento ímpar, rigorosamente pessoal. Assumindo sua morte, o Dasein alcança sua autenticidade, pois já não a teme”. (HEIDEGGER apud PENHA, 2004, p. 46).

4.2- Jean Paul Sartre – sobre escolha, Má-fé e liberdade do Ser

A caracterização do Ser por Jean Paul Sartre parte da formulação de que “a existência precede a essência”. Isso quer dizer que esse princípio vale apenas para o homem o qual primeiro existe e só depois irá definir sua essência, da forma tal qual ele a fizer, pois o homem não é igual às coisas que já nascem com sua essência pré-estabelecida. Em outras palavras, para as coisas a essência precede a existência.

Ao dizer que para o homem a existência precede a essência, Sartre afirma que o homem ao nascer não é nada, pois não existem ideias anteriores ao surgimento do homem para orientar sua vida. O homem extrai suas ideias de sua experiência pessoal. Para o filósofo, o existencialismo é um humanismo porque é a única filosofia capaz de tornar a vida humana digna de ser vivida.

Para caracterizar sua diferenciação da existência do homem em relação às coisas, Sartre trabalha com os conceitos de Ser em-si e Ser para-si. O Ser em-si é a existência das coisas, ou seja, qualquer objeto existente no mundo que já possui sua essência definida e que se apresenta à consciência humana através de suas manifestações físicas (fenômenos). Já o Ser para-si, não tem uma essência definida, não é resultado de uma ideia pré-existente. É ele quem faz as relações temporais e

funcionais entre os seres em-si e ao fazer isso constrói um sentido para o mundo em que vive. Logo, o Ser para-si é inerente ao homem.

Isso significa que o Ser do homem está condenado à liberdade. Cada pessoa poderá, a cada momento, escolher o que fará de sua vida, sem que haja um destino previamente concebido. Assim, as escolhas de cada um são direcionadas por projetos de autorrealização.

Para Sartre, a liberdade é que torna possível escolher, dentre todas as alternativas, aquela que vai levar a um caminho mais curto em direção ao projeto fundamental. Cabe lembrar que as pessoas são sujeitas a limitações e contingências, pois não pode sobrepujar seus limites físicos. Mas isso não as impede de agir dentro de suas possibilidades, já que são as limitações que tornam a liberdade possível. Se o homem pudesse, a todo momento, realizar instantaneamente qualquer coisa, estaria no universo dos sonhos. São as limitações que impõem as escolhas. Para o filósofo francês,

a liberdade, na perspectiva existencialista, difere de sua concepção clássica, que a identifica com o livre arbítrio. Na visão sartriana, ela assume uma dimensão mais ampla do que o mero exercício de vivê-la como uma faculdade que nos permite fazer ou deixar de fazer uma coisa. Para o existencialismo, a liberdade é a capacidade do indivíduo de decidir sobre sua vida, escolhendo-a e por ela se responsabilizando. (SARTRE apud PENHA, 2004, p. 63).

Dessa forma, ao se tomar o conceito da escolha a partir da filosofia sartriana, é preciso reconhecer que cada escolha carrega consigo uma liberdade. Ao se escolher ir a algum lugar, falar alguma coisa é preciso se ter em mente que qualquer consequência desses atos terá sido resultado de uma escolha individual e não se pode determinar a responsabilidade dessas ações a nenhuma força externa, ao destino ou a Deus. Em cada momento, diante de cada escolha que se faz, a responsabilidade não é apenas pelo próprio Ser, mas por toda a humanidade. Isso quer dizer que ser livre é ser responsável; liberdade só é possível quando o indivíduo age com responsabilidade.

Nesse sentido, Sartre também trabalha com o conceito de angústia. Para ele, a partir da escolha, o homem deve moldar o melhor, visando sempre o bem, pois será inteiramente responsável por toda a humanidade. Assim, ele tem sempre a responsabilidade de fazer o melhor cujo objetivo está ligado ao bem e ao ser bom.

Essa dupla responsabilidade vai provocar no homem o que Sartre chama de angústia que é uma espécie de ansiedade já que a todo o momento será cobrado sobre suas escolhas.

A responsabilidade por todo o mundo é um fardo muito pesado para qualquer pessoa e a angústia existencial decorre da consciência de que são as escolhas que vão definir o que cada pessoa é e se tornará; essas mesmas escolhas também podem afetar o próprio mundo de maneira irreparável. Logo, a angústia decorre da consciência da liberdade e do receio de usá-la de forma errada. Sobre isso, o pensador diz que

É a liberdade, por conseguinte, que dá fundamento aos valores. Se, o homem é totalmente livre, é, consequentemente, responsável por tudo aquilo que escolhe e faz. Não há desculpas para ele. O sucesso ou fracasso de seus atos são obra sua; não lhe é permitido culpar os outros ou as circunstâncias pelos seus erros. Livre, está vedada ao homem a autoindulgência. A liberdade não é uma qualidade que se acrescenta às demais apresentadas pelo homem – ela é o que o constitui como homem. (SARTRE apud PENHA, 2004, p. 63).

É preciso acrescentar ainda que para se livrar dessa angústia provocada pela cobrança, o caminho mais objetivado é a conduta da Má-fé. Segundo Sartre, a Má-fé é uma defesa contra a angústia e o desalento, mas uma defesa equivocada. A Má-fé consiste na atribuição de minha responsabilidade a um plano superior; a determinar que os atos advindos da escolha não são responsabilidades de quem os praticou e sim do destino. Assim, para o pensador, pela Má-fé o homem renuncia à própria liberdade, fazendo escolhas que o afastam de seu projeto fundamental. Em síntese, a Má-fé é uma mentira para si mesmo. Para Sartre, nesse caso, “a mentira implica que o mentiroso está consciente da verdade que oculta. Não se mente acerca daquilo que se ignora” (SARTRE apud PENHA, 2004, p. 80).

Mascarar a angústia, não assumindo ser sua a responsabilidade com o que vai acontecer aos outros, é sinônimo de Má-fé. Porém, Sartre alerta que a Má-fé não é a mesma coisa que mentira. Para ele “a Má-fé, por sua vez, conquanto estruturalmente se pareça com a mentira, desta se diferencia porque é o indivíduo que mascara a verdade para si. Aquele a quem mente e aquele que mente, (...) , são uma única pessoa”. (SARTRE apud PENHA, 2004, p. 81). Assim, somente aceitando a angústia da responsabilidade de suas escolhas que o homem poderá sair do estado de Má-fé e passar a ser livre.

4.3- O descortino de Loreley a partir da filosofia existencialista

Antes de se fazer o estudo da personagem Loreley a partir da concepção filosófica existencial é necessário, em primeiro momento, afirmar que, embora se faça tal abordagem, Clarice Lispector nunca se declarou como pertencente a essa corrente filosófica. Contudo, não se pode deixar de perceber que o desenvolvimento das narrativas repercute na concepção do mundo relacionada com a temática existencial.

O comportamento do Ser visto sob a perspectiva da personagem Loreley, passa por um caminho apontado por Benedito Nunes que é o “... da introspecção abismal, da sensibilidade para o nada, da envolvimento pelo silêncio, da sedução do indizível, do ser impessoal” (NUNES, 1995, p. 82). Esses apontamentos repercutem na busca e na recuperação do sentido da existência individual.

Ao se iniciar a leitura da narrativa *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, o leitor se depara com a imagem de uma personagem presa às trivialidades cotidianas. Nesse limiar, por alguns momentos, vive a angústia existencial de não reconhecer outra forma de viver a não ser pela dor como se observa em “Ser era uma dor?” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Ao se tomar o conceito de Má-fé explicitado por Sartre, é possível observar um exemplo dessa conduta no romance de Clarice a partir de Loreley; uma personagem que tenta negar para si todo o entorno de significações, comprometer e impulsos que a realidade carrega, agarrando-se à coisificação, como se observa em

Se fosse protegida por Ulisses ainda mais do que era, ambicionaria logo o máximo: ser tão protegida a ponto de não recear ser livre: pois de suas fugidas de liberdade teria sempre para onde voltar.

(...)

Lóri tinha medo de cair no abismo e segurava-se numa das mãos de Ulisses enquanto a outra mão de Ulisses empurrava-a para o abismo — em breve ela teria que soltar a mão menos forte do que a que a empurrava, e cair, a vida não é de se brincar porque em pleno dia se morre. (LISPECTOR, 1998, p. 21-32).

Através desses excertos é possível notar uma personagem que, mesmo consciente do propósito existencial para o qual está pressuposta, ou seja, consciente da liberdade individual, mascara-se na Má-fé aceitando o acaso da

própria existência, uma vez que parecia ter receio do próprio existir. Na sequência é possível observar que esse receio parece estar associado ao medo da responsabilidade que advém da liberdade. Em decorrência desse receio, Loreley situa-se fora do fluxo temporal, encarando-o como mera qualidade objetiva, já que acreditava poder fugir da liberdade e ter a segurança através do outro.

Com esse comportamento, Loreley despoja a ocasião de sua intencionalidade e limita-se a um objeto, pois ao negar sua liberdade, ela se fixa como coisa, afirmando-se como facticidade. Esses fluxos de atemporalidades de Loreley podem ainda ser registrados em um momento em que tenciona reconhecer-se como um Ser Para-si; o único capaz de conhecer e reconhecer a existência de tudo que o cerca,

e que tudo o que existia, existia com uma precisão absoluta e no fundo o que ela terminasse por fazer ou não fazer não escaparia dessa precisão; aquilo que fosse do tamanho da cabeça de um alfinete, não transbordava nenhuma fração de milímetro além do tamanho de uma cabeça de alfinete: tudo o que existia era de uma grande perfeição. Só que a maioria do que existia com tal perfeição era, tecnicamente, invisível: a verdade, clara e exata em si própria, já vinha vaga e quase insensível à mulher. (LISPECTOR, 1998, p. 18).

Esse parece ser um momento crucial para as revelações a partir das epifanias típicas das personagens claricianas. Porém, em seguida há a denúncia do não reconhecimento da existência das coisas, com a justificativa de que esse desconhecer é inerente à condição da mulher; o que confirma, mais uma vez, a relação fatídica do Ser no mundo. Essa é uma atitude que confirma a existência inautêntica defendida por Heidegger, quando o filósofo afirma que o não reconhecimento entre o humano e o não-humano o mergulho na inautenticidade.

Sob outro ponto de vista, é possível notar a acuidade reflexiva de Loreley relacionada a seu interesse pela existência e pela consciência de si. A narrativa de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* abre-se com a apresentação dessa personagem em meio à ocupação para com as tarefas domésticas.

viera das compras de casa... dera vários telefonemas tomando providências... fora à cozinha para arrumar as compras... viu o que a empregada deixara para jantar... notara que o terraço pequeno que era privilégio de seu apartamento por ser térreo precisava ser lavado... recebera um telefonema... fora ao guarda-roupa escolher que vestido usaria... (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Essa apresentação, aparentemente mecanizada pela sequência de verbos indicando ação prática (vir, dar, ir, ver, notar, receber), é seguida pela denúncia de um aprofundamento de Loreley à sua interioridade que se desdobra como superfície espelhada e vazia. A passagem de um estado a outro é marcada por verbos que passam a indicar uma ação subjetiva associada a momentos de reflexão: “lembrou-se de que sendo sábado ele teria mais tempo... pensou no que ele estava se transformando para ela... supôs que ele queria ensinar-lhe a viver sem dor apenas... perguntou-se se o vestido branco e preto serviria...” (LISPECTOR, 1998, p. 14). O uso desses verbos (lembrar, pensar, supor, perguntar) revela um estado de consciência reflexiva, mas de uma consciência infeliz, já que é o prenúncio do reconhecimento de uma infelicidade natural à sua condição fraca e mortal de humana que, mais uma vez desemboca na dor de existir

então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal de terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma forte dor abalada, do corpo todo o abalo — e em sutis caretas de rosto e de corpo afinal com a dificuldade de um petróleo rasgando a terra — veio afinal o grande choro seco, choro mudo sem som algum até para ela mesma, aquele que ela não havia adivinhado, aquele que não quisera jamais e não previra. (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Nota-se com isso que esse momento é marcado pela revelação da existência com o poder de uma força hostil, desagregadora da segurança cotidiana e do eu. Após esse momento de dor, a consciência que Loreley tinha de si é deslocada com a presença do espelho o qual surge como um mediador ambíguo do que reflete e do que é refletido. Loreley, mediante a imagem do próprio corpo “olhou-se ao espelho e só era bonita pelo fato de ser uma mulher” (LISPECTOR, 1998, p. 16) não se vê como um ser único, mas como um outro, objetivo e impessoal, já que reconhece apenas uma mulher. Isso significa uma identidade em terceira pessoa e sua experiência reflexiva converte-se no espelho oblíquo de alguém que ela não vê. Isso se mostra mais claramente em “Por ter de relance se visto de corpo inteiro ao espelho, pensou que a proteção também seria não ser mais um corpo único: ser um único corpo dava-lhe, como agora, a impressão de que fora cortada de si própria” (op. cit. p. 19).

Esse momento de Loreley com o espelho associa-se a que se pode chamar de instância anônima e impessoal do ser-com-outro, o que retoma o seu

modo de ser cotidiano. Logo, nesse momento é possível retomar o conceito de Dasein definido por Heidegger, ao dizer que quando o Dasein se relaciona com os outros na forma do cotidiano, os outros lhe arrebatam o Ser.

Ao se enfeitar para um possível encontro com Ulisses, Loreley procurou imitar as mulheres com cuidado e inquietação, como se imitasse um modelo ideal que desejava ser: “rainha egípcia? não, toda ornada como as mulheres bíblicas” (op. cit.p. 17). Nesse processo de imitação, quanto mais se busca a existência autêntica, mais ela mostra-se como meta inalcançável em razão dos simulacros nos quais se envolve, já que “Por uma fração de segundo a pessoa se via como um objeto a ser olhado, o que poderiam chamar de narcisismo” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Aqui fica nítida a queda sofrida por Loreley subjugando-a a inautenticidade do Ser. Dessa construção imaginária de Ser, Loreley tem como resultado apenas uma simulação da pura identidade a que ela aspira.

Em outro momento, ao se preparar para ir a um coquetel para o qual fora convidada, “pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo” (LISPECTOR, 1998, p. 84).

Essa pessoa inventada por Loreley retoma o conceito de inautenticidade definido por Heidegger apresentado sob a inautenticidade subjetiva, uma vez que é uma preparação para agir de acordo com o que dizem ser mais conveniente. Isso porque essa tentativa de ser o que não era foi motivada a partir de uma consulta à cartomante que a aconselhara a aceitar o convite, ir ao coquetel e entrar na sala de cabeça levantada.

Nesse momento, a inautenticidade subjetiva atingida por Loreley leva-a, mais uma vez, ao conceito de Má-fé defendido por Sartre. A Má-fé aqui é inerente ao desejo de ser. Na tentativa de enganar a si mesma, ao simular uma pessoa que não era, Loreley fracassa, já que não consegue ser o que desejou. Essa tentativa fracassada se observa na sequência

Quanto tempo suportou de cabeça falsamente erguida? A máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela ainda não podia se arriscar nem se dar a esse luxo.

Falava sorrindo com um, falava sorrindo com outro. Mas como em todos os coquetéis, nesse era impossível a conversa e, quando ela percebia, estava

de novo sozinha. Viu dois homens que tinham sido seus amantes, falaram-se palavras vãs. E viu com dor que não os desejava mais. Preferiria sofrer de amor do que sentir-se indiferente. Mas não estava indiferente: estava muito emocionada, há tanto tempo ela não via gente. Não sabia o que fazer: queria ir embora como quem soluça. Mas manteve a bravata e ficou mais tempo.

Até que sentiu que não suportava mais manter a cabeça de pé, apesar dos dois uísques que tomara. Mas como atravessar a enorme extensão até a porta? Sozinha, como uma fugida? Viu que chegara ao impasse de si mesma. Então, em meias palavras, confessou seu drama a uma das professoras, disse-lhe que não queria sair sozinha e a moça, entendendo, levou-a até a porta.

E no escuro daquela noite que já prenunciava o outono Lóri era uma mulher infeliz. Sim, era diferente. Mas sim, era tímida. Sim, era supersensível. Sim, vira dois homens que tinham sido seus amantes e agora eram apenas semi-amigos. O escuro da noite outonal onde frescamente o vento soprava balançando com delicadeza os ramos pesados das árvores. O perfume da noite. Sempre soubera sentir o cheiro da natureza. Atravessou com algum prazer — o único da festa — o viaduto de... (como é o nome?). Achou finalmente um táxi onde se sentou quase em lágrimas de alívio. (LISPECTOR, 1998, p. 85).

O projeto de Ser fracassado associa-se à liberdade a que todos estão submetidos. Tomada pela liberdade da escolha, Loreley escolhe não-ser. Isso aparece como elemento de ligação entre o desejo de ser e a questão do eu. Ao ver o eu ameaçado de coisificação, Loreley escolhe a construção imaginária. Então, é possível observar aqui a função formadora da linguagem em dois planos: o da linguagem escrita e o das significações estereotipadas. É como se Loreley tentasse alterar o sentido da palavra rosto por máscara e assim, romper os círculos das significações objetivadas.

Porém, a liberdade da escolha traz, para Loreley, o peso da responsabilidade da escolha

Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afixava a máscara daquilo que se escolhera para representar-se e representar o mundo, o corpo ganhava uma nova firmeza, a cabeça podia às vezes se manter altiva como a de quem superou um obstáculo: a pessoa era.

Se bem que podia acontecer uma coisa humilhante. Como agora no táxi acontecia com Lóri. É que, depois de anos de relativo sucesso com a máscara, de repente — ah menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou de uma palavra ouvida do chofer — de repente a máscara de guerra da vida crestava-se toda como lama seca, e os pedaços irregulares caíam no chão com um ruído oco. E eis rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. (LISPECTOR, 1998, p. 87).

Assim, fica claro que a relação que Loreley estabelece com o outro de si através do espelho e com o outro que queria de si através da máscara, associa-se ao “anulamento” da própria existência como uma forma de libertar-se de si mesma.

Dentro da concepção sartriana, essa é uma atitude de Má-fé. Para libertar-se da Má-fé é preciso reconhecer-se como um Para-si e a partir disso formular o próprio projeto existencial. Segundo o pensador francês, a capacidade do Ser Para-si de modificar as coisas, de poder interferir positivamente na própria vida, de poder fazer escolhas, de imaginar o nada, é a prova de sua liberdade. Sem o Para-si, toda a liberdade se reduziria ao Em-si.

Após o momento de queda e de Má-fé, Loreley encontra-se com Ulisses e com ele mantém um longo diálogo. Na sequência, ela começa a perceber que estava iniciando um novo processo de existência no qual começava a redescobrir as coisas a seu redor, já que “Não havia aprendizagem de coisa nova: era só a redescoberta” (LISPECTOR, 1998, p. 103).

Essa passagem de Loreley foi possibilitada pela consciência, já que, segundo Sartre, a consciência humana é um tipo diferente de Ser por possuir conhecimento de si e do mundo e por possibilitar que o Ser construa um sentido para o mundo em que vive. Dessa forma, observa-se que a consciência constitui o Ser Para-si e é ela capaz de fazer com que o nada da existência humana apareça a partir do momento em que o Ser faz a interrogação sobre as coisas e sobre si mesmo. Essa clareza de consciência registra-se em: “Estava sentindo agora uma clareza tão grande que a anulava como pessoa atual e comum” (LISPECTOR, 1998, p.110).

Retomando as concepções de Martin Heidegger de que apenas com a interiorização da morte o homem é capaz de recuperar sua autenticidade, já que não se angustia por não temê-la, é possível comprovar mais um pensamento existencial na narrativa de Clarice. Ao entrar nesse processo de redescoberta, Loreley reconhece que foi tomada por um novo sentimento e “Era como se a morte fosse o nosso bem maior e final, só que não era a morte, era a vida incomensurável que chegava a ter a grandeza da morte. Lóri pensou: não posso ter uma vida mesquinha porque ela não combinaria com o absoluto da morte” (LISPECTOR, 1998, p.132).

Além de aceitar-se como um ser-para-morte, Loreley, em uma feira, passa a perceber a verdadeira existência das coisas Em-si e com isso reconhece o limite que há entre o humano e o não humano. Essa percepção confirma-se em

E Lóri continuou na sua busca do mundo.

Foi à feira de frutas e legumes e peixes e flores: havia de tudo naquele amontoado de barracas, cheias de gritos, de pessoas se empurrando, apalpando o material a comprar para ver se estava bom — Lóri foi ver a

abundância da terra que era semanalmente trazida numa rua perto de sua casa em oferenda ao Deus e aos homens. Sua pesquisa do mundo não humano, para entrar em contato com o neutro vivo das coisas que, estas não pensando, eram no entanto vivas, ela passeava por entre as barracas e era difícil aproximar-se de alguma, tantas mulheres traficavam com sacos e carrinhos.

Afinal viu: sangue puro e roxo escorria de uma beterraba esmagada no chão. Mas seu olhar se fixou na cesta de batatas. Tinham formas diversas e cores nuancizadas. Pegou uma com as duas mãos, e a pele redonda era lisa. A pele da batata era parda, e fina como a de uma criança recém-nascida. Se bem que, ao manuseá-la, sentisse nos dedos a quase insensível existência interior de pequenos brotos, invisíveis a olho nu. Aquela batata era muito bonita. Não quis comprá-la porque não queria vê-la emurcheçar em casa e muito menos cozinhá-la. A batata nasce dentro da terra.

E isso era uma alegria que ela aprendeu na hora: a batata nasce dentro da terra. E dentro da batata, se a pele é tirada, ela é mais branca do que uma maçã descascada.

A batata era a comida por excelência. Isso ela ficou sabendo, e era de uma leve aleluia.

Esgueirou-se entre as centenas de pessoas na feira e isso era um crescimento dentro dela. Parou um instante junto da barraca dos ovos.

Eram brancos.

Na barraca dos peixes entreteceu os olhos aspirando de novo o cheiro de maresia dos peixes, e o cheiro era a alma deles depois de mortos.

As peras estavam tão repletas delas mesmas que, nessa maturidade elas quase estavam em seu sumo. Lóri comprou uma e ali mesmo na feira deu a primeira dentada na carne da pera que cedeu totalmente. Lóri sabia que só quem tinha comido uma pera suculenta a entenderia. E comprou um quilo. Não era talvez para comer em casa, era para enfeitar, e para olhá-las mais alguns dias.

Como se ela fosse um pintor que acabasse de ter saído de uma fase abstracionista, agora, sem ser figurativista, entrara num realismo novo. Nesse realismo cada coisa da feira tinha uma importância em si mesma, interligada a um conjunto — mas qual era o conjunto? Enquanto não sabia, passou a se interessar por objetos e formas, como se o que existisse fizesse parte de uma exposição de pintura e escultura. O objeto então que fosse de bronze — na barraca de bugigangas para presentes, viu a pequena estátua mal feita de bronze — o objeto que fosse de bronze, ele quase lhe ardia nas mãos de tanto gosto que lhe dava lidar com ele. Comprou um cinzeiro de bronze, porque a estatueta era feia demais.

E de repente viu os nabos. Via tudo até encher-se de plenitude de visão e do manuseio das frutas da terra. Cada fruta era insólita, apesar de familiar e sua. A maioria tinha um exterior que era para ser visto e reconhecido. O que encantava Lóri. (LISPECTOR, 1998, p. 125-127).

Então, Loreley chega ao ponto culminante de seu processo de redescoberta. Ao chegar a casa e observar a existência de uma maçã, morde a fruta. Essa ação é seguida de um momento de iluminação. É a epifania clariciana que entra em cena, já que “Só deu uma mordida e depositou a maçã na mesa. Porque alguma coisa desconhecida estava suavemente acontecendo. Era o começo — de um estado de graça” (LISPECTOR, 1998, p. 134).

Esse momento de iluminação que Clarice define como epifânico, Sartre define-o como “náusea”. Em Sartre, não significa a náusea física, mas a existencial

cujo propósito é revelar a existência de si e do mundo, como pode ser observado em seu romance *A Náusea*. Nessa narrativa sartriana, Roquentin, mediante a raiz de uma castanheira, passa por essa experiência reveladora. Esse sentimento vai tomando-o na medida em que ele começa a observar a existência do mundo e dos objetos que o rodeiam. Com Loreley não acontece a manifestação da náusea dentro de uma concepção sartriana, já que esse momento é reconhecido como “o estado de graça”. Ainda assim, esse estado em que Loreley se encontra associa-se à náusea sartriana porque nele “Passava-se a sentir que tudo o que existe — pessoa ou coisa — respirava e exalava uma espécie de finíssimo resplendor de energia. Esta energia é a maior verdade do mundo e é impalpável” (LISPECTOR, 1998, p.135).

Dessa forma, a narrativa de Clarice Lispector aproxima-se da filosofia da existência ao reconhecer no pensamento do Ser o diferenciador do homem em relação aos objetos, às coisas e por sugerir que a liberdade de fazer escolhas é inerente à condição humana e não se pode fugir a essa condição.

5 SER E LINGUAGEM: ESTUDOS SOBRE UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES

Olga de Sá (1979) em *A escritura de Clarice Lispector* diz que Clarice “retoma aquela linhagem de invenção, dos raros que fizeram a ‘exploração da palavra’” (p. 130). Essa exploração se observa no uso dos clichês morais que os desgasta e retira o leitor da automatização da leitura. Isso acontece devido ao inevitável estranhamento do leitor mediante algumas imagens e colocações: “o desejo infantil de ter tudo mas sem a ansiedade de dever dar algo em troca?” (LISPECTOR, 1998, p.19); [...] “Agora é a indiferença de um perdão” (p. 22); [...] “Tenho sido a maior dificuldade no meu caminho” (p. 31) e [...] “morrer é que é o paraíso”. (p. 35).

Essas expressões apresentadas na narrativa de Clarice demonstram que a autora insurge-se contra a linearidade discursiva. Esse rompimento dá-se, na maioria das vezes, pelo silêncio, pois o impronunciável manifesta-se como peça fundamental. O silêncio, em Clarice, é a origem, a causa da narrativa e ao mesmo tempo o polo para o qual se dirige a palavra. A narrativa de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* começa com uma pausa (vírgula) e termina anunciando a palavra (dois pontos). Isso situa o leitor entre o respirar e o discurso que está por vir. Ao se observar que Ulisses e Loreley aprenderam a amar, aprenderam o prazer, aprenderam a ser felizes, pergunta-se: o que vem depois?

A primeira percepção do silêncio na narrativa de Clarice, dá-se pelo discurso indireto livre observado pelo monólogo que compõe a narrativa. Em relação a isso, Olga de Sá diz que

O monólogo representa um mergulho no fluxo de consciência das personagens para colher a gênese dos pensamentos e sentimentos, coordenadas do mesmo dualismo interior em que parece debater-se a romancista: o desejo de viver ou analisar a consistência da vida; participar do sangue grosso da existência ou atirar-se no jogo da escritura. (SÁ, 1979, p. 145).

Com tais apontamentos é possível notar que, nas narrativas de Clarice, o silêncio possui e possibilita muitas formas de reflexão e indagação as quais desembocam em uma busca pelo sentido da vida. Isso porque a escrita da autora é entremeada pelo silêncio que perpassa dois pontos importantíssimos: o indizível e o vazio.

4.1- O silêncio como a linguagem do Ser

A linguagem de Clarice Lispector é caracterizada pelo desnudamento. A palavra, para a escritora, tem um caráter ontológico, assim como sua abordagem metafísica do Ser. De acordo com Olga de Sá (2004) o ato da escrita era, para Clarice, uma forma de compreender a própria vida. A escritora considerava a palavra um instrumento que servia de exorcismo de seus fantasmas.

A linguagem, quando tomada como forma de compreensão da própria vida passa a estar envolta pelo silêncio uma vez que ele é o intervalo mediador entre a busca existencial e a tentativa de compreensão dos elementos sociais que determinam os comportamentos humanos. Isso significa que linguagem e sujeito estão em constante movimento, transitando entre o dito e o não-dito. Na obra *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Clarice expõe esse transitar quando apresenta um dos aspectos da relação entre Loreley e Ulisses “... o que não soubesse ou não pudesse dizer, escreveria e lhe daria o papel mudamente — mas dessa vez não havia sequer o que contar” (LISPECTOR, 1998, p. 16).

Aqui é possível observar, de um lado, a escrita como forma de transmitir o que não se consegue dizer, do outro, a total ausência de verbalização. Logo, o silêncio faz-se presente como se a autora quisesse mostrar que as reflexões podem ser realizadas também pelo sentir, já que Loreley, após a ausência da palavra “apelara histericamente para tantos sentimentos contraditórios e violentos” (LISPECTOR, 1998, p. 16). Segundo Pierce (1977), o conhecimento não se dá apenas pela via da razão, mas também pelo sensitivo, pelo sensorial, por relações analógicas, pelas semelhanças e dessemelhanças.

Seguindo a análise de Pierce, chega-se às considerações de Kovadloff (2003) quando se pensa o silêncio como forma de manifestação do sentir e também do pensar. Para Kovadloff há duas modalidades de silêncio: o da oclusão e o da epifania. O da oclusão corresponde a uma palavra rejeitada, há um discurso que é possível, mas que é rejeitado pelo medo. Já o silêncio da epifania relaciona-se à revelação plena da palavra. Este é o que se pode encontrar no romance de Clarice. Ele é reconhecido pela personagem Loreley como algo onipotente, primordial que, ao mesmo tempo em que é apreendido, nada revela.

O silêncio é a profunda noite secreta do mundo. E não se pode falar do silêncio como se fala da neve: sentiu o silêncio dessas noites? Quem ouviu

não diz. Há uma maçonaria do silêncio que consiste em não falar dele e de adorá-lo sem palavras./ (...) Mas há um momento em que do corpo descansado se ergue o espírito atento, e da Terra e da Lua. Então ele, o silêncio, aparece. E o coração bate ao reconhecê-lo: pois ele é o de dentro da gente. Pode-se depressa pensar no dia que passou. Ou nos amigos que passaram e para sempre se perderam. Mas é inútil esquivar-se: há o silêncio. Mesmo o sofrimento pior, o da amizade perdida, é apenas fuga. Pois se no começo o silêncio parece aguardar uma resposta — como arde, Ulisses, por ser chamada e responder; — cedo se descobre que de ti ele nada exige, talvez apenas o teu silêncio. (LISPECTOR, 1998, p. 37).

É possível observar que aqui, nesse momento de reflexão de Loreley, o nada não é o vazio da oclusão, mas sim o nada que transcende a palavra comum, que se aproxima do indizível, do sublime. É o momento em que o silêncio exige apenas o silêncio do Ser. Assim, o silêncio do Ser, no texto clariciano “apresenta-se como uma arquitetura escritural cujo projeto diagramático, sintático e rítmico sintetiza, num plano estético, a sua percepção do mundo sensível, através do trajeto de seu olhar, orientado pelas pulsões internas” (KADOTA, 1997, p. 41).

Pelas pulsões internas, Loreley assume o risco de buscar no interior respostas às inquietações inerentes ao ser humano como se observa em: “no próprio coração da palavra se reconhece o silêncio” (LISPECTOR, 1998, p. 39). Assim, é possível atribuir ao silêncio um lugar de reflexão; um vazio em que o indizível é relacionado a algo ainda oculto, mas que existe. Esse silêncio metaforizado representa, ao mesmo tempo, ausência e presença.

Nota-se então que o silêncio tem um papel extremamente relevante, já que é o pressuposto da incompletude da linguagem, uma vez que o dizer não-dito é um espaço que permite o deslocamento do sujeito e dos sentidos. Isso fica bem nítido no romance de Clarice, especialmente porque Loreley reconhece que “Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio” (LISPECTOR, 1998, p. 56).

Nota-se então que, no silêncio, o sentido é múltiplo, pois o silêncio é constitutivo, é independente da linguagem, é o que impulsiona aquilo que é preciso não dizer para poder dizer. Vale ressaltar ainda que o silêncio não pode ser tomado como algo implícito, uma vez que ele, para significar, mantém relação com o dito.

4.2- Nos limites da dor e do prazer: A condição humana – um estudo schopenhauriano

Um estudo que aborde a temática da condição humana passa pelo pensamento schopenhauriano já que questões como sofrimento, dor, alegria e o saber viver são inerentes ao pensamento do filósofo alemão e, indiscutivelmente, dilemas da existência humana.

O romance de Clarice Lispector *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* que começa com uma vírgula e finaliza com dois pontos pode ser associado à existência humana. Isso porque pode ser pensado sob a perspectiva de algo que começa a ser observado a partir de um momento depois do início e também por indicar que não se trata do fim, mas de algo contínuo. Logo, está associado à captura de um instante, ou seja, associa-se à apreensão de um momento ou de um pensamento no instante em que ele surge. Assim, lembra a captação de um instante da existência humana, logo, de sua condição de ser existente.

Arthur Schopenhauer foi um dos primeiros pensadores a afirmar que o homem não é dono dos próprios atos porque ele é movido por uma força inconsciente que o leva a desejar uma série de coisas das quais ele não tem sequer a real dimensão. Por isso, o pensador atesta que “a nossa receptividade para a dor é quase infinita, mas o mesmo não ocorre com nossa receptividade para o prazer, que tem limites estreitos” (SCHOPENHAUER, 2007, p. 113).

Por ser um pensador imbuído da preocupação para com os rumos da raça humana, Arthur Schopenhauer foi seguidor de algumas ideias de Platão e Kant no que tange à sensibilidade pelo sofrimento humano. Para o pensador, as alegrias humanas são raras e ilusórias enquanto as dores e as angústias são mais constantes e numerosas. Logo, o ponto de partida para os estudos de Schopenhauer são as experiências concretas do homem como a fome, a sede, a sexualidade, os medos, as alegrias e sobretudo a vontade que, para ele, é o que mantém o homem vivo e em movimento. A vontade é uma força que comanda a vida humana, pois “tudo o que se opõe à nossa vontade nos é desagradável e dolorido”. (SCHOPENHAUER, 2007, p. 113).

A partir desse ponto é que se chega ao sofrer, uma vez que o indivíduo busca muitas coisas durante toda sua vida, mas nunca se satisfaz com a coisa desejada.

Isso porque após a obtenção do que se deseja, vem o tédio e move o homem na busca de outro objeto do desejo. Logo, o homem nunca para de desejar, conseqüentemente, nunca para de sofrer. A concepção do homem como “sinônimo” de sofrimento foi também amplamente desenvolvida por Sigmund Freud em sua obra *O mal-estar na civilização* (2004). Para o psicanalista o psiquismo e a civilização estão constituídos de tal forma que tornam a meta da felicidade inalcançável. Ele associa a concepção de princípio do prazer a um modo de organização que, por governar o psiquismo desde o início da vida, baseia-se na busca do prazer, mas também na “evitação” de sofrimento.

Ao se aplicar tal concepção freudiana à obra de Clarice Lispector *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, tendo como ponto de referência a personagem Loreley, é possível observar que a vivência humana transita pelos domínios da dor e do prazer. Na obra clariciana há um momento em que Loreley, dialogando com Ulisses diz

— Meu mistério é simples: eu não sei como estar viva.
 — É que você só sabe, ou só sabia, estar viva através da dor.
 — É.
 — E não sabe como estar viva através do prazer?
 (LISPECTOR, 1998, p. 90-91).

Com relação a essa passagem, cabe lembrar que o ponto de partida de Freud para a investigação do propósito da vida com base no comportamento humano é o tema da felicidade. Ele afirma que os homens se esforçam para alcançar e preservar um estado feliz e que a aspiração à felicidade possui dois lados, “uma meta positiva e outra negativa: por uma parte, [os homens] querem a ausência de dor e de desprazer; por outra, vivenciar intensos sentimentos de prazer” (FREUD, 2004, p. 76). Em relação a essas considerações freudianas, é possível observar que na obra de Clarice Lispector faz-se presente a temática da busca do prazer, algo inerente à condição humana. Somado a essa busca, há a constatação de que o homem nunca para de sofrer porque as possibilidades de sentir infelicidade são muito maiores, pois não há uma forma de se conseguir a felicidade absoluta já que isso significaria o estado zero de tensão.

Nos questionamentos acerca da presença da infelicidade, Freud (2004) afirma que ela provém de fontes como o corpo, o mundo externo e os relacionamentos humanos. Mais uma vez isso pode ser justificado na narrativa de Clarice a partir do

seguinte diálogo entre Loreley e Ulisses, quando este diz “— E quem era de primeiro plano na sua vida?” (LISPECTOR, 1998, p. 95). E ela responde: “— Ninguém”. (LISPECTOR, 1998, p. 95).

Com essa passagem percebe-se a confirmação de Freud ao dizer que a infelicidade provém do mundo externo e dos relacionamentos humanos, já que Loreley, em suas palavras, afirma sentir-se insegura diante da aproximação das pessoas e até mesmo na relação com o mundo à sua volta, pois sua resposta evasiva demonstra solidão.

Em contrapartida, após experimentar a leveza do estado de graça, Loreley percebeu que esse estado trazia felicidade. Então, chega à conclusão de que

Também era bom que não viesse tantas vezes quantas queria: porque ela poderia se habituar à felicidade. Sim, porque em estado de graça se era muito feliz. E habituar-se à felicidade, seria um perigo social. Ficaríamos mais egoístas, porque as pessoas felizes o eram, menos sensíveis à dor humana, não sentiríamos a necessidade de procurar ajudar os que precisavam — tudo por termos na graça a compreensão e o resumo da vida. (LISPECTOR, 1998, p. 136).

Assim, constata-se que a obra de Clarice pode ser lida sob o viés das concepções freudianas acerca da existência humana no que se refere à dor, felicidade e infelicidade, pois, pelas considerações de Loreley, a partir do excerto acima, é possível perceber que os homens consideram-se felizes somente por terem escapado ao sofrimento, contudo é um estado que não se prolonga, já que não se pode existir e permanecer no estado zero de tensão.

Somadas aos estudos de Freud, há, no livro de Clarice, as considerações de Schopenhauer acerca do prazer tanto na figura de Loreley que “estava vibrando em puro desejo” (LISPECTOR, 1998, p. 16) quanto em Ulisses: “seu corpo era fino e forte, um dos motivos imaginários que fazia com que Ulisses a quisesse” (LISPECTOR, 1998, p. 16). Ao se perseguir a personagem Loreley no decorrer da narrativa, é possível perceber, com maior clareza, essas temáticas de inspiração schopenhaueriana. Logo no início do livro, a personagem Loreley é caracterizada como aquela que desconhecia o que é viver sem dor, já que ela se faz a seguinte pergunta: “Ser era uma dor?” (LISPECTOR, 1998, p. 21). Essa interrogação é precedida da constatação “... a condição não se cura mas o medo da condição é curável”. (LISPECTOR, 1998, p. 20). Esses momentos de reflexões da personagem

mostram como é a vida humana, quando sua existência é uma obrigação a cumprir. Mostram também que o tempo não para e a humanidade deve acompanhá-lo, contudo, em meio a esse se construir, sempre, vem a insatisfação porque o querer e o desejo são infinitos e nunca se consegue alcançar nada, nem mesmo o que possa satisfazer esse querer e esse desejo de forma a saciá-los. Loreley tenta negar o desejo de ver ou não Ulisses. A decisão de não o ver é seguida de uma sequência de interminável silêncio e vazio os quais se observam a partir do registro da passagem do tempo:

Haviam-se passado momentos ou três mil anos? Momentos pelo relógio em que se divide o tempo, três mil anos pelo que Lóri sentiu quando com pesada angústia, toda vestida e pintada, chegou à janela. Era uma velha de quatro milênios. /Não — não fazia vermelho. Era a união sensual do dia com a sua hora mais crepuscular. Era quase noite e estava ainda claro. Se pelo menos fosse vermelho à vista como o era nela intrinsecamente. Mas era um calor de luz sem cor, e parada. Não, a mulher não conseguia transpirar. Estava seca e límpida. E lá fora só voavam pássaros de penas empalhadas. Se a mulher fechava os olhos para não ver o calor, pois era um calor visível. (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Das faltas:

Ah, e a falta de sede. Calor com sede seria suportável. Mas ah, a falta de sede. Não havia senão faltas e ausências. E nem ao menos a vontade. Só farpas sem pontas salientes por onde serem pinçadas e extirpadas. Só os dentes estavam úmidos. Dentro de uma boca voraz e ressequida os dentes úmidos mas duros — e sobretudo a boca voraz para nada. E o nada era quente naquele fim de tarde eternizada pelo planeta Marte. /Seus olhos abertos e diamantes. Nos telhados os pardais secos. "Eu vos amo, pessoas", era frase impossível. A humanidade lhe era como morte eterna que no entanto não tivesse o alívio de enfim morrer. Nada, nada morria na tarde enxuta, nada apodrecia. E às seis horas da tarde fazia meio-dia. Fazia meio-dia com um barulho atento de máquina de bomba de água, bomba que trabalhava há tanto tempo sem água e que virará ferro enferrujado: há dois dias faltava água em diversas zonas da cidade. Nada jamais fora tão acordado como seu corpo sem transpiração e seus olhos-diamantes, e de vibração parada. E o Deus? Não. Nem mesmo a angústia. O peito vazio, sem contração. Não havia grito. (LISPECTOR, 1998, p. 23).

Do não sentir e do querer:

Sensível? Não se sente nada. Senão esta dura falta de ópio que amenize. Quero que isto que é intolerável continue porque quero a eternidade. Quero esta espera contínua como o canto avermelhado da cigarra, pois tudo isso é a morte parada, é a Eternidade de trilhões de anos das estrelas e da Terra, é o cio sem desejo, os cães sem ladrar. É nessa hora que o bem e o mal não existem. É o perdão súbito, nós que nos alimentávamos com gosto secreto da punição. Agora é a indiferença de um perdão. Pois não há mais julgamento. Não é um perdão que tenha vindo depois de um julgamento. É a ausência de juiz e condenado. E não chove, não chove. Não existe menstruação. Os

ovários são duas pérolas secas. Vou vos dizer a verdade: por ódio seco, quero é isto mesmo, e que não chova. (LISPECTOR, 1998, p. 24).

Essa sequência na qual a personagem Loreley é flagrada denuncia o misto de vontade reprimida, desejo irrealizado, condição humana que não se cura, prazer sem satisfação, existência da dor. A vontade reprimida pode ser observada no registro de Loreley quando a personagem reconhece a passagem de mil anos em alguns minutos e pela pesada angústia que sentia; o desejo irrealizado é observado nas ausências, na falta de movimento; a existência da dor é registrada pelo reconhecimento de não haver ópio que a amenize e a condição humana é vista no jogo de palavras que se opõem como: “cio sem desejo”, “bem e mal”.

O ponto inerente à condição humana é o que rege a filosofia de Arthur Schopenhauer e é o que possibilita a obra de Clarice Lispector ser lida sob esse viés. A tese básica da filosofia desse pensador parte da concepção de que o mundo só é dado à percepção como representação. Logo, o centro e a essência do mundo não estão nele, mas naquilo que condiciona o seu aspecto exterior, na coisa em-si do mundo a que Schopenhauer denomina ‘vontade’. Para ele, é da vontade de vida que provém todo o sofrimento, que é intrínseco à existência. Somente se aspira àquilo que não se tem: da falta do objeto desejado segue-se o sofrimento.

Nota-se com essas considerações que o estado de falta no qual se encontra Loreley é uma das causas de sua dor. Essa percepção é também comungada por Sigmund Freud. Ao introduzir o tema do princípio do prazer e da realidade, Freud diz que

O princípio de realidade não abandona o propósito de obtenção final de prazer, mas exige e consegue impor ao prazer um longo desvio que implica a postergação de uma satisfação imediata, bem como a renúncia às diversas possibilidades de consegui-la, e a tolerância provisória ao desprazer. (FREUD, 2006, p. 137).

Segundo Freud, o princípio do prazer constitui um dos princípios que regula o aparelho mental e que domina a psique desde o início da vida. Contudo, o princípio do prazer é substituído pelo princípio da realidade. Isso significa então que, de um ser biológico que busca a satisfação das necessidades ligadas somente à sobrevivência (princípio do prazer), o homem torna-se um ser social, animado por desejos e necessidades que ultrapassam aqueles exigidos para se manter vivo

(princípio da realidade). Isso se dá porque os princípios têm ligação estreita com a organização social. Isso pode ser observado de acordo com a moralidade estabelecida, já que tais desejos podem ser satisfeitos, reprimidos, recalcados, postergados ou desviados de sua finalidade original. E é exatamente dessa mudança de princípio que vem o estado de falta.

Tais considerações podem ser observadas na narrativa clariciana a partir do registro de “não existe menstruação”. Isso – quando unido a outra passagem do romance, “... estava vibrando em puro desejo como lhe acontecia antes e depois da menstruação (LISPECTOR, 1998, p. 16) – apresenta a personagem como a mulher em pleno desejo, mesmo quando tenta negá-lo. Nesse momento em que Loreley sente a confusão de uma passagem de horas ou mil anos seguido do sentimento de falta, observa-se a presença do desejo feminino, da existência do prazer, do erotismo feminino. Contudo, há nesse mesmo registro a presença de “não há mais julgamento”; “não é um perdão que tenha vindo depois de um julgamento”. Com isso, infere-se que Clarice Lispector aproveita esse momento para apresentar uma das temáticas mais importantes da literatura feminina: a busca do prazer sem culpa. Delegadas a uma sociedade machista, escrever ou falar sobre o prazer sempre foi algo proibido à mulher. Logo, observa-se um erotismo sublimado, reprimido, incapaz de expandir em direção a um crescimento individual. Isso significa que há a dor, pois negar o que se deseja é viver a dor de não se ter o que se quer. Dessa forma, fica nítida a presença de Freud quando dos conceitos do princípio da realidade.

Passado esse momento de confusão, de ocultação de sentimentos, registra-se o contato de Loreley e Ulisses por telefone. Então, Loreley confirma a existência de sua condição ao dizer que não estava bem e o que tinha não era nada físico. Ao compreender a condição existencial de Loreley, Ulisses a aconselha a viver, apesar de

(...) uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida. Foi apesar de que parei na rua... (LISPECTOR, 1998, p. 26).

Com esse excerto, nota-se que Ulisses, como professor, propõe a Loreley que não repreenda os sentidos e ajuda-a a despir-se das aparências de um discurso tradicional e a fim de fazer renascer a mulher em sua inteireza. Esse aprendizado

proposto por Ulisses foi, aos poucos sendo construído, pois “... ela já aprendera através de Ulisses. Antes ela evitara sentir. Agora ainda tinha porém já com leves incursões pela vida” (LISPECTOR, 1998, p. 34) .

Assim como pode ser observado no pensamento schopenhauriano, Ulisses esperava que Loreley não se tornasse escrava da vida e para isso precisava atravessá-la sem cair em armadilhas. Pensamento semelhante a esse é o de Soren Kiekergaard (1948) que afirma ser a angústia da existência, fonte de conhecimento da condição humana. Com relação à dor, Schopenhauer atesta que ela é também um movimento de atração e repulsão, traduzido no caráter de indecisão do homem. Note-se que todos os sentimentos de confusão em Loreley são precedidos de uma indecisão de ver ou não Ulisses.

Ainda em relação ao pensamento do filósofo alemão no romance de Clarice, tem “A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se humano” (LISPECTOR, 1998, p. 32). Observa-se com esse excerto que há na narrativa clariciana o reconhecimento de que cada ser humano é único e esse é um fenômeno especial para cada um. Contudo, esse fenômeno para cada indivíduo – somente ele ser o que é – é igual para todo humano. Logo, todos os humanos são iguais porque são diferentes. Essa belíssima síntese feita entre a particularidade de cada homem e, ao mesmo tempo, a universalidade dessa particularidade, mostra o alcance filosófico da obra de Clarice Lispector.

Retomando o conceito de dor e prazer, há no romance o registro de que Loreley havia cortado a dor “sem sequer ter outra coisa que em si substituísse a visão das coisas através da dor de existir” (LISPECTOR, 1998, p. 40). Isso mostra que, conforme afirmara Schopenhauer, a dor é inerente à condição humana e não se vive sem ela. Na sequência há ainda a afirmação de que Loreley, “sem a dor, ficara sem nada, perdida no seu próprio mundo e no alheio sem forma de contato” (LISPECTOR, 1998, p. 40). Esse se perder está associado a mais uma confirmação de Schopenhauer, de que o homem sozinho nada tem e não é nada. É vivendo que ele conhece e adquire os ensinamentos. É o próprio pensador quem afirma:

Na esfera do intelecto a decisão entra em cena de modo totalmente empírico, contudo, esta se produziu a partir da índole interior, do caráter inteligível, da vontade individual em seu confronto com motivos dados e, por conseguinte, com perfeita necessidade. O intelecto nada pode fazer senão clarear a natureza dos motivos em todos seus aspectos, porém sem ter condições de

ele mesmo determinar a vontade, pois esta lhe é completamente inacessível, sim, até mesmo, insondável. (SCHOPENHAUER, 2007, p.377).

Observa-se com isso que, para Schopenhauer, o homem pode ter, ao longo de sua vida, algumas alterações de comportamento, mas são as suas vontades que moldam o seu caráter. E é ao longo de sua vida que ele faz as tentativas de autoconhecimento. É daí que advém todo o sofrimento.

Contudo, a narrativa de Clarice não é feita apenas de tom trágico das formulações de Schopenhauer. Após dores e hesitações Loreley começa a conhecer-se e a trabalhar com suas vontades, como se observa na sequência:

Mas era tarde: ela já ansiava por novos êxtases de alegria ou de dor. Tinha era que ter tudo o que o mais humano dos humanos tinha. Mesmo que fosse a dor, ela a suportaria, sem medo novamente de querer morrer. Suportaria tudo. Contanto que lhe dessem tudo. (LISPECTOR, 1998, p.75).

e ainda em:

Mas o prazer nascendo doía tanto no peito que às vezes, Lóri preferia sentir a habituada dor ao insólito prazer. A alegria verdadeira não tinha explicação possível, não tinha sequer a possibilidade de ser compreendida — e se parecia com o início de uma perdição irrecuperável. Aquele fundir-se com Ulisses que fora e era o seu desejo, tornara-se insuportavelmente bom. (LISPECTOR, 1998, 122).

Ao se analisar atentamente a obra *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* sob a perspectiva schopenhauriana, observa-se que a autora adota uma postura muito construtiva diante dos limites da vida humana. Uma postura confirmada ao se deixar evidente que ao se estar nela, pode-se vivê-la de forma a fazer dela algo que tenha sentido ético para si e para os outros.

4.3- Do estado de falta ao estado de graça

Na narrativa de Clarice é constante o registro espontâneo de sensações as quais refletem o estado mental da personagem Loreley. Essa consciência ocupa a tela ficcional do romance sob o tema da busca do autoencontro. Em primeiro momento, essa busca precisa ser registrada pela escrita, já que, em sua relação com Ulisses, prometera escrever tudo o que se passasse. Contudo, após um primeiro momento de manifestação de dor, lembrou-se de escrever a Ulisses

contando o que se passara, mas nada se passara dizível em palavras escritas ou faladas, (...) dessa vez não havia sequer o que contar” (LISPECTOR, 1998, p. 16). Em outro momento, a palavra escrita aparece e transforma-se em meio de comunicação entre Loreley e Ulisses:

E assim como se lhe levasse uma flor, ela escreveu num papel algumas palavras que lhe dessem prazer: "Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem — pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela — apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa e que esta outra casa não tenha medo daquilo que é ao mesmo tempo selvagem e suave. Aviso que ele não tem nome: basta chamá-lo e se acerta com seu nome. Ou não se acerta, mas, uma vez chamado com doçura e autoridade, ele vai. Se ele fareja e sente que um corpo-casa é livre, ele trota sem ruídos e vai. Aviso também que não se deve temer o seu relinchar: a gente se engana e pensa que é a gente mesma que está relinchando de prazer ou de cólera, a gente se assusta com o excesso de doçura do que é isto pela primeira vez". (LISPECTOR, 1998, p.28-29).

Esse método de escrever o que se sentiu, confirma a presença do trabalho metalinguístico como um recurso inerente às produções de Clarice, já que é possível observar o debate contínuo entre escritor e sua vocação. No que tange à busca do autoconhecimento, essa metáfora de existir um ser que mora dentro de mim e trata-se de um cavalo, é analisada por Olga de Sá (2004) como “o centauro-feminino, metade mulher, metade cavalo” (p. 180). Logo, dessa passagem depreende-se a busca do autoconhecimento empreendida por Loreley.

No entanto, a busca do autoconhecimento não é tão simples, uma vez que para se chegar a esse saber é preciso passar pelas quedas, pelo estado de falta, como se observa na narrativa em “Não havia senão faltas e ausências” (LISPECTOR, 1998, p. 23).

Estudos acerca do estado de falta em Clarice Lispector ficam melhor explorados quando se recorre ao filósofo francês Jean Paul Sartre (1983) cujo pensamento soube melhor exprimir os anseios do homem contemporâneo. Em sua obra *O Ser e o Nada*, o filósofo expõe considerações acerca do desengano e do fracasso vivido pelo homem que se vê abandonado em um mundo hostil e contraditório e que não encontra apoio a não ser em si mesmo e em sua liberdade. Contudo, para que esse apoio seja conseguido é necessário que haja o

autoconhecimento. Então, para que isso ocorra, ele volta-se ao próprio interior a fim de encontrar a razão para seus mais íntimos anseios. Nessa busca, ocorre de o homem nada encontrar, senão o vazio e o nada do Ser.

Esse vazio é identificado na busca empreendida por Loreley em conformidade com a concepção sartriana, já que “ela havia cortado sem sequer ter outra coisa que em si substituísse a visão das coisas através da dor de existir, como antes. Sem a dor, ficara sem nada, perdida no seu próprio mundo e no alheio sem forma de contato” (LISPECTOR, 1998, p. 40).

Segundo Sartre, ao se encontrar no vazio do Ser, o indivíduo pode se entregar ao comportamento passivo e assistir ao que lhe acontece, chegando assim à experiência negativa do existir, ou pode jogar-se a um comportamento ativo fazendo da negação seu objetivo de conquista. Essa experiência negativa consiste no não reconhecimento da realidade em que vive, ou seja, o homem torna-se alheio a tudo que o cerca. Ao tomar consciência desse estranhamento o indivíduo recolhe-se ao isolamento e é tomado pelo sentimento de perda de si dentro da realidade.

Isso se observa no romance de Clarice em algumas passagens como no momento em que Loreley perde-se em seu mundo e quando

Lóri despertou um pouco para uma realidade mais objetiva em torno de si, mudou de posição de cabeça sobre o braço dobrado. Pensou que há minutos lutava com o Deus, cansada, exausta, murmurou sem timbre de voz: não entendo nada. Era uma verdade tão indubitável que tanto seu corpo como sua alma vergaram-se ligeiramente e assim ela repousou um pouco. Naquele instante era apenas uma das mulheres do mundo, e não um eu, e integrava-se como para uma marcha eterna e sem objetivo de homens e mulheres em peregrinação para o Nada. O que era um Nada era exatamente o Tudo. (LISPECTOR, 1998, p.66).

Ainda com relação a essa negatividade relacionada ao isolamento, Sartre alerta sobre uma experiência de negatividade que é a dúvida. Nesse ponto, o pensador define que ao deparar-se com a dúvida, o indivíduo suspende a existência do mundo não o negando, mas voltando para si através de uma reflexão radical, ou seja, para a subjetividade do sujeito, algo que possibilita chegar ao fundamento subjetivo de todas as coisas. Ao se encontrar nesse processo de dúvida, inevitavelmente, o homem desliga-se do mundo e sofre uma queda reduzindo-se a um eu desligado do real.

No romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Loreley passa por essa experiência já que o estado de graça somente é encontrado após viver a

experiência da queda. Isso fica evidenciado em algumas passagens como se observa no momento em que Loreley chega ao nada do Ser “Mas é que..., tentou Lóri defender-se, é que eu me sinto tão... tão nada” (LISPECTOR, 1998, p. 83); em outro momento há o alheamento do mundo “Entrou em casa como uma foragida do mundo. Era inútil esconder: a verdade é que não sabia viver” (op. cit. 87) e confirma a existência da dúvida do existir “Que é que eu faço, é de noite e eu estou viva. Estar viva está me matando aos poucos” (LISPECTOR, 1998, p. 115).

Nota-se que toda essa experiência negativa vivida por Loreley leva-a a um comportamento de passividade existencial na qual o sentido da realidade vai desaparecendo e, independente de seu querer, ela sofre a perda do mundo; de reconhecer-se existindo no mundo. Para Sartre, todo comportamento humano tende a perder sua razão de ser na medida em que a realidade perde o sentido.

Mas, aos poucos, essas experiências negativas, de tanto se repetirem, vão abalando o indivíduo profundamente até o momento em que ele, por invadir a própria substância, encontra-se instaurado por uma nova visão da realidade. Então, tomado por uma iluminação, começa a perceber a existência

ser era infinito, de um infinito de ondas do mar. Eu estou sendo, dizia a árvore do jardim. Eu estou sendo, disse o garçom que se aproximou. Eu estou sendo, disse a água verde na piscina. Eu estou sendo, disse o mar azul do Mediterrâneo. Eu estou sendo, disse o nosso mar verde e traiçoeiro. Eu estou sendo, disse a aranha e imobilizou a presa com o seu veneno. Eu estou sendo, disse uma criança que escorregara nos ladrilhos do chão e gritara assustada: mamãe! Eu estou sendo, disse a mãe que tinha um filho que escorregava nos ladrilhos que circundavam a piscina. (LISPECTOR, 1998, p. 72).

Esse momento de iluminação é, para Sartre, a chegada da náusea; um sentimento metafísico capaz de revelar a existência humana. Em Clarice Lispector, esse sentimento de náusea é associado a um sentir físico, porém, no romance *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, o sentimento da náusea ocorre como o estado de graça. Um sentimento que vai surgindo aos poucos e tem seu início com o reconhecimento da existência do mundo e das coisas, conforme excerto acima; é também registrado pela sensação olfativa “Agora ia sem preguiça às cinco da manhã, quando o cheiro do mar ainda não usado a deixava tonta de alegria. (...) Para o mundo de perfumes, Lóri já acordara” (LISPECTOR, 1998, p. 112).

Após esse princípio de reconhecer o mundo, busca-lo através dos aromas, Loreley começa a entrar no que se pode chamar de estado de graça, ou seja, começa a sair do estado da queda para se erguer ao estado de graça. Ao se alcançar o estado de graça, começa a descobrir a profunda beleza, antes inatingível de tudo o que existe, pois, conforme assinala José Olympio (1975) “[...] há uma bem aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom e se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente” (p. 101). Essa maneira de existir se observa em “Então com ternura aceitou estar no mistério de ser viva” (LISPECTOR, 1998, p. 115).

Assim, nota-se que no estado de graça, além de se observar a existência de pessoas e coisas em contemplação, não se entra em processo de adivinhar o como e o porquê de as coisas existirem, pois, apenas sabe-se. Nesse estado, é possível observar que tudo o que existe exala vida, exala energia sob uma verdade impalpável. Após perceber a própria existência, Loreley entra em contato com o inanimado também através da percepção, pois é ela quem desperta para a descoberta da existência das coisas. Nesse processo de percepção, Loreley inicia

Sua pesquisa do mundo não humano, para entrar em contato com o neutro vivo das coisas que, estas não pensando, eram no entanto vivas, ela passeava por entre as barracas e era difícil aproximar-se de alguma, tantas mulheres trafegavam com sacos e carrinhos. /Afinal viu: sangue puro e roxo escorria de uma beterraba esmagada no chão. Mas seu olhar se fixou na cesta de batatas. Tinham formas diversas e cores nuancizadas. Pegou uma com as duas mãos, e a pele redonda era lisa. A pele da batata era parda, e fina como a de uma criança recém-nascida. Se bem que, ao manuseá-la, sentisse nos dedos a quase insensível existência interior de pequenos brotos, invisíveis a olho nu. Aquela batata era muito bonita. Não quis comprá-la porque não queria vê-la emurdecer em casa e muito menos cozinhá-la. /A batata nasce dentro da terra. /E isso era uma alegria que ela aprendeu na hora: a batata nasce dentro da terra. E dentro da batata, se a pele é tirada, ela é mais branca do que uma maçã descascada. /A batata era a comida por excelência. Isso ela ficou sabendo, e era de uma leve aleluia. /Esgueirou-se entre as centenas de pessoas na feira e isso era um crescimento dentro dela. Parou um instante junto da barraca dos ovos. /Eram brancos. /Na barraca dos peixes entreteceu os olhos aspirando de novo o cheiro de maresia dos peixes, e o cheiro era a alma deles depois de mortos. /As pêras estavam tão repletas delas mesmas que, nessa maturidade elas quase estavam em seu sumo. Lóri comprou uma e ali mesmo na feira deu a primeira dentada na carne da pêra que cedeu totalmente. Lóri sabia que só quem tinha comido uma pêra suculenta a entenderia. E comprou um quilo. Não era talvez para comer em casa, era para enfeitar, e para olhá-las mais alguns dias. /Como se ela fosse um pintor que acabasse de ter saído de uma fase abstracionista, agora, sem ser figurativista, entrara num realismo novo. Nesse realismo cada coisa da feira tinha uma importância em si mesma, interligada a um conjunto

— mas qual era o conjunto? Enquanto não sabia, passou a se interessar por objetos e formas, como se o que existisse fizesse parte de uma exposição de pintura e escultura. O objeto então que fosse de bronze — na barraca de bugigangas para presentes, viu a pequena estátua mal feita de bronze — o objeto que fosse de bronze, ele quase lhe ardia nas mãos de tanto gosto que lhe dava lidar com ele. Comprou um cinzeiro de bronze, porque a estatueta era feia demais. /E de repente viu os nabos. Via tudo até encher-se de plenitude de visão e do manuseio das frutas da terra. Cada fruta era insólita, apesar de familiar e sua. A maioria tinha um exterior que era para ser visto e reconhecido. O que encantava Lóri. Às vezes comparava-se às frutas, e desprezando sua aparência externa, ela se comia internamente, cheia de sumo vivo que era. Ela estava procurando sair da dor, como se procurasse sair de uma realidade outra que durara sua vida até então. (LISPECTOR, 1998, pp. 125-127).

Nota-se com essa passagem que, para Loreley, esse início de contato com o estado de graça deve-se a um esplendor próprio inerente às coisas, conforme se observa no excerto acima e também conforme observa em si mesma “Eu existo, estou vendo” (LISPECTOR, 1998, p. 131). É nesse estado que Loreley reconhece o poder revelador que a palavra possui, pois reconhece que a palavra escrita seria capaz de situá-la no mundo. Sabendo disso

Sentou-se diante do papel vazio e escreveu: comer — olhar as frutas da feira — ver cara de gente — ter amor — ter ódio — ter o que não se sabe e sentir um sofrimento intolerável — esperar o amado com impaciência — mar — entrar no mar — comprar um maiô novo — fazer café — olhar os objetos — ouvir música — mãos dadas — irritação — ter razão — não ter razão e sucumbir ao outro que reivindica — ser perdoada da vaidade de viver — ser mulher — dignificar-se — rir do absurdo de minha condição — não ter escolha — ter escolha — adormecer — mas de amor de corpo não falarei. Depois dessa lista ela continuava a não saber quem ela era, mas sabia o número indefinido de coisas que podia fazer (LISPECTOR, 1998, p.132).

Após o aprendizado proporcionado pela palavra, Loreley chega ao neutro da existência das coisas e, finalmente, chega plenamente ao estado de graça

Foi no dia seguinte que entrando em casa viu a maçã solta sobre a mesa. Era uma maçã vermelha, de casca lisa e resistente. Pegou a maçã com as duas mãos: era fresca e pesada. Colocou-a de novo sobre a mesa para vê-la como antes. E era como se visse a fotografia de uma maçã no espaço vazio. Depois de examiná-la, de revirá-la, de ver como nunca vira a sua redondez e sua cor escarlate — então devagar, deu-lhe uma mordida. E, oh Deus, como se fosse a maçã proibida do paraíso, mas que ela agora já conhecesse o bem, e não só o mal como antes. Ao contrário de Eva, ao morder a maçã entrava no paraíso. Só deu uma mordida e depositou a maçã na mesa. Porque alguma coisa desconhecida estava suavemente acontecendo. Era o começo — de um estado de graça. Só quem já tivesse estado em graça, poderia reconhecer o que ela sentia. Não se tratava de uma inspiração, que era uma graça especial que tantas vezes acontecia aos que lidavam com arte. O estado de graça em que estava não era usado para nada. Era como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existia. Nesse

estado, além da tranquila felicidade que se irradiava de pessoas lembradas e de coisas, havia uma lucidez que Lóri só chamava de leve porque na graça tudo era tão, tão leve. Era uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Que não lhe perguntassem o que, pois só poderia responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se. E havia uma bem-aventurança física que a nada se comparava. O corpo se transformava num dom. E ela sentia que era um dom porque estava experimentando, de uma fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente. No estado de graça, via-se a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganhava uma espécie de nimbo que não era imaginário: vinha do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passava-se a sentir que tudo o que existe — pessoa ou coisa — respirava e exalava uma espécie de finíssimo resplendor de energia. Esta energia é a maior verdade do mundo e é impalpável. Nem de longe Lóri podia imaginar o que devia ser o estado de graça dos santos. Aquele estado ela jamais conhecera e nem sequer conseguia adivinhá-lo. O que lhe acontecia era apenas o estado de graça de uma pessoa comum que de súbito se torna real, porque é comum e humana e reconhecível e tem olhos e ouvidos para ver e ouvir. As descobertas naquele estado eram indizíveis e incommunicáveis. Ela se manteve sentada, quieta, silenciosa. Era como uma anunciação. Não sendo porém precedida pelos anjos que, supunha ela, antecederiam a graça dos santos. Mas era como se o anjo da vida viesse anunciar-lhe o mundo. (LISPECTOR, 1998, p. 134-135).

Dessa forma, observa-se que a entrada de Loreley no estado de graça se dá a partir de um fato trivial do dia a dia, ou seja, a partir de algo simples do cotidiano. Pode-se dizer que é uma experiência que subtrai o sentido do mundo para estabelecer, por meio da epifania, uma relação entre o humano e o não humano. É esse, um momento de descortino contemplativo e silencioso próprio das personagens claricianas.

A conceituação do estado de graça conforme apresentada por José Olympio (1975) vai ao encontro das definições apresentadas por Benedito Nunes (1973), Afonso Romano de Sant'Anna (1973) e Olga de Sá (1979). Para Olympio, no momento do estado de graça se experimenta a dádiva de existir materialmente; Benedito Nunes, definindo esse momento como epifânico diz que ele assinala o limite que separa o dizível do indizível; Sant'Anna afirma que, no ponto maior da dualidade “eu e o outro”, situa-se um estágio avançado onde ocorre a epifania. Para Olga de Sá, a epifania é perceptível aos sentidos, sobretudo aos olhos, ouvidos e tato.

Em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, Loreley, “viu a maçã solta sobre a mesa” (...) “Pegou a maçã com as duas mãos (...) “deu-lhe uma mordida” (1998, p. 134). Após esse momento, Loreley entra no estado de graça. Olga de Sá, apresenta algumas considerações acerca do instante chamado de epifânico. Para ela, primeiro se constata que o objeto é uma coisa íntegra: Loreley viu a maçã ; em

seguida, que a maçã apresenta uma estrutura compósita: observou que se tratava de uma maçã vermelha, de casca lisa e resistente; em seguida constata-se que esse objeto é o que é: constatou que a maçã era fresca e pesada.

É possível depreender dessas afirmações que o momento epifânico equivale ao estado de graça, já que em ambos esse instante advém de um momento em que se rasga para alguém a casca do cotidiano o qual é rotineiro, mecânico e vazio.

4.4- O desvelar do erotismo – George Bataille em Clarice Lispector

A atividade erótica também se faz presente na obra clariciana desde o início da narrativa. Georges Bataille (1987) diz que o “erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão” (p. 20). A personagem Loreley, construída por Clarice, ao se preparar para um encontro com Ulisses – com quem mantinha um relacionamento de descobertas, de aprendizagem, de espera até que ela estivesse pronta para então poderem se entregar um ao outro, sem reservas – sente

então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal de terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma forte dor abalada, do corpo todo o abalo — e em sutis caretas de rosto e de corpo afinal com a dificuldade de um petróleo rasgando a terra. (LISPECTOR, 1998, p. 13-14)

Esse instante marca o momento em que Loreley distancia-se de si para estar no pendular entre o humano e o inumano como se pode observar quando da comparação com as palavras: ‘sinal de terremoto, petróleo rasgando terra’. Esse momento que vai do interdito à sua manifestação funciona como uma medida cautelar contra o desequilíbrio e a desorganização, já que, segundo Bataille,

A ansiedade sexual perturba uma ordem, um sistema sobre o qual repousam a eficiência e o prestígio. O ser, na verdade, se divide, sua unidade se rompe, desde o primeiros instante da crise sexual. Nesse momento, a vida pletórica da carne choca-se com a resistência do espírito... O movimento carnal é singularmente alheio à vida humana: ele se desencadeia independente dela, contanto que ela se cale, contanto que ela se ausente. Aquele que se abandona a esse movimento não é mais humano. Como os animais, reduzir-se-á ao cego desencadeamento dos instintos, gozando momentaneamente da cegueira e do esquecimento. (BATAILLE, 1987, p. 98).

Essas considerações confirmam que o erotismo, ao se revelar em sua essência, surge como a transgressão que formula o interdito. Assim, a presença do erotismo vai sendo construída, na obra, pela esfera do sensível antes de se mergulhar no prelúdio amoroso. O caminhar dessa construção vai evoluindo através da comparação dos sentimentos de Loreley a “flashes” da existência do mundo sugeridos pela narrativa

Era a união sensual do dia com a sua hora mais crepuscular. Era quase noite e estava ainda claro. Se pelo menos fosse vermelho à vista como o era nela intrinsecamente. Mas era um calor de luz sem cor, e parada. Não, a mulher não conseguia transpirar. Estava seca e límpida. E lá fora só voavam pássaros de penas empalhadas. Se a mulher fechava os olhos para não ver o calor, pois era um calor visível, só então vinha a alucinação lenta simbolizando-o/ (...) Nada jamais fora tão acordado como seu corpo sem transpiração e seus olhos-diamantes, e de vibração parada. E o Deus? Não. Nem mesmo a angústia. O peito vazio, sem contração. Não havia grito./ (...) A urgência é ainda imóvel mas já tem um tremor dentro. Lóri não percebe que o tremor é seu, como não percebera que aquilo que a queimava não era o fim da tarde encalorada, e sim o seu calor humano. (LISPECTOR, 1998, p. 22-25).

O fragmento acima mostra o erotismo traduzido em densos momentos insólitos os quais, sob forte tensão, rompem-se, deixando entrever, nos espaços intervalares dos fragmentos, o tecido sensual que compõe a narrativa. Isso pode ser comprovado pelas expressões “união sensual do dia”, “era um calor visível”, “tremor dentro”, “o seu calor humano”. Tais expressões evidenciam o trabalho da autora com os significantes pelo despertar do sinestésico das sensações visuais, auditivas, táteis e até mesmo térmicas resgatadas pela linguagem: “calor visível”, “não havia grito”, “tremor dentro” e “que a queimava”.

Em outra passagem, observam-se outras expressões que delineiam o percurso erótico em que imergirá a narrativa: “Com o desespero de fêmea desprezada, ouviu o carro dele se afastar. A visão de Ulisses tirara-lhe o sono. Olhou-se de corpo inteiro ao espelho para calcular o que Ulisses vira. E achou-se atraente”. (LISPECTOR, 1998, p. 34).

A figura do cavalo é também uma imagem recorrente impregnada de erotismo. Isso pode ser constatado em

ela escreveu num papel algumas palavras que lhe dessem prazer: "Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem — pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela — apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira

de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa e que esta outra casa não tenha medo daquilo que é ao mesmo tempo selvagem e suave. Aviso que ele não tem nome: basta chamá-lo e se acerta com seu nome. Ou não se acerta, mas, uma vez chamado com doçura e autoridade, ele vai. Se ele fareja e sente que um corpo-casa é livre, ele trota sem ruídos e vai. Aviso também que não se deve temer o seu relinchar: a gente se engana e pensa que é a gente mesma que está relinchando de prazer ou de cólera, a gente se assusta com o excesso de doçura do que é isto pela primeira vez". (LISPECTOR, 1998, p. 28-29).

Esse abandonar-se momentâneo de Loreley ao espaço dos sentidos marca a passagem do racional para o sensual que é reforçada pela imagem do cavalo, símbolo de potência sexual, e a sua fusão com a personagem, colocando mulher e cavalo no mesmo nível: o da animalidade. Assim, esse cavalo preto que nunca morou antes em ninguém e que nunca foi montado é a representação do que é selvagem e suave. Nessa mesma passagem Loreley avisa que não se deve temer ao relinchar do cavalo, uma vez que 'a gente se engana e pensa que é a gente mesma que está relinchando de prazer ou de cólera'.

Têm-se no excerto acima elementos em tensão como: selvagem e suave; relinchar de prazer ou de cólera os quais indicam movimentos conflitantes. Há também a presença de "Como se uma manada de gazelas transparentes se transladassem no ar do mundo ao crepúsculo — foi isso o que Lóri conseguiu várias semanas depois. A vitória translúcida foi tão leve e promissora como o prazer pré-sexual". (LISPECTOR, 1998, p.30).

Tudo isso parece repercussões das oposições que se articulam. Contudo, Loreley se tranquiliza com o poder de articulações desse tipo, pois reflete que

O que também salvara Lóri é que sentia que se o seu mundo particular não fosse humano, também haveria lugar para ela, e com grande beleza: ela seria uma mancha difusa de instintos, doçuras e ferocidades, uma trêmula irradiação de paz e luta, como era humanamente, mas seria de forma permanente: porque se o seu mundo não fosse humano ela seria um bicho. Por um instante então desprezava o próprio humano e experimentava a silenciosa alma da vida animal. (LISPECTOR, 1998, p. 43).

O sentir de Loreley é registrado nesse momento pelo erotismo imanente da linguagem que oferece o contorno dessa transmutação à vida animal. Bataille (1987) diz que o movimento carnal é singularmente alheio à vida humana: ele se desencadeia independente dela, contanto que ela se cale. Afirma ainda que aquele

que se abandona a esse movimento não é mais humano. Como os animais reduzir-se-á ao cego desencadeamento dos instintos, gozando momentaneamente, da cegueira e do esquecimento. Então, o ‘desprezar o próprio humano’ e ‘experimentar a alma da vida animal’ correspondem ao que Bataille afirma ser o momento em que o ser se divide entre a vida pletórica da carne com a resistência do espírito. É possível observar ainda que Clarice opera no plano das sensações pela presença de elementos da visão (mancha difusa) e do paladar (doçuras).

A presença de elementos sensoriais é percebida na sequência em que se registra o encontro para o amor entre Loreley e Ulisses

Foi então deitados no chão que se amaram tão profundamente que tiveram medo da própria grandeza deles. [...] a fome de Lóri fez com que Ulisses esquecesse de todo a gentileza, e foi com uma voracidade sem alegria que eles se amaram pela segunda vez [...] Nunca havia pensado que o que eu iria atingir era a santidade do corpo. Quanto a ela, lutara toda a sua vida contra a tendência ao devaneio, nunca deixando que ele a levasse até as últimas águas. Mas o esforço de nadar contra a corrente doce havia tirado parte de sua força vital. Agora, no silêncio em que ambos estavam, ela abriu suas portas, relaxou a alma e o corpo, e não soube quanto tempo se passara pois tinha-se entregue a um profundo e cego devaneio que o relógio da Glória não interrompia. [...] Ficou de olhos abertos no escuro e cada vez mais o escuro se revelava a ela como um denso prazer compacto, quase irreconhecível como prazer, se fosse comparado com o que tivera com Ulisses. [...] eles se haviam possuído além do que parecia ser possível e permitido, e no entanto ele e ela estavam inteiros. A fruta estava inteira, sim, embora dentro da boca sentisse como coisa viva a comida da terra. Era terra santa porque era a única em que um ser humano podia ao amar dizer: eu sou tua e tu és meu, e nós é um. (LISPECTOR, 1998, p. 149-153).

Nessa sequência de ações é possível perceber um mundo de sugestões, com figurações metafóricas que ajudam na composição da visão da sexualidade e do prazer. Pela utilização de expressões como ‘grandeza’, ‘fome de Lóri’, ‘santidade do corpo’, ‘últimas águas’, ‘abriu suas portas’, ‘denso prazer compacto’, ‘a fruta estava inteira’, ‘terra santa’, ‘nós é um’, observa-se a proliferação convulsiva de signos que apontam para o erótico, para a transgressão do mundo organizado, repetitivo, possibilitando uma incontável liberação explosiva de pulsões há muito contidas, abafadas pelo cotidiano.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se chegar às considerações finais do estudo proposto, mesmo com a sensação de que a escrita de Clarice, na narrativa de *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* conduz além do que está aqui exposto, é possível afirmar que foi traçada uma linha para penetração no universo literário da escritora. Clarice foi uma escritora que sentia a arte como uma experiência transgressora e isso pode ser visto em suas narrativas, especialmente por se notar a experiência estética como uma saída contestatória que se opõe ao fazer artístico como mera reprodução de mecanismos de representação.

Os recursos empregados pela escritora, nas palavras de Olga de Sá (1979), são recursos que, além de incluir o monólogo, verticalizam a narrativa e fragmentam a escrita para que atinja o mundo interior. Isso se deve à estilística das sensações que rege a adjetivação pela natureza de um estilo bem pessoal de Clarice, com uma carga emocional proveniente de palavras-chave que produzem um efeito estético.

Sobre a construção das personagens, Benedito Nunes afirma que são difíceis de caracterizar, já que

Em cada um deles é a existência, como fonte substancial de todos os conflitos interpessoais que se apresenta, infiltrado-se no cotidiano, produzindo a retratação da personalidade social e que, desgastando a crosta protetora de sentimentos e atitudes criados pelo hábito e pela cultura, transcende os nexos objetivos, social ou historicamente estabelecidos, para impor-se como força dominante, primitiva e caótica. Enfim, o que se tipifica neles é a própria existência e sua reflexão interroga constantemente a experiência de viver. Não sendo, porém, nem espectros nem fantasmas, não limitam a realidade do ser humano à subjetividade porque esta é apenas um momento privilegiado dessa experiência que, na obra de Clarice Lispector, possui extensão universal e caráter cósmico. (NUNES, 1966, pp. 70-71).

Tal descrição apresentada por Nunes é o que melhor pode caracterizar a composição de Loreley. Através dessa personagem foi possível notar a presença de uma escritora que dá, ao leitor, acesso ao além dos limites e, ao mesmo tempo, preserva esses limites por proporcionar um mundo vislumbrado pelo descontínuo dos interditos, das proibições, do medo, da dor, da busca cujo fundamento está na essência do ser humano. Segundo Bataille

É transgredindo os limites necessários a sua conservação como ser finito – conservação que tem o fim negativo de evitar a morte – que o homem se

afirma, querendo ir o mais longe possível, aumentando sua intensidade, o único valor positivo, 'para além do bem e do mal'. (BATAILLE, 1987, p. 21).

É nessa linha que Clarice atuou no decorrer da narrativa da obra proposta para este estudo. Através do percurso construído pelo jogo entre o limite e a transgressão a escritora mostra o além dos limites através do pensamento, como se observa em

O bom era ter uma inteligência e não entender. Era uma bênção estranha como a de ter loucura sem ser doida. Era um desinteresse manso em relação às coisas ditas do intelecto, uma doçura de estupidez. Mas de vez em quando vinha a inquietação insuportável: queria entender o bastante para pelo menos ter mais consciência daquilo que ela não entendia. Embora no fundo não quisesse compreender. Sabia que aquilo era impossível e todas as vezes que pensara que se compreendera era por ter compreendido errado. Compreender era sempre um erro – preferia a largueza tão ampla e livre e sem erros que era não-entender. Era ruim, mas pelo menos se sabia que se estava em plena condição humana. (LISPECTOR, 1998, p.44)

Aqui, fica presente a experiência metafísica da escritora já que apresenta o sentimento de insuficiência face à abundância do desejo: desejo do conhecer, desejo do prazer. Esse desejo é o que impulsiona Loreley “na sua busca do mundo”. (LISPECTOR, 1998, 125).

Essa personagem, quando sai do plano do ficcional para ser levada ao plano da realidade, retoma estudos empreendidos por Benedito Nunes (1969) acerca do conflito entre o ser real e o ser da expressão. Para o estudioso, a plenitude do ser é divisada no silêncio que, sendo carência, reclama a linguagem e esta, por abrir e fechar sobre si mesma em movimento circular, repete sem cessar o fantasma de uma cisão originária do ser imanente que a transcendência do dizer legitima, assim, essa plenitude passa do silêncio à palavra e da palavra ao silêncio.

Dessa forma, a obra de Clarice mostra-se na busca do saber, mais ainda, do saber-se, que pode ser vislumbrado na figura de Loreley a partir da transformação que espírito e a interioridade da personagem foram adquirindo no decorrer da narrativa. Ao final, de um ser fragmentado, Loreley apresenta-se como um ser inteiro, sem fissuras, concluído depois de um longo trabalho, chegando ao ponto de ser completamente diferente daquele corpo dividido como se mostrava no início, fazendo com que a narrativa de Clarice afirme-se como uma escrita voltada à preocupação social no que se refere à condição humana, ao Ser humano.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1998.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Trad. J. Guinsburg. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BATAILLE, George. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre : L&PM, 1987.
- BOSI, Alfredo. **A Interpretação da Obra Literária** in: *Céu, Inferno. Ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.
- BRASIL, Assis. **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.
- BUZZI, Arcângelo. **Introdução ao Pensar: O ser, O conhecimento, A linguagem**. Petrópolis – Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- CANDIDO, Antonio. **Direitos Humanos e Literatura**. In.: FESTER, A. C. Ribeiro e outros. *Direitos humanos e Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. **A literatura e a Formação do Homem**. São Paulo: Ciência e Cultura. 24 (9): 803-809, set, 1972.
- _____. **Literatura e Sociedade**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. Trad. Hildegard Feist. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FREUD, Sigmund. (1891). **A Interpretação das Afasias**. Trad. Antônio Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1979.
- _____. Além do Princípio do Prazer. In: **Obras Psicológicas de Sigmund Freud** – Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Volume 2. Trad. Luiz Alberto Hanns, Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. El malestar em la cultura. In: **Obras Completa**. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. **A Caminho da Linguagem**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. - Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang; et. al. **A Literatura e o leitor: Textos de estética da Recepção**. Seleção, Coordenação e Tradução: Luiz Costa Lima. 2ª Edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

KADOTA, Neiva Pitta. **A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector**. – São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

KOVADLOFF, S. **O Silêncio Primordial**. Trad. Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LAJOLO, Marisa. **O que é Literatura**. 16ª edição. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**. Contos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**. 2ª Edição – São Paulo: Editora Cultrix, s/d.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e Poesia: O Pensamento Poético**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

NUNES, Benedito. **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1969.

NUNES, Benedito. **O Drama da Linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.

NUNES, Benedito. **O Mundo de Clarice Lispector**. Prefácio de Arthur César Ferreira Reis. Manaus: Ed. Do Governo do Estado do Amazonas, 1966.

OLYMPIO, José. In: GOMES, Renato (Org.). **Seleta: Clarice Lispector**. São Paulo: Ed. Ática, 1975.

PENHA, João da. **O que é existencialismo**. Coleção Primeiros Passos. 13ª Edição. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2004.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva. Coleção Estudos, 1977.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. **El Ser e La Nada: Ensayo de Ontología Fenomenológica**. Trad. Juan Valmar. 7. ed. Buenos Aires: Editorial Losada S.A, 1983.

SARTRE, Jean Paul. **Que é Literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3ª Edição – São Paulo: Editora Afiliada, 1993.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral.** Trad. A. Chelini, José P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix/USP, 1969.

SCHILLER, Friedrich. **Cartas Sobre a Educação Estética da Humanidade.** São Paulo: Editora Herder, 1963.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação.** Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Da morte, metafísica do amor, sofrimento do mundo.** São Paulo: Martim Claret, 2000.