



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS (TEL)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
MESTRADO EM LITERATURA**

**A POÉTICA DO SILÊNCIO E A APRENDIZAGEM DO SER  
EM *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES*,  
DE CLARICE LISPECTOR**

**ALLAN MICHELL BARBOSA**

**ORIENTADOR: PROFESSOR DOUTOR ANDRÉ LUÍS GOMES**

**BRASÍLIA  
2014**

**ALLAN MICHELL BARBOSA**

**A POÉTICA DO SILÊNCIO E A APRENDIZAGEM DO SER  
EM *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES*,  
DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação de Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL/UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes

**BRASÍLIA  
2014**

**ALLAN MICHELL BARBOSA**

**A POÉTICA DO SILÊNCIO E A APRENDIZAGEM DO SER  
EM *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES*,  
DE CLARICE LISPECTOR**

**Banca Examinadora:**

---

Professor Dr. André Luís Gomes  
Universidade de Brasília – UnB  
Presidente da Banca

---

Professora Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha  
Universidade Federal de Uberlândia – UFU  
Examinador Externo

---

Professor Dr. Jean-Claude Lucien Miroir  
Universidade de Brasília – UnB  
Examinador Interno

---

Professor Dr. Wilton Barroso Filho  
Universidade de Brasília – UnB  
Suplente

**BRASÍLIA  
2014**

## FICHA CATALOGRÁFICA

Barbosa, Allan Michell.

A poética do silêncio e a aprendizagem do ser em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector/ Allan Michell Barbosa. 1 ed. Brasília, 2014. 108 p.

Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília – UnB, Instituto de Letras, 2014.

Orientador: Professor Dr. André Luís Gomes

1. Literatura Brasileira. 2. Teoria Literária. 3. Hermenêutica.  
4. Romance

I. GOMES, André Luís (Orientador). II. Universidade de Brasília, Instituto de Letras. III. Título.

Ao caos-cosmos e ao Deus-energia, que conjugam minha existência e por ela conspiram a favor. Aos meus pais, irmã, mentores, guias espirituais, amigos, professores e orientador, que sempre me ajudaram nas epifanias do meu dia a dia e sempre estiveram presentes nas travessias da aprendizagem do meu ser. À Literatura, fonte-Mãe das mensagens oraculares do meu consciente e inconsciente; à Clarice Lispector e aos vários outros autores imbuídos na minha alma e coração, que me proporcionam o encontro mais profundo com a minha criança divina.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, de forma geral, a todos que estiveram presentes em corpo e espírito no dia a dia dos meus estudos, do meu trabalho e da minha vida pessoal.

Aos meus grandes professores, em especial meu orientador Professor Dr. André Luís Gomes, que me ajudaram imensamente nessa perscruta gratificante pelo conhecimento, principalmente pelas veredas e aprendizagens da Literatura.

Aos meus colegas de trabalho, com os quais brinquei, dividi experiências e acreditei na arte de lecionar.

Aos meus alunos do passado, presente e futuro, que fizeram, fazem e farão parte comigo da busca pelo conhecimento, por meio do dito e do não-dito, do ser e do não-ser.

E, por fim, a mim mesmo, senhor dos meus pensamentos, das minhas dores, dos meus pés e das minhas mãos, aquele com quem sempre lidei, com quem sempre conversei, com quem sempre derramei lágrimas e sorri e com quem sempre estarei até à derradeira epifania existencial.

Através de meus graves erros – que um dia eu talvez os possa mencionar sem me vangloriar deles – é que cheguei a poder amar. Até esta glorificação: eu amo o Nada. A consciência de minha permanente queda me leva ao amor do Nada. E desta queda é que começo a fazer minha vida. Com pedras ruins levanto o horror, e com horror eu amo. Não sei o que fazer de mim, já nascida, senão isto: Tu, Deus, que eu amo como quem cai no nada.

(Clarice Lispector)

## RESUMO

Esta dissertação trata da interpretação literária do livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, baseada nas questões da poética do silêncio e da aprendizagem do ser. Levando em consideração a Hermenêutica de Heidegger e Gadamer como base teórica da compreensão da obra de arte literária, a discussão sobre a literariedade clariceana dentro de uma linguagem fundada pelo elemento da água e pelo silêncio, e a Ontologia e o conceito do *Dasein* de Heidegger como referências para a análise existencial, a pesquisa se projeta na revelação dos personagens Lóri e Ulisses como seres em processo de uma aprendizagem dos prazeres de ser e estar no mundo. E todo este processo se dá através do silêncio que vai além da linguagem, em consonância com a redescoberta da memória primordial de suas crianças divinas, na travessia imanente e transcendente do (en)canto sirene de Lóri e da sabedoria filosófica de Ulisses, na busca pela confluência da solidão e do amor.

Palavras-chave: Literatura. Hermenêutica. Silêncio. Ontologia. Aprendizagem.

## ABSTRACT

This dissertation deals with the literary interpretation of the book *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, by Clarice Lispector, based on questions of poetics of silence and learning of being. Taking into account the Hermeneutics of Heidegger and Gadamer as the theoretical basis of understanding the literary work of art, the discussion about the literariness of Clarice Lispector within a language founded by the element of water and the silence, and the ontology and the concept of *Dasein* as Heidegger references to the existential analysis, this research projects into the revelation of the characters Lóri and Ulisses as beings in a learning process of the pleasures of being and living in the world. And all this process takes place through the silence that goes beyond language, in line with the rediscovery of the primordial memory of their divine children, in the immanent and transcendent crossing of the (en)chant of Lóri and philosophical wisdom of Ulisses, in search of the confluence of loneliness and love.

Keywords: Literature. Hermeneutics. Silence. Ontology. Learning.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
PRELÚDIO: A OBRA DE ARTE LITERÁRIA: O (EN)CANTO DA SEREIA ...	16
(EN)CANTO I: A POÉTICA DO SILÊNCIO: “O DIZER” .....	29
1 <i>LETRA: A HERMENÊUTICA DA LITERARIEDADE CLARICEANA</i> .....	32
2 <i>RITMO: UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES: A LINGUAGEM AQUÁTICA E O SILÊNCIO (A)FUNDANTE CLARICEANO</i> .....	42
(EN)CANTO II: A APRENDIZAGEM DO SER: “O EXPLICAR” .....	57
3 <i>MELODIA: A ONTOLOGIA DO SER NA OBRA CLARICEANA: O PRAZER EXISTENCIAL DE LÓRI</i> .....	62
4 <i>HARMONIA: A SEREIA LÓRI E O FILÓSOFO ULISSES: O (RE)NASCER DA CRIANÇA DIVINA</i> .....	69
5 <i>CADÊNCIA: O PASSO A PASSO DA APRENDIZAGEM DE LÓRI E ULISSES: O (EN)CANTO DA TRAMA</i> .....	79
POSLÚDIO: A CONFLUÊNCIA DO AMOR DE LÓRI E ULISSES: A APRENDIZAGEM DO SILÊNCIO NA POÉTICA DO SER: “O TRADUZIR” .....	95
CONCLUSÃO .....	102
REFERÊNCIAS.....	106

## INTRODUÇÃO

Tratar da obra de arte literária é lidar com um profundo matiz plurissignificativo da linguagem. É preciso sensibilidade e toque de percepção aguçada para atingir o nível interpretativo de sua operatividade. O leitor é quem faz verdadeiramente a obra, recriando-a e reinventando-a com o seu ato interpretativo. É o leitor quem a julga e quem a interroga, quem entra no seu jogo labiríntico e lúdico do dito e do não-dito, porque por si só a obra é um organismo vivo e dilacerante, capaz de suscitar vertigens em quem está acostumado com o senso comum.

É sobre essa repercussão da realidade interpretativa literária que começamos esta dissertação de mestrado. Apesar de termos pontos bem específicos a serem discutidos mais à frente, e que fazem parte notadamente da nossa pesquisa, consideramos conveniente logo no início (sob o título de *Prelúdio: A obra de arte literária: o (en)canto da sereia*) falarmos sobre o poder da obra de arte literária, o jogo intenso e imaginativo do seu valor e interpretação para o homem, acreditando que a obra existe por ela mesma, humildemente entregue a quem deseja desvendá-la, em consonância com as mais diversas teorias e metodologias que procuram compreendê-la.

A autora escolhida para se levantar a questão interpretativa, sob o viés da Hermenêutica e da Ontologia<sup>1</sup>, foi Clarice Lispector, com o seu livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

Clarice Lispector marca a trajetória da Literatura Brasileira na sua passagem do neorrealismo, representado pelo “romance de 30”, para as questões do existencial e do transcendental da alma humana. Na quebra de uma contradição entre o drama da personagem e da linguagem, como salienta Benedito Nunes (1989), a autora realiza em suas obras a coalescência entre uma *persona* multiperspectivada e a poética da escritura.

---

<sup>1</sup> Teorias de interpretação da obra de arte literária, baseadas nos pensamentos e trabalhos dos filósofos alemães Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer, as quais serão utilizadas como bases teóricas e metodológicas desta dissertação. Para simples e prévia explicação, a Hermenêutica é uma teoria que trabalha a interpretação do texto literário e a Ontologia é uma parte da ciência metafísica que trata da natureza, realidade e existência do ser.

As personagens clariceanas recebem o “poder e o drama” de visualizar o mundo e a si mesmas, e se convergem, se transformam e se transmutam a partir de processos epifânicos e de fluxos de consciência numa trama de autoconsciência.

O livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, publicado no ano de 1969, traz como personagens centrais a professora do primário, Loreley, apelidada como Lóri, e o professor universitário de Filosofia, Ulisses. Ambos convergidos no mistério do alcance da felicidade e dos prazeres da vida. Enamorados, desfrutam de várias epifanias<sup>2</sup> e descobrem uma passagem para o lado imanente e transcendente do amor e da alma, a fim de aprender os sentidos e não sentidos da vida. Lóri é a sereia que encanta Ulisses na busca dos próprios desejos e mistérios do corpo e da alma. Este se joga no mar de encantamento de Lóri e, tal qual um Ulisses homérico, se perde a fim de se ganhar, a fim de se descobrir com a experiência insaciável de suas aventuras.

Foi a partir desse encantamento da sereia Lóri que surgiu a ideia de dividir a dissertação em duas grandes partes, determinadas como os dois grandes argumentos que dão base à interpretação do romance. A primeira parte, chamada *(En)Canto I: A poética do silêncio: “o dizer”*, a qual se divide em dois capítulos, faz um panorama geral da escritura e literariedade clariceana dentro das questões da Hermenêutica e do silêncio como ponto crucial na interpretação do livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. A segunda parte, por sua vez, dividida em três capítulos, chamada de *(En)Canto II: A aprendizagem do ser: “o explicar”*, trata do processo de aprendizagem existencial das personagens protagonistas do livro no que tange principalmente às discussões da ontologia do ser e do *Dasein*, baseadas nas teorias dos filósofos alemães Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer.

---

<sup>2</sup> O termo vem do grego επι *epi*, que significa “sobre”, e φαεινω *phaino*, que significa aparecer, brilhar; nesse sentido, significa uma aparição, uma revelação, uma manifestação espiritual surgida em meio às palavras ou aos atos mais corriqueiros humanos. O introdutor do conceito da epifania na Literatura moderna foi o irlandês James Joyce. Os teóricos acreditam que as personagens de Clarice Lispector e de vários outros autores revelam em vários momentos de suas obras contatos com o transcendental e o imanente de si mesmos a partir da epifania, desta forma, este será um termo reiterativo no nosso texto.

Achou-se interessante chamar os capítulos de cada uma das partes usando vocábulos ligados à música<sup>3</sup> para se reportar à ideia do canto e encanto da sereia<sup>4</sup> Lóri, no mistério das suas palavras e dos seus silêncios.

Dessa forma, o primeiro capítulo da primeira parte recebe o título de (1) *Letra: A Hermenêutica da literariedade clariceana*, e nele se discute a forma de lidar com a “palavra” e a “não-palavra” em Clarice a fim de chegar à interpretação de seu texto. O segundo capítulo da segunda parte, sequencialmente, recebe o título de (2) *Ritmo: Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres: A linguagem aquática e o silêncio (a)fundante clariceano*: esse capítulo se dedica a identificar, exemplificar e analisar, no romance clariceano em estudo, a linguagem fluída da autora em torno do silêncio, através do qual se deseja mostrar o que a letra não consegue desvelar, principalmente no que tange às questões existenciais humanas representadas pelos fluxos de consciência das personagens.

Já na segunda parte, os capítulos são três, os quais dão continuidade à interpretação do romance, mas mais ligados intimamente ao processo de aprendizagem do ser verificados nas personagens protagonistas. O primeiro capítulo dessa segunda parte, que, na sequência em relação aos outros, é o terceiro da dissertação, recebe o título de (3) *Melodia: A ontologia do ser na obra clariceana: o prazer existencial de Lóri*, e nele é levantada as teorias da Hermenêutica e da Ontologia para mostrar como Clarice trata da consciência existencial das personagens pelos fluxos de consciência. O segundo capítulo dessa segunda parte, por sua vez, que é o quarto da dissertação, tem o título de (4) *Harmonia: A sereia Lóri e o filósofo Ulisses: o (re)nascer da criança divina*, e nele se justifica a união das personagens através de uma busca pelas memórias primevas e essenciais de suas existências a fim de renascerem para a vida primordial, para a vivência do *Dasein*

---

<sup>3</sup> A *música* aparecerá reticamente neste trabalho como metáfora do processo interpretativo da palavra e do silêncio dentro do texto literário, como a letra – a matéria-prima da obra – e o não-dito – o que vai além da linguagem escrita –, os quais, em harmonia, constroem a obra *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector. O som melódico musical transmite a ideia de um processo construtivo que, apesar de cheios de altos e baixos, é sempre equilibrado e ritmado, da mesma forma que as partes e os capítulos da dissertação serão divididos.

<sup>4</sup> O apelido Lóri advém do nome Loreley, uma sereia do folclore alemão, cantada por Heine, a qual encantava os homens com o seu canto e os fazia se precipitar ao mar. Discutiremos mais à frente no texto como essa simbologia pode ser vista dentro do processo de interpretação com o qual lidaremos na dissertação.

heideggeriano, em que o humano encontra-se consigo mesmo para encarar os verdadeiros prazeres de ser e estar no mundo. O terceiro capítulo da segunda parte, por fim, e quinto e último da dissertação, foi intitulado de *(5) Cadência: O passo a passo da aprendizagem de Lóri e Ulisses: o (en)canto da trama*, e nele se procurou mostrar as principais partes da trama do livro que exemplificam todas as questões levantadas nos capítulos e discussões anteriores.

A última parte da dissertação, a que se deu o nome de *Poslúdio: A confluência do amor de Lóri e Ulisses: A aprendizagem do silêncio na poética do ser: “o traduzir”*, ainda resgata a metáfora da música e do encantamento de Lóri e mostra como todo o processo de aprendizagem das personagens pelo silêncio, no alcance de uma linguagem que se cala para falar do existencial, atinge a potência da poética do ser, nas vias da ontologia e da (re)descoberta dos prazeres de ser e estar no mundo, para, assim, confluírem no amor carnal e transcendental, o qual muitas vezes só pode ser dramatizado e representado pela Literatura.

Por fim, e não menos importante de se informar, as gravuras adicionadas antes de cada parte e capítulo são do artista recifense Gilvan José Meira Lins Samico, mais conhecido como Gilvan Samico. Homenageando-o como um dos maiores gravuristas do Brasil, selecionamos algumas de suas xilogravuras que, interessantemente, reforçam as ideias levantadas na dissertação, principalmente no que se reporta ao mito da sereia e à união conjugal de um personagem homem com uma personagem mulher na aprendizagem do ser.



*O rapto do sol*, 1960  
Xilogravura de Gilvan Samico  
Fonte: [achabrasilia.com](http://achabrasilia.com)

## PRELÚDIO

### A OBRA DE ARTE LITERÁRIA: O (EN)CANTO DA SEREIA

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com o indizível que só poderá me ser dado através do fracasso de minha linguagem. (LISPECTOR, *Um sopro de vida*, p.178).

A criança<sup>5</sup> quando nasce é como uma folha em branco. Ela depara-se inicialmente com um mundo repleto de informações que serão absorvidas por ela de diversas formas. E a folha só será preenchida a partir justamente da moldagem dessas informações no seu mundo individual, a partir de como cada coisa vista, sentida, cheirada, tocada, ouvida e degustada vai sendo criada no interior humano da sua existência. A criança está constantemente em profundo processo de aprendizagem, o próprio radical da estrutura etimológica da sua palavra tem a ver com criação. E toda e qualquer criação feita por ela nesse processo intersubjetivo de aprendizagem passa inevitavelmente pelo que chamamos de linguagem.

Quando Clarice Lispector, na epígrafe supracitada, revela que a linguagem é como ela busca (e não acha) a realidade para sua criação, é como se nos fosse mostrada a criança aprendendo a criar seu mundo com as novas informações que instantânea e naturalmente lhe são oferecidas. O autor diante de sua obra é, portanto, uma verdadeira criança: é na busca e no não achar (como diz Clarice), é na tentativa de preencher a folha em branco que ele vai aprendendo a transmitir a realidade a partir da linguagem, linguagem esta cheia de incongruências, de intangibilidades, de silêncios e (en)cantos, linguagem aprendida no seu próprio ato de ser criada.

---

<sup>5</sup> O vocábulo *criança* aparecerá várias vezes no texto indicando metaforicamente a travessia iniciática da interpretação da obra de arte literária por parte do leitor, a criação da obra por parte do autor, bem como a representação do Ser, na literatura, no caminho do encontro consigo mesmo, procurando sua própria essência.

A criação da linguagem literária é, diga-se de passagem, o fruto de uma relação preexistente entre o seu autor (a “criança”) e a sua obra (o lugar de aprendizagem). Quando essa relação se estabelece, ela se lança espontaneamente em outra, que é a do leitor e da obra. Autor, leitor e obra, portanto, passam a fazer parte de um mesmo ritual: o da criação de uma arte. E juntos desencadeiam um poder profundo de reflexão que vai se estabelecendo pela tentativa de “dizer”, isto é, pela tentativa de atingir certa realidade (matéria-prima) a partir da linguagem (NOVELLO, 1987, p.62).

A maior força da criação da obra de arte literária acaba se tornando a própria linguagem. Autor, leitor e obra estão imbrincados nela (na linguagem) e dela fazem parte. O homem é o próprio discurso, com suas falas e silêncios, com sua dubiedade aberta ao que é delimitado e ao que é infinito, e é sendo discurso que ele se torna senhor da obra de arte literária, e sobre ela tem a posse da criação, interpretação e reinvenção.

Porque é duplo empírico-transcendental, o homem é também o lugar do desconhecimento – deste desconhecimento que expõe sempre seu pensamento a ser transbordado por seu ser próprio e que lhe permite, ao mesmo tempo, se interpelar a partir do que lhe escapa. (FOUCAULT, 1999, p.445).

A linguagem para a autora Clarice, de acordo com a epígrafe no início do prelúdio, é o modo como ela busca (e não acha) a realidade. E esta realidade é a sua matéria-prima. Contudo, se a capacidade de escrita do autor estivesse atrelada somente a descrever e examinar empiricamente a realidade, ele se restringiria muito, não haveria abertura para as novas possibilidades do real. A linguagem feita pelo artista passa pela criação de novas visões sobre a realidade, que ultrapassam os limites do que envolve a concepção comum do mundo, mesmo que em constante diálogo também com esta concepção comum. O artista passou a existir provavelmente a partir do momento em que sua arte começou transfigurar o olhar sobre o mundo, dando-lhe novas paragens.

Contudo, ao criar outra realidade, mesmo que ela seja sonhadora e sonâmbula, o artista, pela transfiguração que lhe acontece, também poderia ser criado por essa nova realidade; ou seja: a obra e o

artista, ambos como resultado de uma realidade inventada, de uma realidade que rompe os limites de si mesma e se torna duplamente criadora: a nova realidade é quem cria o artista, que por sua vez, à medida que vai “sendo criado”, também se torna criador de uma obra dentro dessa nova realidade... mas essa nova realidade não se aparta totalmente da realidade que nos envolve, dos fatos reais que nos acostumamos a ver, a perceber no cotidiano, não se aparta dos problemas de nossa realidade social. (NOVELLO, 1987, p.89).

O que a linguagem artística literária é, enquanto linguagem que busca uma nova realidade, passa, portanto, indispensavelmente, pelo ato transfigurador do autor, o qual se torna transfigurado pela própria criação. Transfigurado, ele é como uma criança se reconstruindo a partir da concepção inicial que tinha do seu mundo e de si mesma, reformulando certos preenchimentos da folha em branco e dando vazão a outras facetas da sua realidade, recriando uma linguagem que está em constante buscar e não achar, ir e voltar, encantar e desencantar.

Falar sobre essa nova realidade que é criada pelo autor na sua obra de arte literária é uma questão polêmica e perigosa. Há quem traduza a visão literária do real como uma simples abstração, como que uma tentativa de florear ou poetizar as cruezas do mundo sensível, palpável e concreto. Mas perguntamo-nos se a nova realidade criada pelo artista, que não se distancia também dos fatos cotidianos que estamos acostumados a ver (como diz Novello na citação acima), poderia ser resumida nessa simples ideia de pura transfiguração que “embeleza” o conhecimento sobre o real.

A realidade vista sob o olhar de um artista parece passar tanto pelo sentir quanto pelo analisar. Ela não é tida como verdade absoluta e nem tem desejo de se identificar finitamente com algo, por estar frequentemente em contato com o interior humano de forma inexplicável. É uma subjetividade paradoxalmente objetiva porque também é trabalhada, é matéria de carpintaria, é linguagem lapidada, mesmo que seja dada num instante, num estampido da existência, com cada coisa, cada sentimento e cada verdade recolhida no seu momento único.

Novello (1987, p.24) nos diz que, para Bachelard, grande filósofo do século XX, em “La intuición del instante” (1973, p.99), a realidade do tempo é o instante, ou, de forma mais simples, a realidade em si mesma é o próprio instante. Se não há, portanto, outra realidade diante do tempo que não o instante, o qual não pode

sequer ser dividido em partes menores, então a sequência ininterrupta de instantes dará a dimensão de uma realidade em cujo interior se criará um espaço. Este espaço, por sua vez, pontilhado de instantes, cria um fluxo de momentos que nos escapam, e é somente esse fluxo que é capaz de gerar algo, de procriar o novo, de levar cada ser para o realmente “sendo”, este sendo, por outro lado, se não captado dentro do espaço pontilhado de instantes, perde-se na germinação original da realidade, a qual entra em constante processo de ebulição e mutação. No instante seguinte, essa realidade já será outra. Como escreve Clarice:

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim. (LISPECTOR, *Água viva*, p.10).

Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem - fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância. (ibidem, p.13).

O ato da criação artística literária enovela o escritor dentro dessa irrupção da realidade instantânea e transfigurada a que ele se submete, e o faz sentir a grandeza e os buracos dessa criação. Desta forma, o ato criador está em constante processo de mutação e transformação em cada escritor, a cada momento. Olga Borelli traduz muito bem esse não saber sobre a criação artística nas seguintes palavras:

A criação artística é um mistério que me escapa, felizmente. Eu tenho medo antes e durante o ato criador, acho-o grande demais para mim. [...] O problema da criação artística sempre me fascinou e ainda não perdi a esperança de um dia desmontar esse complicado mecanismo. (BORELLI, 1981, p.81).

É necessário frisar que o artista, seja seu instrumento de trabalho a escrita ou qualquer outro, é o símbolo vivo daquele que detém a consciência de uma linguagem, que se transforma no tempo e nos instantes de forma intensa e escorregadia. Mais ainda, o artista é aquele que, ao se envolver na linguagem, a percebe entrando em constante processo de indagação sobre si mesma, como que numa constante metalinguagem, questionando a realidade que ela própria criou

dentro do tempo em que foi criada. A linguagem artística se torna, então, como um modo de existência em que se dá o (re)descobrimto de si mesma. Ela não é o adulto que reproduz o mundo somente pela análise, ela é a criança que produz o mundo perante sua nova aprendizagem, a folha em branco a ser rabiscada.

No que tange à compreensão e interpretação da obra de arte, entramos em um universo misterioso, porque há várias teorias que tratam das formas de leitura da linguagem poética. Entretanto, nos ateremos especificamente à teoria da Hermenêutica para a interpretação da obra de arte literária, justamente porque ela nos faz refletir sobre o não método prévio de interpretação, nos mostrando que a obra existe por si mesma, ela mesma (a obra) é que propõe seu método ao ser criada, e tal método é constantemente renovado, recriado e reaprendido com quem entra em contato com a sua linguagem.

Adquirir o sentido que a obra de arte literária nos permite atingir vai muito além de um simples processo de compreensão dos versos, frases, expressões e capítulos: a decifração de uma poética não se compraz com uma significação unívoca e impassível de questionamentos. A Hermenêutica nos serve como procedimento operativo da interpretação textual, portanto, na busca desse princípio da complexidade do ato de desvelamento do texto – principalmente poético. Tradicionalmente ligada pela História à interpretação do texto sagrado, ela passou a ser levada também como filosofia do entendimento das obras literárias, desde que, é claro, norteada pelos princípios operativos que lhe foram destinados para sua utilização, no processo de postulação da significação textual.

O termo Hermenêutica é originário das palavras gregas *hermeneuein* e *hermeneia*: respectivamente “interpretar” e “interpretação”. Ambas são ligadas ao deus Hermes, o transmissor e intérprete dos discursos divinos, que os homens não podem compreender de imediato, e os quais ele tenta tornar mais inteligível ao conhecimento humano. É nesse sentido que Richard E. Palmer, em seu livro *Hermenêutica* (2006, p.23-41), demonstra o fato de os dois vocábulos estarem intimamente ligados à sequência do *dizer*, do *explicar* e do *traduzir*.

Uma vez que para a Hermenêutica a escritura tenha sua significação em si mesma, a sua enunciação, isto é, seu *dizer*, passa a ser o princípio da compreensão para se chegar à interpretação. A interpretação, por sua vez, está baseada na

explicação, visto que, no decorrer desse processo, “o horizonte interpretativo de um texto e o horizonte do leitor fundem-se como condição básica para se entender o significado do texto” (CASTRO, 1991, p.71). O choque que o ato de *explicar* provoca no horizonte do leitor parte para uma conscientização que adentra no sentido da realidade, no modo de encontrar aquela significação no mundo, e é justamente essa revelação que indica o ato de *traduzir* o texto.

É diante dessa conjuntura que a Hermenêutica perfaz sua atuação como uma ciência exegética, filológica, fenomenológica e existencial, dado que não significa ser um processo finito; muito pelo contrário, ela *diz, explica e traduz* ciclicamente como uma manifestação do descortinar do significado que não é geralmente manifestado pela letra (pelo literal). Na interação entre o texto e o intérprete, a dúvida e a ambiguidade da mensagem transmitida tomam o lugar das afirmações taxativas e finais que o texto poderia suscitar.

Visto que a interpretação é o ato de desvelamento da pergunta para a qual o texto é uma resposta, a Hermenêutica, como base filosófica dessa interpretação, encontra-se intimamente ligada à retórica (o ato de anunciar a verdade de uma tradição), à política (o ato de viabilizar o diálogo comunitário) e à poética (o ato de descortinar a verdade)<sup>6</sup>. Há, portanto, por parte dela, uma preocupação em criticar e reafirmar o caráter da explicação da obra de arte apenas pela subjetividade do autor e do leitor, bem como pela realidade que os circunda, uma vez que o texto literário é, na verdade, a problematização e a transformação do real em detrimento da representação e da metalinguagem ficcional.

Ao adotar a Hermenêutica como uma exegese do texto, tanto Heidegger quanto Gadamer perscrutam uma ontologia que não se apresenta na conjunção da verdade e do método, isso porque o cientificismo do método não consegue (detidamente) suprir as necessidades da experiência da verdade, isto é, da interpretação. A Hermenêutica não trata a interpretação como dissecação conceitual

---

<sup>6</sup> A teoria da Hermenêutica acredita que a interpretação passe pelos seguintes estágios: (1) pela retórica, isto é, pelo discurso escrito da própria obra, porque é a partir dele que se seleciona uma realidade a ser tratada; (2) pela política, como encontro do discurso com a realidade comum àqueles leitores que a experimentam (apesar de a experiência ser diferente para cada leitor); bem como (3) pela poética, isto é, pela revelação de uma verdade, de uma compreensão da realidade discutida, a partir do contato profundo com a linguagem da obra e com o horizonte do leitor. Grosso modo, esses três estágios são outras formas de definir o processo do *dizer, explicar e traduzir* da teoria da Hermenêutica, que já foram explicados anteriormente.

da obra literária, ela “chega à sua dimensão mais autêntica quando deixa de ser um conjunto de artifícios e de técnicas de explicação de texto” (PALMER, 2006, p.19).

O que a Hermenêutica faz é retrilhar caminhos que a razão – a qual produz a experiência da “verdade” por condições preestabelecidas na investigação do proceder metodológico – aponta na validação da ciência moderna. Ela questiona essa razão regida pelo ideal de uma filosofia prática calcada na tradição da linguagem e na consciência comum.

O ato interpretativo feito pela Hermenêutica, obviamente, não deixa de levar em consideração a verdade da tradição dos textos pelos costumes e pelas culturas em que estão embutidos. Isto é, ela não os separa da experiência histórica do presente do intérprete, até porque toda interpretação é um processo em que a individualidade aplica o infinito do seu ser à finitude de determinada interpretação, para que os pré-conceitos da experiência concreta descubram o não dito no texto, fazendo, conseqüentemente, que o texto exista sempre sob a forma de uma pergunta na compreensão e vivência dos seus leitores<sup>7</sup>.

Compreender não significa verificar metodicamente o significado do passado objetivado no texto, mas experimentar – no jogo em que interpelamos e somos interpelados pela tradição – o seu sentido constantemente mediado pela fusão dos horizontes do texto e do presente. Nesse processo, o que importa não são nossos juízos sobre as afirmações do texto, mas os pré-juízos que dialogam com a sua pergunta motivadora. (IZOLAN, 1997, p.12).

O método não existe antes da experiência da interpretação da linguagem, porque se configura em diálogo com a dinâmica singular e operativa do fenômeno, uma vez que a linguagem é horizonte de mediação do intérprete e da obra de arte, seja na configuração do presente e do passado ou do dito e do não dito. O leitor passa a ser jogado dentro da linguagem, assim como o próprio autor o foi no momento da criação; a arte é lúdica, mas de um ludismo que se constrói por uma história como consciência operativa e de uma linguagem como base especulativa.

---

<sup>7</sup> Segundo a Hermenêutica, todo ato interpretativo passa pelos conhecimentos prévios do intérprete, ou seja, pelos seus pré-conceitos formados, e pelo seu primeiro contato com a obra. A partir dessa fusão, tudo o que o intérprete já conhece será posto em xeque ou será selecionado para que ele consiga adentrar no horizonte da obra e dela tirar aquilo que acha necessário. Lembrando que essa relação sempre desencadeia dúvidas, perguntas, inquietações e estranhamentos.

A experiência da leitura pode obrigar o leitor a uma nova percepção da vida. O horizonte de expectativa da Literatura é diferente do horizonte de expectativa da realidade social, não só porque contém experiências realizadas, mas porque antecipa possibilidades não realizadas, amplia, com novos anseios, escopos e exigências, as margens do comportamento social. Abre o caminho para futuras experiências. A obra literária pode romper o automatismo da experiência cotidiana. Coloca o leitor em confronto com uma realidade nova, 'opaca', que não pode ser compreendida, em relação a seu horizonte de expectativa. Este leitor não é o destinatário direto daquela obra. Em presença da nova realidade ainda estranha, ele precisa procurar em si mesmo as perguntas que lhe proporcionem uma também renovada percepção do mundo e do problema humano, a que se destina a obra literária. A tarefa específica da Literatura, na vida social, deve ser buscada, exatamente, onde ela não se reduz a uma arte que, apenas, *representa*. (SÁ, 1993, p. 304).

Segundo a Hermenêutica, o leitor ou o intérprete do texto literário é constantemente mediado pelo ludismo da compreensão e da vivência da sua leitura, na busca de uma verdade que ironicamente circula como constante indagação.

A compreensão do texto literário parte, conseqüentemente, de uma ontologia e não de uma epistemologia, por se tratar do ser, do existir e não do método. Toda interpretação acaba naturalmente sendo uma aprendizagem, porquanto é uma experiência que faz o leitor ou intérprete adentrar no jogo da compreensão e conhecer melhor a obra, dentro de um processo contínuo de projeção e retificação.

A obra nasce para ser compreendida de alguma forma, mesmo que a compreensão seja a falta de compreensão ou a diferença e a variação de significações perante distintas identidades. "Não pode existir nenhuma produção artística que não *queira dizer* sempre que o que ela produz é aquilo que é de fato" (GADAMER, 1985, p. 42). O que importa, portanto, na criação da arte é a reflexão permanente, é a experiência da interpretação.

De uma forma geral, o postulado da Hermenêutica é o princípio da contextualidade, ou seja, a correlação na obra entre o sentido das partes e o sentido do todo, pois é a compreensão da conjunção das partes que interfere na compreensão do todo. Essa compreensão das partes no todo e do todo nas partes é que faz com que a experiência da arte jamais tenha apenas um sentido cognoscível. A obra de arte nos transporta à constante dúvida, ela enuncia algo que, na forma como é dito, se mostra como uma nova descoberta, e é nesse intermitente

desvelamento que repousa seu encantamento, porque o que conhecemos previamente passa a ser excedido ou transformado.

Voltando à epígrafe que abre este prelúdio e ligando-a à interpretação do texto literário pelas vias da Hermenêutica, damos-nos conta que a realidade tão buscada pela autora e fadada por uma linguagem “fracassada” nada mais é do que a “nova realidade” criada constantemente pela atividade artística. A linguagem da obra literária, portanto, trai o indivíduo que a cria, que a lê e que a interpreta, porém, ela é o único artifício possível a ele, ela é a única ponte para se chegar a essa “nova realidade”, tão marcada pelo que jamais se consegue dizer, pelo indizível. E esse “indizível é, finalmente, a posse do silêncio pela linguagem” (SÁ, 1993, p. 258).

Clarice em *A paixão segundo G.H.* (1998b, p.15) diz que “toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio”, e tal assertiva nos indica, na interpretação da obra de arte literária, com vistas à Hermenêutica, que há muita importância nas entrelinhas, que todo dizer tem uma relação fundamental com o não dizer. Analisar as entrelinhas, é válido dizer, não é meramente decifrar as figuras de linguagem ou as pressuposições e inferências que compõem o texto. Elas estão mais relacionadas com a vivência do autor, do leitor ou do intérprete quando em contato com o texto, com o horizonte que cada um deles vivencia no conjunto do tempo, espaço, cultura e história de que fazem parte. É nesse ponto que a linguagem artística literária nos leva a apreciar as errâncias dos sentidos, nos leva a sair da unidade de significação para entrar no irremediável processo da indagação, da incompletude, da fugacidade, da não apreensão absoluta, características estas que englobam o indizível dentro da linguagem e dentro também do ser.

A partir do século XX, os autores, entre eles Clarice Lispector, deram início ou mesmo confirmaram com maior disposição esse legado de mostrar a linguagem da obra de arte literária como um lugar ensaístico também do indizível, fazendo perfurações na superfície das palavras para tirar delas também o seu silêncio, mostrando que a obra é o lugar de onde se parte para entender o ser, com suas lacunas, inquietações e dúvidas. A palavra sai do seu reinado absoluto para dar caminho e significação também para o silêncio.

A tradição que tanto se preocupou em dar um lugar exato, pomposo e carregado de sentidos para a palavra é refutada por uma necessidade de não mais culpar esta (a palavra), tão cheia também de fracassos, de incompletudes, de incongruências. É como se o autor moderno e contemporâneo encarnasse de forma mais contundente o papel daquele que também está buscando a realidade e, no meio do caminho, encontra dúvidas. Ele perde seu lugar de deus onipotente e ocupa o lugar humano da dúvida, do erro, da falta e, é claro, não mais só do dizer, mas do não dizer.

Fernando Pessoa, com o poema “Cessa o teu canto!” (2009, p. 272-274), dá-nos uma interessante argumentação sobre a questão da importância do silêncio, do indizível, do sentido que vai além das palavras e do seu natural fracasso:

Cessa o teu canto!  
 Cessa, que, enquanto  
 O ouvi, ouvia  
 Uma outra voz  
 Como que vindo  
 Nos interstícios  
 Do brando encanto  
 Com que o teu canto  
 Vinha até nós.  
 Ovi-te e ouvi-a  
 No mesmo tempo  
 E diferentes  
 Juntas a cantar.  
 E a melodia  
 Que não havia  
 Se agora a lembro  
 Faz-me chorar.

Foi tua voz  
 Encantamento  
 Que sem querer  
 Nesse momento  
 Vago acordou  
 Um ser qualquer  
 Alheio a nós  
 Que nos falou?  
 Não sei. Não cantes!  
 Deixa-me ouvir  
 Qual o silêncio  
 Que há a seguir  
 A tu cantares!

Ah, nada, nada.

Só os pesares  
De ter ouvido  
De ter querido  
Ouvir além  
Do que é o sentido  
Que uma voz tem.

Que anjo, ao ergueres  
A tua voz  
Sem o saberes  
Veio baixar  
Sobre esta terra  
Onde a alma erra  
E com as asas  
Soprou as brasas  
De ignoto lar?

Não cantes mais!  
Quero o silêncio  
Para dormir  
Qualquer memória  
Da voz ouvida  
Desentendida  
Que foi perdida  
Por eu a ouvir...

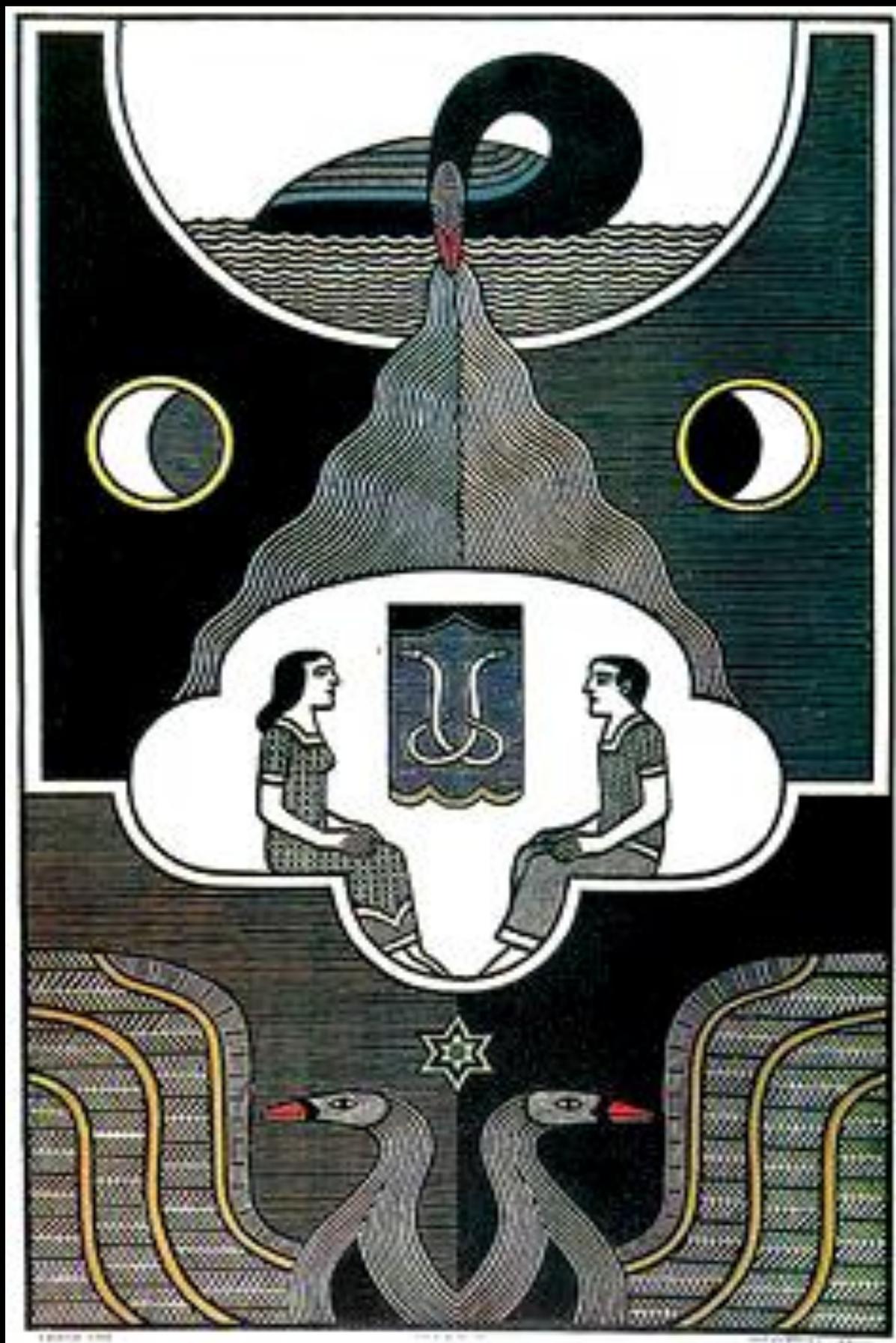
Quando o poeta português canta, no seu poema, que deseja ouvir o silêncio que há de seguir com o canto, ouvindo, além do sentido que uma voz tem, captando os interstícios do encanto desse outro lado da voz, podemos nos remeter ao que a Hermenêutica teoriza a respeito da interpretação da obra de arte literária, no que tange à captação das partes da obra para se chegar no seu todo. E esse todo, vale dizer, está margeado pelo indizível, porque a compreensão do texto também acaba se encontrando fora das palavras. Pessoa pede para que se cesse o canto das palavras ditas, da letra em si, para que se possa atingir a melodia, a música, para que o canto não seja somente informação, decifração do literal, como se fosse preciso não escutar o que se diz para se poder ouvir o que ficou não dito.

A obra de arte literária passa então a ser um lugar onde o canto encanta porque está cheio de mistério, de lacunas, do indizível. Tal como Ulisses que, na *Odisseia*, explorou o canto encantador das sereias para descobrir o que havia além dele, para descobrir os interstícios da branda mágica que envolvia a voz delas. Assim, o autor, o leitor e o intérprete devem navegar na profundidade da linguagem

da obra de arte literária, vivenciarem como a criança a nova realidade do mundo e, portanto, aprenderem com o silêncio.

Toda essa percepção da importância do silêncio na linguagem desemboca na criação e interpretação da obra de arte literária, portanto, valida muitos dos procedimentos teóricos da Hermenêutica. Blanchot (2005, p. 6) no diz que há uma verdadeira luta entre toda narrativa – podemos dizer, com todo texto literário – e o encontro com o canto silencioso das sereias, porque assim como Ulisses lutou com prudência e paciência para descobrir o que havia por trás do canto, o autor e o leitor lutam com a linguagem para desvelar as possibilidades de interpretação do texto literário, procurando saber suas “verdades”. Mas não entendamos essa descoberta como um acontecimento finito e acabado, com resoluções prontas e definitivas, ela é mais um ludismo que alcança acasos, muda de direção, inquieta-se e está em constante devir, tudo dentro do jogo simbólico do texto. A obra de arte não tem que ser um acontecimento excepcional, ela já é o acontecimento, ela se realiza no realizar-se e não no realizado.

Em suma, é preciso não dizer para se dizer, é preciso que o sentido do silêncio também exista para constituirmos a incompletude constitutiva da obra literária. O primado da Hermenêutica na Literatura não está na definição absoluta do ser representado pela linguagem, mas na (in)definição da sua existência inconstante, enigmática e eternamente lacunar. Toda obra de arte literária é como um (en)canto da sereia e o autor e o leitor são como o Ulisses que se aventura além da voz e procura pela profunda melodia do silêncio.



*O diálogo*, 1988  
Xilogravura de Gilvan Samico  
Fonte: [catalogodasartes.com.br](http://catalogodasartes.com.br)

## (EN)CANTO I

### A POÉTICA DO SILÊNCIO: “O DIZER”

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo. (LISPECTOR, *A bela e a fera*, p.15).

Como para o mar, é na profundidade, no silêncio, que está o real do sentido. As ondas são apenas seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras). (ORLANDI, 1993, p.13).

O processo de escrever é feito de erros – a maioria essenciais –, de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era “nada” era o próprio assustador contato com a tessitura de viver – e esse instante de reconhecimento, esse mergulhar anônimo na tessitura anônima, esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito. (LISPECTOR, *Um sopro de vida*, p. 78).

Parece que, para bem compreender o silêncio, nossa alma tem necessidade de ver alguma coisa que se cala; para estar certa do repouso, ela precisa sentir perto de si um grande ser natural que dorme. (BACHELARD, 1989, p.199).

A arte de escrever passou a ser, principalmente na contemporaneidade, um dos lugares de esboço e ensaio da representação da realidade humana, uma realidade tão viva que é capaz de erros, é capaz de esvaziamentos, dúvidas, retiradas de máscaras e formações entre o ser e o dizer, entre o signo escrito e a vivência: um verdadeiro horizonte analítico-existencial<sup>8</sup> a partir da obra.

A poética que existe por trás da linguagem literária não se encontra somente no estilo de escrita das palavras que, em tom figurativo, manobra o texto a fim de

---

<sup>8</sup> Analítico-existencial porque a obra torna-se, no horizonte interpretativo, o lugar de representação do Ser e sua existência. Ao analisarmos os personagens e a narrativa, principalmente das obras de Clarice Lispector, entramos muitas vezes em contato com as questões existenciais do ser humano.

alcançar beleza estética, encontra-se também na representação dos sentimentos, emoções e vivências do ser humano a partir das experiências das personagens.

É claro que o material com o qual o escritor trabalha é a palavra, e a linguagem literária cumpre sua função artística usando-a. Contudo, se o ideal de apreensão do sentido global das coisas, a partir da palavra, permanece, ele é posto em xeque pela própria estrutura linear e fracionada da linguagem: somente se pode apontar o todo da representação de algo quando também percebemos nesse todo as lacunas, as incongruências e os silêncios. A escrita aponta a palavra e a palavra aponta o silêncio, porque a Literatura, assim como qualquer produção artística, é estruturalmente presença e ausência. A linguagem é muitas vezes insuficiente para dizer sobre o homem, tão complexo e divagante, mas é somente nela que o mundo do homem se desvela, porque nela o experimentamos.

Na Hermenêutica, o processo do “dizer” está intrinsecamente ligado ao discurso: é a mensagem divina que chega aos homens pelo mensageiro Hermes. Contudo, na Literatura, em específico, trabalha-se com a escrita e bem se sabe as limitações que a escrita carrega ao tentar transmitir o que foi falado, porque pode se perder o tom, pode se perder a alma comunicativa da sonoridade e do sentimento da voz, mas, uma vez escrita, a mensagem se encarrega de uma nova oralidade, por sua vez, captada pelo silêncio da leitura com os olhos e reinventada pelas várias vozes de quem a escreve, de quem a lê e de quem a interpreta. Muitas produções literárias foram escritas para serem lidas em silêncio. Os romances, por exemplo, se assentaram numa leitura que se faz à medida que cada um os lê; são abertos, múltiplos.

O “dizer”, sobre o qual se dedica a Hermenêutica, no processo de interpretação do texto literário, é a escrita com palavras, captada e lida pela voz interior de quem a cria, lê e interpreta, porque “toda a leitura silenciosa de um texto literário é uma forma disfarçada de interpretação oral” (PALMER, 2006, p.28). É um “dizer” coberto de silêncio, mas de um silêncio disfarçado, porquanto cheio de voz interna.

Heidegger (2003, vol. 1, p.150) nos diz que é na suspensão do falatório, ou do que podemos chamar de linguagem normativa, que se torna possível ecoar o apelo da linguagem como a casa do ser, uma casa cheia de rumores e também de

silêncio: a dimensão poética da linguagem é aquela que justamente se contrapõe à “norma cinzenta” de um dizer que só ouve aquilo que já compreende, que não se entrega à dúvida e à experimentação do texto. E experimentar a criação, a leitura e a interpretação de um texto literário é se relacionar com o silêncio que a própria palavra produz, pois estar nele (no silêncio) é estar paralelo ao sentido, e o sentido se torna possível a partir da tessitura das palavras nos espaços, unidades de significação que somente desenharam a ideia, por serem cercadas pelo branco do espaço vazio que nos permite uma respiração.

Esta parte da dissertação está intitulada como “(En)Canto I – A poética do silêncio: ‘o dizer’” porque há uma intenção inicial, que dará margem a todo o corpo de discussão, de se fazer perceber que a atividade poética nasce, antes de tudo, de uma importante compreensão do escritor, que passa a ser uma compreensão do leitor e do intérprete: perceber a impotência da palavra, que culmina com a descoberta da importância do silêncio, da importância do que é indizível. Entretanto, não podemos esquecer também que esse indizível é sempre apontado pela palavra, e que a linguagem literária, portanto, é o lugar do falar e do silenciar, é um canto que encanta, como o Ulisses que desvela o silêncio apontado pelo próprio canto das sereias.

A Hermenêutica está sendo usada aqui como teoria para interpretar o texto literário justamente por ser ela a que trata a obra como espaço de indagação sobre a existência humana. É a partir dessa forma de pensar a Literatura que passaremos a tratar especificamente da escritora Clarice Lispector, encontrando nela a fonte de uma linguagem que se ascende com a volubilidade da água, penetrante nos interstícios da palavra e do silêncio, a qual permite constante representação da aprendizagem do ser no contato com suas questões existenciais.

## 1 LETRA: A HERMENÊUTICA DA LITERARIEDADE CLARICEANA

Saber ler quer dizer que as letras desaparecem sem serem mais percebidas, e é somente o sentido da expressão que se constrói. (GADAMER, 1985, p.73).

Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra. Não quero perguntar por quê, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta? Embora adivinhe que em algum lugar ou em algum tempo existe a grande resposta para mim. (LISPECTOR, *A paixão segundo G.H.*, p.14).

A obra de arte é ficção que potencializa a representação da condição humana por meio da linguagem. E, em específico, a obra de arte literária se faz pela letra. É na letra, como corpo textual, como poética, como matéria-prima da escrita, que a linguagem literária constrói a nova realidade, cria e recria o homem e o mundo. Desta forma, é pela letra, como espaço, como lugar do (en)canto – o qual aponta o silêncio – que se começa a caminhada rumo à interpretação da linguagem e da literariedade da nossa autora escolhida, Clarice Lispector.

A escritora nascida em 1920 em Tchetchenilk, pequena aldeia da Ucrânia, e naturalizada brasileira, prima por uma narrativa que nos faz conhecer o impacto do regime da fascinação que faz o homem sair do seu universo apolíneo para ser arrastado para o mundo noturno e excêntrico dionisíaco<sup>9</sup>, na busca do divino pela pretensão da imanência. O drama na narrativa dos romances de Clarice Lispector é o das paixões, na transição “do humano para o inumano, do mundo para o imundo, do orgânico para o não orgânico, o aórgico neutro noturno” (SOUZA, 1997, p.123).

As palavras nada significam, apenas ganham representatividade quando um pensador as emprega. O discurso poético, gozando de grande autonomia, é vocacionado para as grandes construções do pensamento, orientando-se por entre caminhos ínvios do

---

<sup>9</sup> O adjetivo apolíneo se refere ao deus da mitologia grega Apolo, característico pela ideia da organização, beleza e calmaria do cosmos, enquanto o adjetivo dionisíaco se refere ao deus grego Dioniso, ligado à loucura, ao instinto e à cultura do caos. De forma metafórica, a escritura de Clarice Lispector nos faz entrar em contato com os dois pólos dentro do humano, na confluência do sagrado com o profano.

transcendente metafísico, inclusive, principalmente, por gerir e recriar as experiências do Ser. Clarice cedo descobriu as virtualidades da linguagem e compreendeu de imediato que sem as dolorosas experiências do ser, a linguagem se empobrece e avilta com a rotina desalmada. (MONTENEGRO, 2001, p.216).

Ao se interpretar a obra de Clarice, é preciso observar que o narrador não é apenas aquele que narra a história de determinadas personagens no texto, porque ele próprio muitas vezes é influenciado pelo drama criado no jogo dos fluxos de consciência das personagens. O drama da narrativa clariceana, desta forma, não resiste ao silêncio que a além-palavra suscita na representação dos sentimentos e reflexões profundas das personagens, ela (a narrativa) é assombrada pelo silêncio porque é assombrada pela presença mística de discussão do existencial. O ser passa a ser o ser humano e o mundo, o mundo humano, dotado de uma luz de consciência dialética e multiperspectivada.

Na civilização ocidental, fundamentalmente educada pelo discurso da metafísica, a pretensão clariceana de narrar as coisas enquanto coisas não dominadas pela representação sujeitiforme se denuncia como um desejo irrealizável. A arte, no entanto, não é necessariamente tributária do regime homínideo da representação sujeitiforme. (SOUZA, 1997, p. 140-141).

O texto clariceano é marcado fortemente por temáticas como o autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o *eu* e o mundo, conhecimentos das coisas e relações intersubjetivas e humanidade e animalidade. Para a concepção do mundo das personagens, Clarice utiliza nos seus romances ideias fixas que se repetem ao se reportarem à inquietação, ao desejo de ser, ao predomínio da consciência reflexiva, à violência interiorizada nas relações humanas, à potência mágica do olhar, à exteriorização da existência, à desagregação do *eu*, à identidade simulada, ao impulso de dizer e ao descortínio silencioso das coisas (NUNES, 1989, p.100). Todos estes elementos estão ligados entre si na significação da concepção do mundo da personagem.

O caráter existencialista da obra de Clarice se depara com questões místicas, validando-se na própria existência individual da personagem com acuidade reflexiva e inquietação interior. As personagens clariceanas quanto mais conhecem a si

mesmas, mais parecem se confrontar com um ser outro de si mesmas, e é este confronto justamente que lhes provocam a náusea, ou seja, o descortínio contemplativo e silencioso que a fascinação das coisas lhes provoca, a partir do momento em que elas (as personagens) adentram na mística da relação do sujeito humano com a realidade não humana, ao decompor a vida cotidiana e o comum e banal (NUNES, 1989, p.100).

Na obra de Clarice, a falta de sentido para o intelecto humano é a plenitude sagrada do silêncio das coisas. A luz que rodeia essa plenitude pode ser vista, mas não compreendida. Em suas obras, do primeiro ao último capítulo, a personagem central representa errâncias nas suas ações. Ela passa por uma espécie de peregrinação que a conduz a uma aprendizagem, na busca espiritual que se apoia numa fuga e num encontro consigo mesma. Essa fuga se dá com a quebra de alguma ordem de circunstâncias da vida comum, provocada por uma epifania. A personagem pode tanto buscar fugindo quanto fugir buscando.

Os textos de Clarice anunciam abertamente esse critério do caráter existencial humano na representação do drama de suas personagens, e, como na maioria dos autores da Literatura Contemporânea, sua obra não é solução ou taxação de comportamentos, ela é a dúvida. Para o autor, a ficção já não é mais abrigo para ter e possuir a realidade, muito pelo contrário, é escrevendo que a lacuna aumenta e o romance passa a ser uma interrogação, visto que na narrativa o narrador se narra no alcance de um esvaziamento, do encontro de um *eu* sem máscara, que diz sem dizer e não diz dizendo a fim de identificar o ser.

A literatura feita por Clarice, vale dizer, não é uma escrita primada pelo significante, mas mais fortemente pelo indizível do significado, mobilizada pelo plano do conteúdo. Isso acontece porque o significante atravessa a teia do discurso, transforma-se em significado e a partir daí vira indagação. É como Sérgio Millet diria:

Uma linguagem pessoal, de boa carnação e musculatura, de adjetivação segura e aguda, que acompanha a originalidade e a fortaleza do pensamento, que os veste adequadamente. (MILLIET, 1945, p.30).

Em geral, os textos literários de Clarice se iniciam com a sábia exploração de um incidente que se desdobra para criar um clima de mistério, de busca, de solidão,

de angústia, de medo, de força inútil e de desânimo. A autora sabe com maestria retratar um equilíbrio que penetra o psicológico e o sensível das personagens a fim de fazê-las se revelarem diante de algo que mesmo sem formato se fixam por um acontecimento muitas vezes insólito, o que se dá justamente pela epifania.

Clarice, como autora, possui uma capacidade audaciosa no jogo de palavras, que analisa as paixões e sentimentos sem preconceitos, penetrando nos mínimos detalhes dos mistérios da alma e do coração. Para tal feição, ela faz uso do monólogo interior<sup>10</sup> e reconstitui a consciência da personagem dentro da narrativa, e esta característica a faz ser uma forte problematizadora (questionadora) da linguagem, ao tratar da intrínseca relação entre o mundo da palavra e a analítica-existencial humana.

A escritura clariceana se dá pelo ato criativo da inspiração, nada é planejado ou teorizado previamente, tudo parece ser narrado pelo ritmo da impulsividade e da compulsão de uma vida de eterno contato com a aprendizagem.

Escrevo do modo que escrevo porque é a maneira como foi concebido e não saberia dizer de outro modo. Não sou uma pessoa que possa relatar uma ideia passada. Não sei pôr no papel uma coisa que não estou sentindo mais. (LISPECTOR, 1964, p. 99).

O narrador clariceano retrata os profundos sentimentos de suas personagens, os quais as fazem ser criaturas destituídas de uma percepção comum de mundo ao se tornarem anestesiadas por uma vivência nauseante e vertiginosa da verdade, no encontro introspectivo com elas mesmas. Para criar essa condição, a autora Clarice usa uma multiplicidade de recursos que desafiam a linguagem, o ponto de vista e a aproximação e distanciamento do narrador, fazendo a narrativa primar pelo intersubjetivo, pela dissertação como expediente do processo simbolizador e do difícil problema do começo e do fim da narrativa.

Muitas vezes a introspecção do narrador e das personagens se dá no nível das banalidades que suscitam o drama existencial, mas um drama que é representado na e pela linguagem, visto que são as palavras e o que traduzimos além da palavra que o revela. As personagens vivem pela descoberta do oculto do ser, passam a ser detentoras da sabedoria do vazio à sua volta, passam a ser

---

<sup>10</sup> A personagem em diálogo consigo mesma, com sua própria consciência.

conhecedoras do não expressado para falar sobre aquilo que o silêncio nos obriga a não falar.

A obra de Clarice gesta um mundo na escrita em que o homem reconhece a si mesmo e esse reconhecimento é o *nada* (que é tudo), através de uma constante indagação vital subjetiva na qual o enriquecimento é o desnudamento. Desnudamento de história e de passado porque só é possível se descobrir existindo, no presente.

A epifania das personagens se dá pelo susto, por uma alimentação da natureza, pela palavra como isca, pela antirracionalidade e pela entrega ao incompreensível. Assim elas se rebelam para retornar ao silêncio da palavra e reconquistar, conseqüentemente, a linguagem, a fim de não precisar entender os pensamentos e desejar apenas vivê-los.

Em se tratando de Clarice Lispector, a discussão acerca do que é sua escritura e de como classificá-la torna-se uma curiosidade quase que natural para quem se inicia na “festa” da sua linguagem. É de se presumir que haja vertigens e dúvidas, principalmente, por estarmos lidando com uma literatura de carnação densa, apesar de aparentemente simples. Ler Clarice é um desafio à compreensão, porque é uma escritora que atinge os mais recônditos interstícios da alma humana.

Os livros de Clarice não têm moldes próprios de produção, porque a própria narração é moldada de acordo com os fluxos de consciência e momentos epifânicos vividos pelas personagens. Estas, por sua vez, parecem entrar na história como que tomando conta de toda a narrativa e impondo ao narrador sua vitalidade, angústia, alegria, decadência e reflexão. Nós, leitores, adentramos no jogo e nos vemos celebrando toda a tensão e pulsão da vida dos protagonistas.

Analisar a obra de Clarice acaba sendo, portanto, um novelo de problemas, principalmente quando se procura de qualquer forma taxá-la ou classificá-la diante do que escreve. A autora dilui concretamente a ideia de gênero literário, uma vez que seus textos não podem ser submetidos às velhas exigências de enredo e personagens. Sua literariedade submete as palavras a uma compressão de sentido, por conta da própria dinâmica da sua estrutura, que as leva ao que há além da palavra, por esse motivo torna-se quase impossível compartimentar a autora em uma padronização estanque e tradicional e a Hermenêutica acaba se tornando uma

interessante fonte de interpretação da sua obra. Ela busca fixar na materialidade da palavra o abstrato da vida e o fluir do tempo, assim, seu texto aproxima-se do não texto, do não livro, pairando sobre a ameaça do silêncio. A obra clariceana já não faz parte de um gênero literário estanque, e se torna equívoco chamá-la de mera ficção porque há uma transgressão nas representações do mundo, uma quebra nos padrões da linguagem, uma verdadeira desgnericidade que a faz ser inclassificável por ser de uma escritura “errante”, auto-dilacerada, descortínia, descontínua e intervalada, que se sustém do começo ao fim por um fio inacabado.

Contudo, se tivéssemos que classificar os textos clariceanos dentro de uma tipologia mais palpável para definirmos melhor nossa pesquisa, poderíamos dizer que ela é uma singular escritora de romances e contos. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, que será nosso objeto de análise, é um exemplo ímpar, notadamente clariceano, de escrever romance. Mas, ainda assim, é preciso refletir sobre o conceito deste gênero.

Na tradição, um romance é uma narrativa em prosa que se atém a mostrar e discutir a vida, as reflexões ou um determinado momento de ações paralelas de uma ou mais personagens, mas é interessante frisar que, em se tratando de romances como os de Clarice, essa prerrogativa cai por terra, porque os seus não nascem de uma simples narrativa de fatos e acontecimentos. Os fatos e acontecimentos são apenas causalidades mínimas necessárias para esta escritora para que as personagens não sejam apresentadas como seres despojados de vida, e principalmente de vida poética. Enfim, o que interessa é que o romance clariceano tem uma dinâmica própria de entretenimento, porque pode mudar constantemente de direção e de objetivo mediante as reflexões que são estabelecidas no seu bojo. Ele faz do tempo um jogo, continuamente aprofundando e se destituindo do superficial e do utilitário. É, no fim das contas, um ensaio e não uma descrição excepcional e realística da vida de uma personagem, por este motivo tem liberdade maior, é como um corpo que apresenta “problemas” na sua construção, e são suas falhas que também o sustentam.

O romance clariceano, nesse sentido, alcança uma exploração mistificante e poética dos fatos em consonância com o ser e sua existência. É uma navegação em que o tripulante põe seu navio em meio às tormentas inesperadas do mar, desejoso

apenas de passar por uma travessia que, até então, não sabe aonde vai chegar, se vai chegar, ou, melhor ainda, se há algum lugar para se chegar. É, na obra de Clarice, um gênero literário de linguagem análoga à sabedoria homérica de Ulisses: contínuo processo de devir, descobrir e aprender.

Essa navegação [o romance] é uma história totalmente humana. Ela interessa ao tempo dos homens, está ligada à paixão dos homens, acontece de fato e é suficientemente rica e variada para absorver todas as forças e toda a atenção dos narradores. Quando a narrativa se torna romance, longe de parecer mais pobre, torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração, que ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadrinho de espaço no tombadilho, ora desce às profundezas do navio onde nunca se soube o que é a esperança do mar. A palavra de ordem que se impõe aos navegantes é esta: que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino. (BLANCHOT, 2005, p. 6).

Talvez seja essa a maior lei secreta da narrativa clariceana: ela não tem objetivos prévios ou destinos automatizados. O conceito de romance, então, torna-se apenas uma forma de tentar supostamente categorizar o tipo de escrita que a autora faz, por exemplo, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Mesmo assim, como já dito, não é o mesmo romance tradicional, porque em Clarice é criado um universo ficcional calcado pela epifania, pelo fluxo de consciência e pela transfiguração do ser.

A linguagem do romance clariceano, portanto, é notavelmente a do excesso e da contrariedade, porque é lacunar e proliferante, hesitante, contundente, alusiva. Com ela percebemos que do infinitamente pequeno e banal se chega ao grande começo de algo extraordinário: o simples ato cotidiano leva a reflexões maiores e profundas sobre a vida.

sentou-se para descansar e em breve fazia de conta que ela era uma mulher azul porque o crepúsculo mais tarde 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 escarlate [...] (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 14)

[...] o universo ficcional da autora tem como ponto fulcral o modo como nele o mundo das sensações subjetivas, das atividades corriqueiras, atualizadas sobretudo por personagens mulheres, e das

pequenas cenas flagradas em sua banalidade abrem-se para um incessante questionamento sobre o(s) sentido(s) da existência humana – a paixão, a glória e a dor de viver inerentes a todos, homens e mulheres. (QUEIROZ, 1962, p. 6).

Apesar de ser excessiva – e entendamos esse adjetivo como um sinônimo de vertiginosa –, essa linguagem nos ensina a lentidão. Na verdade, o narrador nos mostra o tempo lento dos fluxos de consciência das personagens para justamente nos aproximar mais claramente da vida, da morte, do tempo e das coisas circundantes na trama. É a própria lentidão do tempo de descoberta da vida humana dramatizada pela *poiesis*.

Clarice nos convida a esperar, a saber receber e manter aberto o espaço sem esquecer, sem ansiar, deixando que as coisas se apresentem por si mesmas. A paciência acaba sendo, então, o tocante maior na travessia das suas personagens, e, uma vez intumescido na festa da sua linguagem, o leitor aprende a perceber que é justamente essa a virtude necessária para se conseguir conceber o universo da autora.

Há uma paciência para o ovo, uma paciência para a rosa; uma paciência para cada animal particular; há uma paciência para as espécies, todos os tipos de paciência que devemos praticar, desenvolver; tenho algumas paciências quase maduras, outras germinando, outras que não pegaram; e acho que algumas clarices trabalharam tão profundamente sua terra de seres que, nela, todas as paciências floresceram. As paciências são parteiras. (CIXOUS, 1962, p. 14).

A literatura clariceana busca resgatar o valor icônico da palavra, em consonância a isso, a narração é quase sempre em ruína, espiralada, dissonante, enevoadada, porque está em constante processo de criação, de questionamento, de naturalidade do não saber ou do saber sem certezas. É como se as palavras tremessem, rasurassem-se, perante uma liberdade de escrita que entre o risco de deixar um corpo (personagem) exprimir-se e o risco de ser literatura, escolhesse-se o primeiro: é um processo de além-escritura, de além-vida, de além-palavra. A “além-linguagem” de Clarice chega ao silêncio e é preciso proceder pelo caminho da escuta, ouvindo a letra, com orelhas sensíveis, para se chegar, enfim, ao (en)canto desse silêncio.

Essa “além-linguagem” da obra de Clarice é o que faz seus romances terem o diferencial sobre o qual tanto falamos anteriormente. Entrar em seu universo é perceber significativamente a literatura atingindo pela *poiesis* o jogo mítico<sup>11</sup> de interpretação do ser. A linguagem clariceana é, pois, essencialmente mítica, revela a travessia e a aprendizagem das suas personagens por meio de uma escritura enviesada pela simbologia do caos e dos cosmos da existência. A autora conduz a narrativa em direção à memória primordial, à criança divina<sup>12</sup>, à origem primacial de seres humanos distanciados de si mesmos, abissalmente relegados à mediocridade e à precariedade do estar e ser no mundo.

Nesse tocante da linguagem mítica de Clarice é que podemos concluir que a prosa narrativa na Literatura, especialmente o romance – com todo o seu caráter ensaístico –, parece que passou a ser o lugar da recitação dos mitos dentro das sociedades tradicionais e populares. Isso indica, portanto, que a mitologia em si não pereceu com o advento da modernidade, apenas passou a ter nova fonte de representação. Enquanto o desejo de transcender o tempo pessoal e histórico e mergulhar num tempo desconhecido, enquanto a linguagem poética não for lugar da descrição e narração fatídica dos acontecimentos da vida das personagens, e enquanto a via do transcendental e da potencialização do existir forem os pontos fulcrais do romance, enfim, enquanto tudo isso existir na literatura, de forma geral, para o homem moderno, poderemos dizer que ainda haverá certos resíduos de um comportamento mitológico. A mitologia não requer ritmos temporais, requer linguagem.

---

<sup>11</sup> A escritura de Clarice passa pela veia do *mito* porque este é a narrativa que busca revelar as angústias e as incompreensões do homem na relação com os tempos primórdios, discutindo a origem das coisas no mundo e das coisas em si mesmo. A mitologia se baseia num processo paradoxal de abertura para o mundo e de recolhimento para o encontro do ser com suas próprias origens, ela é na verdade uma figuração possível do ser em sua forma de expressão do divino, como fruto e realização de epifanias. As personagens nos textos clariceanos geralmente estão em contato com essa busca, com essa experiência da essência do seu ser, do que realmente são, suas origens e das indagações sobre a existência.

<sup>12</sup> A expressão “criança divina” se refere a um estudo sobre mitologia feito por Carl Gustav Jung e Karl Kerényi no livro *A criança divina: uma introdução à essência da mitologia* (2011), em que discutem a importância e a influência do mito nas simbologias psicanalíticas e filosóficas da sociedade moderna. A criança divina seria o encontro do ser com sua própria essência, o retorno à existência primordial, sem máscaras ou distanciamentos da alma e do espírito: a verdadeira volta à criança sagrada que há dentro do ser, em seu contato pleno com o divino, não fundamentalmente na visão do cristianismo ou de qualquer religião, mas o divino que carregamos por fazermos parte do caos e cosmos que regem o mundo.

[...] é sobretudo a 'saída do tempo' provocada pela leitura – especialmente a leitura dos romances – que mais aproxima a função da literatura das mitologias. O tempo que se 'vive' quando se lê um romance não é, evidentemente, o mesmo que se reintegra numa sociedade tradicional, quando se ouve o mito. Mas, tanto num caso como no outro, 'sai-se' do tempo histórico e pessoal e mergulha-se num tempo fabuloso, trans-histórico. O leitor é confrontado com um tempo desconhecido, imaginário, cujos ritmos variam indefinidamente, pois cada narrativa tem o seu tempo próprio, específico e exclusivo. O romance não tem acesso ao tempo primordial dos mitos, mas, na medida em que narra uma história plausível, o romancista utiliza um tempo aparentemente histórico, que é, porém, condensado ou dilatado, um tempo que dispõe, portanto, de todas as liberdades dos mundos imaginários. (ELIADE, 1963, p. 160).

Para entendermos melhor o uso da Hermenêutica dentro da literariedade clariceana, isto é, para concebermos melhor a ponte de interpretação das suas obras, é necessário que utilizemos um corpo textual específico o qual represente bem esse tom mítico, existencial e ensaístico da sua literatura. Para tanto, trataremos do romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, já mencionado anteriormente, procurando saber como a linguagem se construiu nos percalços de sua escrita, desvelando o universo no qual Clarice imergiu.

## 2 RITMO: UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES: A LINGUAGEM AQUÁTICA E O SILÊNCIO (A)FUNDANTE CLARICEANO

[...] a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes. (BACHELARD, 1989, p.193).

Eu sei criar silêncio. É assim: ligo o rádio bem alto – então de súbito desligo. E assim capto o silêncio. Silêncio estrelar. O silêncio da lua muda. Para tudo: criei o silêncio. No silêncio é que mais se ouvem os ruídos. (LISPECTOR, *A legião estrangeira*, p.55).

O livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, publicado no ano de 1969, enche de curiosidade e vertigem os olhos dos seus leitores tanto pela estrutura – que se inicia “desmesuradamente” com uma vírgula, perpassa um capítulo inicial desprovido de “correta” pontuação e paragrafação e culmina o romance com dois pontos – quanto pelo *ritmo*<sup>13</sup> da narrativa, na qual o leitor experiencia uma trama cheia de mistérios, alegorias, sinestésias e elucubrações dignas de um fluxo de consciência autêntico.

A trama relata a experiência da protagonista Loreley, apelidada de Lóri<sup>14</sup>, na busca de um autoconhecimento aprendido pelo prazer, mas um prazer que enfoca a psique humana e a aventura da alma no e pelo “estar e ser” no mundo. Lóri é acompanhada, na longa viagem existencial da consciência mais profunda, por Ulisses, um professor universitário de Filosofia que procura calar sua voz professoral e sua didática para adentrar em uma transcendência complexa que busca o amor pela simplicidade, pela entrega e união conjugal. Em meio a estranhamentos,

<sup>13</sup> É interessante frisar que a palavra *ritmo*, utilizada no texto e no título do capítulo, refere-se ao movimento de construção da linguagem clariceana, coberta de desmesuras, lacunas e indagações e, por este motivo, atinge a questão da poética do silêncio, da “música” silenciosa envolta no “dizer” da sua linguagem, quando ela alcança o indizível e a “além-linguagem” para representar o ser, principalmente no que tange à interpretação de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* feita nesta dissertação.

<sup>14</sup> No livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, o personagem Ulisses explica para Lóri que seu nome faz referência a uma personagem do folclore alemão, já cantada num poema escrito por Heine, importante poeta do Romantismo na Alemanha. A simbologia da sereia servirá de base para fazermos as comparações com a passagem homérica de Ulisses e as sereias, na *Odisseia*, bem como para nos reportarmos à questão do elemento água, sobre o qual o texto de deterá a explicar mais à frente.

náuseas, medos, êxtases e alegrias, Lóri descobre o vazio que há dentro de si e procura nas aprendizagens da vida preenchê-lo, mas preenchê-lo de um nada, que, no fim das contas, é o tudo necessário para a imanência do ser dentro do mundo e do mundo que há dentro do ser.

Lóri não é capaz de expressar com facilidade seus próprios sentimentos e prazeres e chega ao limite de si mesma e de sua capacidade de ser feliz. Ela é como a samaritana do Evangelho que já tivera cinco amantes e não aprendera a amar. Para alcançar sabedoria, atravessa um longo itinerário em que a noite e a água são fundamentais na busca do próprio prazer da vida e, ao lado de Ulisses, conquista a liberdade do amor e do sexo para se tornar diferente das simples mulheres desintegradas na sociedade, pertencentes à burguesia da classe média.

A ação do romance entre Lóri e Ulisses é uma busca, portanto, de saída da solidão para atingir a comunhão, do autoisolamento ao abandono na pessoa do outro que a identificará consigo mesma. São duas consciências que, enfim, se reconhecem para se comunicarem pelo silêncio e pela palavra, pela carne e pelo verbo.

Dessa forma, o silêncio que perpassa a obra clariceana é extremamente necessário para a evocação dos seres míticos que Lóri e Ulisses simbolicamente representam. E não dá para entender a obra *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* sem passar pela filosofia da aprendizagem que seus personagens vivenciam justamente através do silêncio. Nessa sequência, o romance, com o seu tom ensaístico, acaba elaborando o estatuto da sua poética em meio às tensões harmônicas do dito e do não dito, do discurso e do não discurso, e assim sendo, é inconstante, transitório, indefinível.

Lóri, Ulisses e o narrador – assim como o leitor – tornam-se protagonistas da dramatização epifânica dos fluxos de consciência rumo à potencialização do ser e, dessa forma, adentram numa linguagem misteriosa, profunda e notadamente devaneadora. Sob o regime da imaginação, esse devaneio se consolida com a experiência do ser em busca da sua criança divina, em busca da memória primordial que a linguagem mítica lhe dá o direito de atingir.

Se no romance, as personagens – e tudo o que acaba tendo contato com a sua criação e existência – participam de um jogo de simbolização das forças

humanas mais recônditas e mais simples e se percebem celebrando um tipo de destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser, com dores e alegrias infinitas, pode-se entender, portanto, que a linguagem poética e mítica que rege a obra *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* se consolida pelo elemento da água<sup>15</sup>. Isto é, ela é de uma linguagem aquática, pois somente a água suscita o devaneio, ela é seio materno e berço primitivo da imagem mitológica genuína.

É possível, portanto, cogitar a ideia de que Lóri seja uma personagem aquática, advinda mitologicamente das profundezas do mar, e que seu contato com Ulisses se faça pela mesma experiência com o Ulisses homérico: o silêncio do encantamento em meio à sabedoria dissonante da vida. As formas nascidas da água têm geralmente mais atrativos, mais insistência e consistência, porque se envolvem mais a fundo com o íntimo, já que penetram mais facilmente com o ato criador da imaginação pelo sonho. É neste tocante com a água que toda a aprendizagem de Lóri se processa com a naturalização da sua própria imagem, como que desenvolvendo um orgulho da própria contemplação íntima, espécie de função narcísica em simpatia com os espetáculos da água.

Uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e para dissolver a noite. Para sonhar o poder, necessita-se apenas de uma gota imaginada em profundidade. A água assim dinamizada é um embrião, dá à vida um impulso inesgotável. (BACHELARD, 1989, p.10).

Na mitologia não é raro a imagem da criança original divina aparecer na forma de uma criatura do mar, principalmente numa mistura de peixe, embrião e corpo materno. Os gregos os chamavam de “animal útero” e tinha as características sagradas de Apolo, como simbologia do cosmos criador. Se fizermos uma analogia, e confirmarmos o que é dito no próprio livro e que será discutido mais adiante, Lóri é uma sereia mítica, criatura do mar, metade peixe e metade corpo feminino, e, da

---

<sup>15</sup> A *água* aparecerá como símbolo reticente dentro da dissertação na medida em que metaforiza a linguagem literária clariceana, que é fluída, penetrante e profunda, capaz de adentrar nas questões mais profundas existenciais do Ser. O elemento também será utilizado como relação com a personagem Lóri, simbolicamente uma sereia em contato com suas origens aquáticas: a água é a matéria-prima para o alcance de profundas epifanias da protagonista de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

mesma forma, carrega no seu âmago a potência apolínea de um cosmos que está em processo de recriação, de busca pela memória primeva da sua criança mítica original. O mar, portanto, é seu cerne, assim como é o cerne de todo ser humano em busca das suas origens existenciais.

O primeiro ser humano deve ter se desenvolvido num útero bem maior que o humano. Esse útero é o mar. Que do mar surgiram todos os seres vivos, é uma verdade que certamente não será contestada por alguém que tenha se ocupado com a história da natureza e da filosofia. Quanto aos outros pontos de vista, a atual investigação das ciências naturais já não os leva mais em consideração. O mar proporciona alimento para o feto; contém mucilagem, que seu envoltório pode absorver; contém oxigênio, que seu envoltório pode aspirar; o mar não é limitado, de modo que o envoltório do feto pode se expandir à vontade, ainda que permaneça e flutue ali por mais de dois anos. (KERÉNYI, 2011, p. 78).

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, por exemplo, há certos momentos em que Lóri se encontra com Ulisses e processa as reflexões dentro da aprendizagem em contato direto com a água – com o seu elemento original. É no contato com o mar, observando, sentindo e bebendo sua água, que Lóri potencializa um dos seus maiores fluxos de consciência:

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. Ela e o mar. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 78).

Vai entrando. A água salgadíssima é de um frio que lhe arrepia e agride em ritual as pernas.  
Mas uma alegria fatal – a alegria é uma fatalidade – já a tomou, embora nem ocorra sorrir. Pelo contrário, está muito séria. O cheio é de uma maresia tonteante que a desperta de seu mais adormecido sono secular. (ibidem, p. 79).

Só a própria pessoa podia exprimir a si própria o inexprimível cheiro do peixe cru – não em palavras: o único modo de exprimir era sentir de novo. E, pensou ela, e sentir a grande ânsia de viver mais profundamente que esse cheiro provocava nela. Quem sabe, divagou, ela vinha de uma linha de Loreleys para as quais o mar e os pescadores eram o cântico da vida e da morte. Só outra pessoa que tivesse experimentado, saberia o que ela sentia, pois de quase tudo o que importa não se sabe falar. (ibidem, p. 100).

Fazia o mar de manhã... Antes não ia à praia por indolência e também porque lhe desagradava a multidão. Agora ia sem preguiça às cinco da manhã, quando o cheiro do mar ainda não usado a deixava tonta de alegria. Era a maresia, palavra feminina, mas para Lóri o cheiro maresia era masculino. Ia às cinco horas da manhã porque era a hora da grande solidão do mar. Às vezes passava pela calçada um homem passeando com o seu cachorro, só isso. Como explicar que o mar era o seu berço materno mas que o cheiro era todo masculino? Talvez se tratasse da fusão perfeita. Além do que, de madrugada, as espumas pareciam mais brancas. (ibidem, p. 112).

A água desempenha na imaginação o papel do que é inesperado, porque é ela que provoca o sonho, a contemplação e o que não se pode definir absolutamente. A aprendizagem de Lóri e de Ulisses revela a quebra da própria imagem, uma vez que eles precisam esquecer quem são como figurantes no mundo para se tornarem realmente o que são como memória primeva da sua existência. O nada, o vazio, o indissolúvel, portanto, passa a ser a tônica do início do processo, até porque só há como adentrar na travessia da criança divina sem ver a própria imagem: quem se banha na água mítica não se reflete, porque agita as águas do mar da existência.

O ser premente de se encontrar e de se conhecer, sem é claro desejar irrupções de verdades e soluções definitivas, deseja a volubilidade da água, uma água humana, carregada de virtude e de espírito, como um ardente sangue obscuro. “Ora, em poesia dinâmica, as coisas não são o que são, são o que se tornam. Tornam-se, nas imagens, o que se tornam em nosso devaneio, em nossas intermináveis fantasias.” (BACHELARD, 1989, p. 49).

A água é como um leite inesgotável da natureza-Mãe, porquanto tem cunho profundamente feminino. Ela é formadora de todos os fluidos e da criação, assim como da abstração voluptuosa dos sonhos. A matéria e a sabedoria só surgem da imaginação aquática. Quando, por exemplo, Ulisses utiliza sua sabedoria filosófica não didática para fazer Lóri adentrar na aprendizagem, tanto quanto ele já se encontra nela, ele utiliza a voz do *anima*, do feminino criador que existe nele e que Lóri precisa conhecer mais profundamente nela mesma. Ele deseja isso em sua imaginação e sonhos, e tudo o que é desejado pelo coração tem a força da água em sua energia.

Importante lembrar que a aprendizagem das personagens do romance clariceano em questão retrata um purificar-se com a água não como um simples ato de limpeza, mas como, na verdade, um renovar-se, um substancializar-se de nova imaginação material, ativando a força ativa dos devaneios íntimos do ser. É como um devir substancial que contorna todas as circunstâncias, supera todos os obstáculos, rompe todas as barreiras para descobrir os prazeres da existência. É nesse sentido que o devaneio, o sonho, a imaginação – o que em outras palavras se poria como as epifanias, as reflexões e os fluxos de consciência – ligam-se ao real para humanizar, engrandecer e tornar magnífica a criança divina.

Pode parecer de antemão, para o leitor moderno, inapropriada essa questão de uma linguagem consolidada pelo elemento da água, porque há uma tendência equivocada dessa interpretação da linguagem da obra de arte literária soar como misticismo ou fabulação abstrata. Mas o equívoco se dá muitas vezes porque existe uma artificialização dos conhecimentos naturais, ao terem se implementado um sistema imediatista de conhecimento que não comporta os devaneios naturais da linguagem. Não se percebe que é necessário observar o peso dos sonhos e não somente o peso dos fatos e dos experimentos epistemológicos. Na ordem principalmente literária, muitas vezes as coisas são sonhadas antes de serem vistas.

Não é possível escrever um grande poema ou, como no nosso caso, um grande romance, sem largos intervalos de descanso e de lentidão ou muito menos sem silêncios. A água é também um modelo de paz e de silêncio. Na verdade, ela vive como um grande silêncio materializado. Lóri e Ulisses só aprendem pela dissonância aquática dos questionamentos da existência. Desta feita, Clarice funda com seu romance-ensaio uma linguagem obstinadamente aquática: coberta de uma fluidez que penetra até mesmo as mais recônditas lacunas do discurso, encontrando o não discurso; repleta de uma capacidade de sair do aparentemente simples para adentrar no mais complexo íntimo do humano em busca do seu eu-divino.

É melhor não falar, não me dizer. Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte das minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio. (LISPECTOR, *Água viva*, p. 71).

A literatura clariceana, assim como a de muitos grandes autores, revela-se não só como o primeiro campo que se pode estudar a partir da linguagem, mas também como o primeiro cujo conhecimento possa lançar uma nova luz sobre as propriedades da própria linguagem e da “além-linguagem” (aquilo que o silêncio revela). Enquanto na fala e no simples relato escrito as palavras integram suas unidades para atingir o nível da frase, na literatura as frases se integram aos enunciados, e estes, por sua vez, a dimensões maiores de significação e abstração que fazem a obra ter o caráter notadamente artístico.

No que tange ao romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, a obra passa a se constituir como um ser vivo, uno e contínuo, como um verdadeiro organismo, de forma que ela acaba vivendo precisamente à medida que em cada uma de suas partes aparece qualquer coisa de todas as outras. Dessa forma, quem procurar entender o jogo da produção da obra única e somente a partir de suas unidades, será levado a encarar fronteiras extremamente artificiais e irrealis, contra toda a operatividade criada pela obra.

A interpretação literária não se ocupa das coisas mínimas, mas do sistema de signos em conjunto criados em torno de toda uma obra. A poética não põe a literatura como objeto secundário do seu plano artístico. As duas se entremeiam na ambiguidade da ida e vinda da criação. O escritor acaba sendo o escolhido para a conservação e multiplicação dessa força vital da fala literária, é ele quem cria o novo na linguagem, mesmo mantendo a ressonância das palavras antigas. Seu trabalho é perigoso, porque justamente tem o poder de falar com a força máxima da palavra e de atingir com sua criatividade as cercanias do miticamente divino.

Quando Clarice atinge uma grande luz a partir da sua operatividade literária, não há mais linguagem que consiga abarcar o poder alcançado, ela cessa a palavra e busca refúgio na mudez, um simples impulso ascendente invoca o milagre da simplicidade do que antes era incomunicável. Nesse ponto, a Hermenêutica procura abarcar o todo interpretativo, alcança não mais somente a palavra, mas o que há além dela: o próprio silêncio. É nessa além-palavra, nessa “além-linguagem” que o “dizer” hermenêutico fisga a “letra” para alcançar o “ritmo”, a letra torna-se somente o princípio de uma grande travessia em busca do ritmo. “O silêncio é par da palavra

e a tentativa de optar por apenas um dos dois é sempre pífia”. (PONTIERI, 2004, p.79).

A luz da criação clariceana a faz serva e senhora da sua própria linguagem, principalmente quando a verdade viva atingida por ela torna-se complexamente indizível, faz com que ela crie lacunas, imprecisões dentro dos capítulos dos romances.

Como escritora moderna, ela utilizou os silêncios e buracos na escrita como prerrogativa de mostrar o outro lado da linguagem, tão poderoso significativamente quanto o âmbito da palavra, um discurso não comum que rechaça a verbosidade e as trivialidades disfarçadas de erudição. Sua obra de arte torna-se, portanto, carregada de enigmas e dissonâncias, para justamente mostrar a escrita de muitas palavras como uma escrita atormentada e não sábia.

Para “ouvir” o silêncio que Clarice constrói com sua escritura é preciso um “ouvido” especial, assim como para ocupar-se com música e poesia. “Ouvido” significa também, nesse caso, vibrar junto, derramar-se junto, adentrar na festa divina da transfiguração do ser que a autora representa pelas personagens.

Para tratarmos mais profundamente sobre essa repercussão de uma poética do silêncio na obra clariceana é preciso dividir primeiramente, como o faria Todorov (1979), a palavra como sendo de duas categorizações: (1) palavra ação e (2) palavra narrativa.

A palavra ação (1) é a palavra referencial, literal, como ato consumado não simplesmente pela enunciação das palavras, mas pelo risco, pela coragem, pela ousadia da fala, pela denotação clara do discurso.

A palavra narrativa (2) é a palavra profundamente poética, é a arte da linguagem enunciada pela personagem, sem o risco ou o medo das suas provocações, é o prazer entre os comunicantes, como o canto das sereias que só se preocupam com a beleza órfica do canto.

Clarice utiliza a categoria (1) em momentos cruciais de identificação mínima da personagem, de reproduções de fatos que acontecem com esta para o desencadeamento das epifanias, mas é a categoria (2) que nos importa mais notadamente quando falamos principalmente dos protagonistas de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*: Lóri e Ulisses.

Lóri, no início da trama, não consegue usar miticamente seu canto para encantar Ulisses, porque ela utiliza apenas a palavra ação, denotativa e lógica, a palavra que ainda não tem o alcance da beleza da sua criança divina e da memória primordial do ser sirene que é. Ulisses percebe que Lóri precisa adentrar na aprendizagem para se tornar a mulher almejada por ele, a sereia verdadeiramente encantadora que Lóri por dentro é e não consegue aflorar. Não que ele não tenha sido encantado de alguma forma inicialmente, mas até atingir um ponto significativo da palavra narrativa (poética) desejada, em concomitância com Lóri, é ainda preciso uma travessia de persistência e coragem.

Lóri passa por uma aprendizagem, portanto, mostrando seu canto, ao mesmo tempo, como aquela poesia que deve desaparecer para haver vida, e aquela realidade que deve morrer para haver nova linguagem.

Ainda inspirando-nos em Todorov (1979), poderíamos dizer que o Ulisses clariceano tanto quanto o Ulisses homérico são espertos por não desejarem entrar em contato com o canto simplesmente externo que as sereias possuem, mas por alcançarem o silêncio do canto e encanto delas. Ambos sabiam: quem ouve o canto das sereias sem sabedoria não pode sobreviver para contar a experiência; se assim eles as tivessem ouvido, teriam justamente morrido e não poderiam retransmiti-lo. Os cinco amantes anteriores de Lóri, por exemplo, ouviram somente o canto literal e superficial da linguagem sirene dela, e assim foram seduzidos. Ulisses não se deixou seduzir de antemão, porque queria ouvir o canto da sua amada além da linguagem, perpassando justamente pelo silêncio.

Mas uma pergunta diante do exposto pode ser feita: já que Ulisses conseguiu ouvir o canto das sereias sem se deixar levar à morte, de que fala esse canto irresistível o qual faz infalivelmente perecer os homens ao ouvi-lo, tão grande é sua força de atração? Resposta: “é um canto que trata de si próprio. As sereias só dizem uma coisa: que estão cantando: ‘Vem cá! Vem a nós! Ulisses tão louvado! A honra da Acaia!... Para teu barco: vem escutar nossas vozes!’” (TODOROV, 1979, p. 110). Ou seja, as sereias falam no seu canto sobre o próprio cantar, espécie de metalinguagem poética, porque a palavra mais bela fala de si mesma. É a partir desse conhecimento que Ulisses provoca o calar nas sereias, quando, por admiração ou espanto, as sereias se aproximam dele e deixam de cantar, olhando-o

fixamente para depois precipitarem-se no mar. As sereias, dessa forma, encantam-se pela sabedoria de Ulisses e Ulisses se encanta pelo silêncio delas, passando este a conhecer mais profundamente sobre o outro lado da linguagem.

Não se pode falar do silêncio como se fala da neve. 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. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 37).

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, só para percebermos as pistas que Clarice nos dá, o vocábulo “silêncio” ou o verbo “silenciar” são reticentes, aparecendo geralmente no meio dos parágrafos, como forma de comprovar que a aprendizagem pela qual Lóri está passando requer uma linguagem outra, que não a da palavra, mas a da transgressão dela por meio da sua mudez, por meio da reflexão, para justamente poder se alcançar o âmago do coração que só pode ser ouvido quando tampamos os ouvidos e fechamos a oralidade. Vejamos a seguir algumas expressões utilizadas no livro que comprovam essa observação:

- (a) “Ficaram calados”.<sup>16</sup>
- (b) “Eles silenciaram”.<sup>17</sup>
- (c) “Lóri manteve-se em silêncio, deixando que ele bebesse em silêncio sem olhá-lo.”<sup>18</sup>
- (d) “Ficaram em silêncio muito tempo, um silêncio que não pesava”.<sup>19</sup>
- (e) “O silêncio do entardecer”.<sup>20</sup>
- (f) “Os dois se olharam em silêncio”.<sup>21</sup>

É interessante notar que à medida que a narrativa vai passando e automaticamente a aprendizagem vai se desenvolvendo, o próprio silêncio vai adquirindo nova conotação. Em (a), (b) e (c), o silêncio é demonstrado como palavra

---

<sup>16</sup> LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 51.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 73.

ação, denotativa e desencadeadora de ações externas e físicas. Já em (d), (e) e (f), o silêncio adquire significado poético, transfigurado, relacionado aos estágios de reflexão das epifanias ou da travessia existencial pela qual as personagens estão passando.

Tomar o silêncio como objeto de discussão requer cuidado, é de uma grande sutileza o caminhar entre o dizer e o não dizer, entre o dizível e o indizível. Estar no silêncio é estar no sentido. O ato de pôr em silêncio nos dá uma dimensão do não dito, e o não dito não é o mesmo que o implícito, porque o sentido do silêncio não está junto do não silêncio, ele tem uma função essencial própria dentro da significação textual. Os significados do não dito são tão vastos quanto os do dito: há sempre uma incompletude porque não têm sentido uno e fixo. O silêncio tem uma força corrosiva que faz significar em outros lugares o que não dá certo em um lugar determinado, deste modo, ele é *fundante* – e, como foi posto no título deste capítulo, *afundante*, porque penetrante, porque profundo –, não é mero complemento da linguagem, é um outro lado dela.

O silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito. (ORLANDI, 1993, p. 13).

As palavras podem ser cheias de sentido que não se diz e, ademais, não estamos nas palavras para falar delas, mas para falar com elas. Fazemos, então, um jogo que desmonta a noção de linearidade a qual centra o sentido dos conteúdos e encontramos coerentemente no não linguístico e no não pragmático respostas para serem discursadas. Interessante lembrar nesse contexto que o silêncio depende do não silêncio, porque é necessária a unidade deste para haver a diferença e a multiplicidade daquele. O silêncio acaba se tornando a garantia do movimento dos sentidos, para dizer é preciso não dizer, porque uma palavra apaga necessariamente outras palavras.

O avesso da presença tão marcante e quase absoluta da palavra só pode ser o silêncio, esse buraco negro que é ao mesmo tempo nada, ausência e totalidade, todas as possibilidades semânticas contidas no *intermezzo* na entrelinha. (HOMEM, 2012, p.23).

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* a linguagem é tão demarcada pelo vazio, pelas irrupções do silêncio das falas das personagens, pelas vírgulas que começam o livro e os dois pontos que o terminam: a poética clariceana desmonta a categoria do implícito na linguagem para estabelecer um *silêncio (a)fundante*, um silêncio cheio de sentido, sujeito e objeto que se movem com amplitude e infinitude. É como se a palavra, na verdade, aparecesse em torno do silêncio, como se ela fosse a figura e o silêncio fosse o fundo; e por ser tão fugaz, por escorrer por entre a trama das falas, esse silêncio não dura, não está disponível à visibilidade comum, não é diretamente observável: ele está no processo da aprendizagem das personagens, está na profunda significação dos fluxos de consciência.

Se observássemos Lóri apenas pelo âmbito das suas falas e das falas do narrador, sem adentrarmos conjuntamente na festa da sua aprendizagem, de nada adiantaria ler a obra. É fato que a fala organiza o silêncio, divide-o, doutrina-o, deixa-o sob o estatuto do calculável, mas não é didaticamente que Lóri aprende, porque é o silêncio da sua relação com Ulisses, é a morte da linguagem já conhecida que a faz entrar no mar profundo da sua criança sirene. O silêncio (a)fundante o qual Lóri e Ulisses perpassam é fluido, líquido, intuitivo, não absoluto, não formal, regido pela imaginação e reflexão do espírito.

Por justamente não ter forma, sistema ou categorização, falar do silêncio é de uma simplicidade complexa, porque é falar de algo não representável. Lidar com a poética do silêncio é trabalhar com a interdiscursividade, com os entremeios, com os reflexos indiretos da retórica, ela nunca é imediatamente visível e interpretável – assim como não foi, por exemplo, concebido inicialmente por Lóri na sua aprendizagem.

O silêncio não se define por sua relação à parte sonora da linguagem, mas à significação. O silêncio é o indício de uma totalidade significativa: não é a ausência de palavras, ele é o que há entre as palavras e o que as atravessa, guarda um outro segredo que o movimento das palavras não consegue atingir.

Quando percebemos *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* como um livro dotado de uma linguagem essencialmente mítica, já que suas protagonistas perfazem um contato com suas crianças divinas e memórias primordiais, entramos em correspondência com a ideia do silêncio dentro da mitologia. O que se percebe

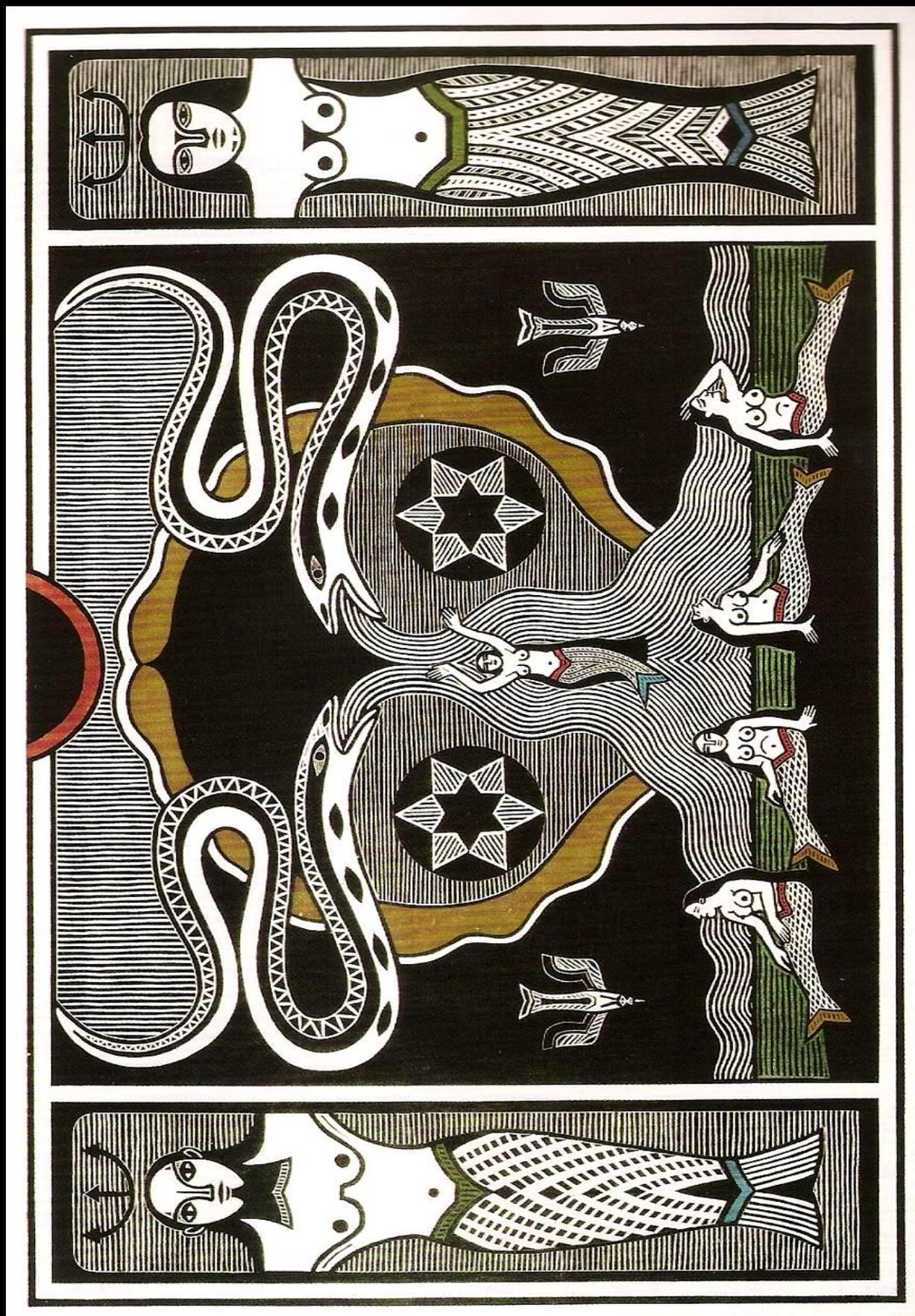
nesse processo é que, do mito às ciências que principalmente se iniciaram no século XIX em diante, há cada vez mais a contenção do silêncio. O mito não explica ou fala, ele simboliza e mostra, apenas significa. Se Clarice, portanto, escreveu um livro que se processa dentro da linguagem mítica, por vias lógicas o silêncio seria um dos seus princípios norteadores. Nesse sentido, Lóri e Ulisses seriam dois personagens participantes de um livro que destoa da tradição moderna de fazer histórias: eles são verdadeiros mitos atemporalmente antigos que se revelam simbolicamente no século XX.

Pensar o silêncio, então, torna-se um esforço contra a hegemonia do formalismo na observação dos fatos da linguagem, porque ele não se mostra por marcas formais, mas por rupturas, falhas, ensaios, traços. Pensar o silêncio é problematizar as noções de linearidade, literalidade e completude; é colocar questões a propósito dos limites da dialogia, porque a obra literária não tem direcionamento único e trabalha com as contrariedades, uma vez que é presença da palavra e ausência dela também. Pensar o silêncio é problematizar as palavras “representação” e “interpretação”, é descentralizar a linguagem verbal por não traçar limites às significações. Todos estes pensares são a arte da poética do silêncio e compará-los à escritura clariceana e à movimentação de Lóri e Ulisses dentro de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* não é resultado de mera coincidência.

Se fôssemos, enfim, resumir como o silêncio (a)fundante é o processo que de fato norteia a linguagem clariceana em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, para a representação da aprendizagem do ser em direção aos prazeres da potência do seu existir, poderíamos elencar as seguintes assertivas:

- a) o silêncio não fala, ele assinala (não é possível traduzi-lo em palavras, apenas compreender o seu sentido);
- b) o silêncio não é ausência de palavras, porque ele está entre elas;
- c) o silêncio e o implícito não coincidem;
- d) o silêncio é a possibilidade do dizer vir a ser outro;
- e) o silêncio é um dos modos de se compreender a incompletude;
- f) o silêncio é ponto de apoio do giro interpretativo.

Em suma, é preciso não dizer para se dizer, é preciso o sentido do silêncio existir para interpretarmos a incompletude constitutiva da literariedade clariceana e, em específico, da obra *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. A partir das vivências de Lóri e Ulisses na trama, passamos a perceber mais claramente que “tocar a vida com a palavra é um anseio impossível” (WALDMAN, 1983, p. 63), porque a palavra sozinha quer sempre estar no lugar da coisa, quer ser signo. Contorcendo-se em malabarismos sintáticos, tornando-se elástica, expressiva, lacunar e exuberante, Clarice faz pulsar a vida a partir do ritmo de sua linguagem e apela inevitavelmente para isso ao silêncio: os espaços vazios entre as palavras e os capítulos, entre as ações e falas das personagens e do narrador são pausas na existência do ser que está em constante processo de aprendizagem.



*A criação das sereias – Alegoria barroca, 2002*  
Xilogravura de Gilvan Samico  
Fonte: [catalogodasartes.com.br](http://catalogodasartes.com.br)

## (EN)CANTO II

### A APRENDIZAGEM<sup>22</sup> DO SER<sup>23</sup>: “O EXPLICAR”

A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano. (LISPECTOR, *Um sopro de vida*, p.32).

Para que las fatigas humanas se conviertan en fiesta, ha de añadirse algo divino, en virtud de lo cual lo normalmente imposible se haga posible. Uno se siente elevado a un plano en donde todo es como en el primer día, brillante, nuevo y único, en donde se está con los dioses y, lo que es más, se vuelve divino uno mismo, en donde se agita un hábito de creación y uno participa en ella. (HUIZINGA, 1960, p.67-68).

Há coisas que só se aprende quando ninguém as ensina. (LISPECTOR, *A bela e a fera*, p. 25).

Há algo no ser que ele próprio desconhece, para sempre estrangeiro em si: gestos, palavras, associações, lapsos, sonhos e até mesmo sintomas constituem o campo possível de emergência do inconsciente, manifestado por meio de formações que se revelam além do domínio do seu jeito de uma consciência puramente autorreflexiva. Há um impulso no ser que ele próprio não domina e que, no entanto, habita seu cerne e o faz oscilar no eterno pêndulo entre as forças agregadoras e desagregadoras, vida e morte em comunhão. (HOMEM, 2012, p. 69-70).

Há uma crise na subjetividade do mundo contemporâneo: o Eu deixa de ser soberano e absoluto para dar lugar a uma subjetividade mais aberta, mais porosa, deslocada de um centro consciente. Há uma nova experiência do ser no mundo, que descortina um humano precário e perplexo e, nesse sentido, projeta-se um devassamento das carências ontológicas da existência, cada vez mais cheia de lacunas, de dúvidas, de incertezas.

---

<sup>22</sup> É importante ressaltar que esta *aprendizagem*, da qual iremos tratar em toda a dissertação, dialoga com a educação do espírito e do ser poético que mostra o aprender humano pelo sofrer, mas por um sofrer como sinônimo de experimentação, travessia e passagem, conhecendo a si mesmo e ao mundo pela infinitude dos caos-cosmos da existência.

<sup>23</sup> O vocábulo *ser* aparecerá na dissertação como sinônimo da ideia ontológica de existência humana, pautada pela Hermenêutica de Heidegger. Em alguns momentos, poderá estar escrito com letra maiúscula (*Ser*) para designar o *ente* de representação da existência, a experiência do *Dasein*, que Heidegger conceituou e que será explicado mais adiante no corpo textual.

O romance clássico, que visava representar o universo subjetivo do herói individualizado, nascido com a modernidade, estremece ao observar no romance contemporâneo, por sua vez, um sujeito descentrado, fragmentado, desconhecido de si próprio. Cria-se uma maneira de compor em que personagem, narrador, autor e até mesmo leitor se interceptam continuamente e o silêncio surge como ponto de fuga do enquadramento narrativo, porque a linguagem chega ao seu além, chega ao indizível, ao inefável, ao inexprimível, ao impalpável, ao insondável e ao volátil para dar conta desse ser impregnado de indefinições e paradoxos.

A consciência e a concepção de sujeito<sup>24</sup> entram em crise, porque o indivíduo não é mais o Ser indiviso, o sujeito não é um Ser racional coeso e mestre de sua pena ao observar o mundo, nem mesmo a linguagem de que se serve é transparente e motor fiel de suas intenções: o sujeito é traído pela palavra, pela linguagem, que lhe escapa diverso do pretendido. Há uma profunda representação, portanto, da fronteira indefinível da alma humana, em que vida e morte, Deus e Eu, tudo e nada, angústia e prazer, alma e corpo, espírito e carne tocam-se, fundem-se e são unos, indivisíveis, e, por isto mesmo, impossíveis de serem expressos somente pela palavra: há de se evocar também o silêncio.

Quando se fala em Clarice Lispector, essa ideia do ser contemporâneo e dessa nova subjetividade sendo trabalhada na Literatura parece marca fundamental da sua obra. Clarice encaminha suas narrativas pela busca incessante da essência das coisas, da imagem do Ser em constante processo de se descobrir. A ascensão para o Ser, a vivência dele experimentada, na escrita da autora, representam um caminho que se detém nas agruras existenciais, nos sofrimentos pouco ou nada trabalhados, ruminados até à exaustão até oferecerem determinados momentos de grandeza e edificação.

Clarice gesta seus personagens para representar a agonia, o tédio, a tristeza, as pequenas alegrias e raras grandes alegrias, a fim de mostrar um cotidiano como movimento circular sobre si mesmo, como centro de força do verdadeiro existir. A existência banal e ordinária do dia a dia se torna ponto fulcral da descoberta do ser no mundo, como abertura de uma possibilidade de entendimento que passa previamente pelo desentendimento, porque o que era automático passa a ser

---

<sup>24</sup> O *sujeito* aparece como o ser humano em comunhão com sua consciência e vida no mundo, na relação consigo mesmo e com os outros, representado pelas personagens na narrativa literária.

observado; as personagens se tornam espectadoras dos seus próprios estados e atos, obedecem à necessidade de um aprofundamento impossível e perdem-se entre os múltiplos reflexos de uma interioridade que se desdobra como superfície espelhada e vazia em que se miram. Neste sentido, quanto mais passam a saber de si, menos vivem, e mais se exteriorizam, e tudo o que finalmente conhecem de si mesmas já é a imagem de um ser outro com que se defrontam. Logo depois, na tentativa ambiciosa de equiparar essa descoberta existencial do seu ser com o dizer, buscando representar pela linguagem o espelho ambíguo da consciência de si mesmas, as personagens fracassam e chegam ao silêncio.

Clarice figura situações de vida burguesas tratadas com frequência de modo irônico, do qual o riso franco passa longe. Sua visão se enraíza numa subjetividade que é também consciência individual. E o medo, bem como o sofrimento, é constitutivo dessa singular experiência de conhecimento. Mas, nem por conta deste medo e sofrimento, ela deixa de buscar a aproximação entre o mundo e o homem e sua reintegração na vida corporal. Ao contrário, as muitas paixões e via-crúcis nas obras clariceanas não significam que o sofrimento e o medo sejam sentimentos de uma individualidade fechada a um mundo sentido como hostil. A individualidade, abrindo-se em travessia agônica em direção ao mundo, transmuta-se em mundo ela também, momentaneamente anulando a ideia do Ser como apenas indivíduo. Sua escritura paradoxalmente se assenta na necessidade de romper os limites de um certo tipo de experiência da subjetividade para recriá-la numa forma diversa, em que o outro não é entidade independente, justaposta a um eu acabado, mas o outro lado de um eu em devir.

Quando a Hermenêutica trabalha com a interpretação da linguagem, mas também com o que está além dessa linguagem, ela faz da Literatura um lugar-cerne de representação ontológica do ser humano no mundo, principalmente esse ser humano dotado de diversas incongruências e silêncios, fragmentado e destituído de conclusões prévias sobre sua existência, porquanto é sempre indagação e dúvida.

O primeiro estágio da Hermenêutica na interpretação, o “dizer”, que alcança pela estética da linguagem o indizível (a “além-linguagem”: o silêncio), ascende ao estágio do “explicar”, que, por sua vez, aponta para a significação e compreensão da dimensão expressiva da linguagem, não como simples decodificação do dizer e do

não dizer do texto literário, do que estava ou não estava escondido no estilo ou na maneira da enunciação, mas mais como uma formulação de um juízo verdadeiro, que emerge pelas partes ao todo da linguagem e “além-linguagem”, para nos darmos conta da essência artística da obra, do seu porquê criativo, dentro, é claro, do caminho interpretativo que o leitor escolheu fazer. (PALMER, 2006, p.30-36).

O “explicar” na Hermenêutica não é o compreender simplesmente a lógica, a retórica ou a poética da enunciação do “dizer” da obra de arte literária, é sim o captar o entendimento de uma verdade essencial que se constrói no proceder interpretativo do leitor em contato com a obra. Não é absoluta também essa verdade, ou muito menos prévia, porque ela caminha enquanto os olhos do interpretador caminham com ela: constante conscientização da significação daquela realidade no mundo.

Por esse motivo, buscamos fazer a interpretação do texto clariceano, e em específico de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, pela via da Hermenêutica, por ela defender esse contato do efeito estético da obra na relação entre o literário e o existencial. Somente uma teoria que aceita e abarca a visão ontológica de um ser representado por uma linguagem fragmentada, descontínua e intervalada, por ele mesmo ter essas características, em meio à crise de uma subjetividade contemporânea, poderia sustentar a essência significativa da narrativa clariceana.

A explicação para *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* passa inevitavelmente, no que tange à Hermenêutica e à Ontologia, pela questão da aprendizagem do ser, pelo *Dasein* heideggeriano que procura indagar o Ser-aí no mundo<sup>25</sup>. Lóri e Ulisses são protagonistas de uma travessia em busca de uma potencialização do existir, em meio a uma autodescoberta no mundo. Passam pela conexão com a criança divina de si mesmos a fim de atingir a essência mítica de suas existências. Lóri, principalmente, atrasada nesse processo de aprendizagem e de reconhecimento dos seus prazeres, é o alvo central de representação de um Ser-aí no mundo que acidentalmente adentra na busca pelo Eu e suas múltiplas faces.

---

<sup>25</sup> A expressão *Ser-aí* ou *Ser-aí no mundo* é uma tradução literal do termo *Dasein*, utilizado principalmente pelo filósofo alemão Martin Heidegger no seu livro “Ser e Tempo”, e se refere ao ser humano compreendendo o ato de ser, indagando sobre sua existência como possibilidade de ser ou não ser si mesmo.

Ela trabalha o (re)encontro com a sereia mítica e aquática que permeia sua existência primordial.

A interpretação com a qual estamos lidando em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* se dá através do “explicar” a aprendizagem do Ser (personagem), tal como o (en)canto da sereia que envolve o navegante (narrador, leitor, intérprete), nostálgico das lacunas da sua existência. Quem entra em contato com a narrativa de Lóri acaba navegando nos fluxos de consciência e reflexões do ser que ela multiplamente é e se aprofundando nas questões existenciais ligadas ao conceito de Ser-aí no mundo. A consciência de ser si mesma, para Lóri, remete à consciência do ser humano em contato com o deslumbre de sua própria existência:

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. Por uma fração de segundo a pessoa se via como um objeto a ser olhado, o que poderiam chamar de narcisismo mas, já influenciada por Ulisses, ela chamaria de: gosto de ser. Encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não imaginei: eu existo. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 19).

### 3 **MELODIA: A ONTOLOGIA DO SER NA OBRA CLARICEANA: O PRAZER EXISTENCIAL DE LÓRI**

O homem é o ser que constrói a ponte entre o ser que se esconde e o que se revela, noutras palavras, entre o não ser e o ser. O homem, ao falar, interpreta o ser. O pensamento verdadeiro é definido por Heidegger não como manipulação daquilo que já foi revelado, mas como revelação do que estava escondido. Contudo, no texto dito por um grande pensador ou por um grande poeta, muito fica ainda oculto e por dizer; portanto, um diálogo pensante com o texto acarretará uma nova desocultação. (PALMER, 2006, p.153-154).

Existir é tão completamente fora do comum que se a consciência de existir demorasse mais de alguns segundos, nós enlouqueceríamos. A solução para esse absurdo que se chama “eu existo”, a solução é amar um outro ser que, este, nós compreendamos que exista. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p.155).

Quando a Hermenêutica trabalha na interpretação da obra literária com a questão da ontologia, isto é, com a compreensão do existencial, essa interpretação passa por uma metodologia calcada na explicação fenomenológica da própria existência humana. O que ocorre é o encontro do ser através da linguagem e da “além-linguagem” (o silêncio daquilo que a linguagem não consegue expressar ou representar). Muitas das vezes que a Filosofia tentou dialogar com o estatuto do poético foi para conhecê-lo de forma cosmológica ou ontológica, porque a poesia constantemente foi estranha ao reconhecimento racional, justamente por não poder ser reduzida a conceitos. Foram a ficção e a poética que abriram as novas possibilidades do ser no mundo e na realidade cotidiana, porque visam ao ser não de um modo de ser dado, acabado, mas sob a maneira do poder-ser, realidade metamorfoseada, variação imaginativa operada sobre o real.

A imaginação literária é que responde pelo sentido em estado nascente. O ser vai se tornando palavra e essa imaginação material (por passar a existir a partir da estética da escrita) corresponde a uma ontologia direta de explicitação da existência. A partir daí, a palavra vai perdendo sua capacidade, sua articulação em representar o ser e se entrega ao indizível, ao silêncio, à “além-linguagem”, e alcança o todo interpretativo também imergido no mistério: luz e sombra permanente.

Quando os personagens clariceanos adentram na experiência ontológica, eles autenticam a visão profunda do que é mergulhar na vida e no mundo. Não obstante, é preciso frisar, a autora faz ficção e fazer ficção significa encaixar a narrativa na experiência do poder-ser, na possibilidade, e é este mesmo o legado da obra de arte desde os primórdios: representar o que poderia ser e não necessariamente o que foi. Se a arte representasse apenas o que foi, ela não poderia ser repetida e reinventada sempre, principalmente dentro do campo interpretativo, posto que estaria finda, determinada como fato. A arte é de quem quer e para quem quer, está sempre sendo transformada por quem entra em contato com ela.

A escritura clariceana tem como *melodia* as experiências das personagens, de forma sucessiva e ascendente, na busca de uma aprendizagem do ser que são e que não são. Na música, as notas musicais vão regular e irregularmente se encaixando umas nas outras e provocando um sentido musical melódico; na obra clariceana, as epifanias das personagens vão cheias de clarezas e mistérios transcendendo umas nas outras a fim de provocar as constantes interrogações sobre estar, ser e existir no mundo.

Já tratamos anteriormente da questão da poética do silêncio em relação ao objeto de estudo, e agora desenvolveremos, como segundo argumento da nossa interpretação, a questão da aprendizagem do ser, vinculada ao conceito do *Dasein* de Heidegger, a fim de alcançarmos as experiências epifânicas da personagem Lóri.

Segundo Heidegger, a compreensão do ser, manifesta em tudo quanto é pensado, enunciado, expressado ou feito, é o que distingue o homem como *Dasein*, isto é, como aquele ente que existe compreendendo o ser para poder interpretar de uma certa maneira a si mesmo e o mundo, assumido nessa compreensão. Não há compreensão de si mesmo sem compreensão do mundo a que se está rodeado, e, deste modo, a existência, a partir da qual o *Dasein* se compreende, é a possibilidade de ser si mesmo concretizada numa decisão, em um ato de escolha dentro do mundo em que vive. (NUNES, 2007, p.58-59).

Ao *Dasein* é inerente essencialmente: ser num mundo. À compreensão do ser que é inerente ao *Dasein*, concernem, com igual originariedade, o compreender o que se chama 'mundo' e o compreender o ser dos entes que se tornam acessíveis dentro do mundo. (HEIDEGGER, 1988, p.13).

A questão do *Dasein* remete muito a toda à experiência vivenciada por Lóri em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*: é como se Ulisses instigasse Lóri a experimentar ser este *Dasein*, tomando consciência de si mesma e de sua existência, para poder alcançar os prazeres da potencialização da sua vida, para poder imergir numa aprendizagem do Ser que ela é e assumir essa posição sem medo de enfrentar as agruras e mistérios de ser uma mulher e uma amante no mundo. O que Ulisses deseja é que Lóri vivencie, como ele vivencia, uma sabedoria-base das entranhas do corpo, um recrudescimento da dor da finitude, o nascimento e a morte das ilusões. Toda essa grande experiência comporta uma transcendentalidade, um contato com a experiência divina de libertação e autonomia do Ser, que imprime sentido a uma consciência superior a respeito das situações do dia a dia, a coisas de pequena monta, as quais, sem essa consciência, retratam a apatia e a indiferença ao viver.

À medida que Lóri vai passando por diversas epifanias (e elas serão mostradas mais adiante), a chegada a uma determinada transcendência, isto é, a uma consciência prazerosa do estado de ser mediante o banal e o simples, elabora o retorno à sua criança divina, ao ser primordial que genuinamente perfaz sua existência, à sereia que (en)canta Ulisses pelo silêncio a fim de atingir a comunhão do amor.

Cada experiência epifânica pela qual Lóri passa é como uma morte existencial (espécie de rito de passagem), e dessa morte é que nasce a possibilidade extrema, sempre iminente, do dever-ser, uma espécie de conversão do homem a uma verdade que ele ainda não conhece, uma abertura a um caminho de percorrer as próprias possibilidades antes ignoradas. É daí que Heidegger afirma a sua ideia de que o homem é o Ser que existe compreendendo-se e compreendendo o Ser-aí no mundo. A existência humana, segundo ele, já é ontológica por si só, porque não é a evidência originária e a iluminação compreensiva do que é o Ser que a faz ser verdade, é o próprio Ser manifesto em vida que a potencializa (NUNES, 2009, p.83-84).

Interessantemente, Heidegger, no seu livro *Ser e Tempo*, se indaga sobre o sentido do Ser, e no livro *A origem da obra de arte* se pergunta sobre o sentido da obra, e percebe que o sentido desta não se aparta do sentido daquele. O caráter

problemático do Ser passa igualmente pela obra de arte que se problematiza, como é o caso de Clarice Lispector em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e em vários outros livros seus. Essa experiência da relação do sentido do ser com o sentido da obra alcança a Ontologia na medida em que o pensamento sobre a arte incorpora o tema da aprendizagem do ser.

Assim, a *existência*, que é possibilidade originária e transcendência, passou a ser interpretada como projeção do ser no tempo e da abertura da linguagem ao ser. Se o homem compreende o mundo, compreendendo o ser, é porque o ser mesmo projeta a sua própria e originária verdade através da abertura que a linguagem lhe oferece. Segundo a ontologia de Heidegger, é a verdade do ser, nas proximidades da qual o homem se encontra, que precede a verdade das proposições, das teorias científicas e da metafísica. Nem sujeito nem objeto, o ser habita o espaço da linguagem. (NUNES, 2009, p. 76).

O que Clarice faz, na narrativa, com Lóri é propor uma propedêutica (uma iniciação) não didática de esvaziamento do Eu, fazendo-a restaurar a conjugação originária de sua subjetividade, isto é, Lóri se esvazia de si mesma, de sua própria identidade conhecida de forma uniforme, para alcançar a multiplicidade do seu sujeito, as várias facetas do seu ser. O nada representa um estágio da dimensão ontológica, na aprendizagem, que dá abertura ao processo complexo da transcendente consciência do existir. A autora questiona junto com as personagens, através do narrador, os pórticos do divino, para que a transfiguração do Ser que está em aprendizagem de si mesmo seja mais plena, posto que, a partir desses questionamentos, uma rede de inquietações, de turbulências no quadro emocional começa a aparecer.

Seu desespero vinha de que não sabia sequer por onde e pelo que começar. Só sabia que já começara uma coisa nova e nunca mais poderia voltar à sua dimensão antiga. E sabia também que devia começar modestamente, para não se desencorajar. E sabia que devia abandonar para sempre a estrada principal. E entrar pelo seu verdadeiro caminho que eram os atalhos estreitos. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p.129-130).

Quando Lóri começa a sentir o confronto solitário com sua própria existência, sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem,

quando ela percebe ainda a irremediável contingência, ameaçada pelo nada desta existência, aí é que se pode perceber o domínio da sua angústia. E o objeto desta angústia nada mais é que o Ser-aí no mundo, a sua existência humana instantaneamente revelada, a experiência do *Dasein*, numa penosa travessia de isolamento essencial metafísico. É apenas pela angústia, portanto, que o homem atinge a capacidade de encontrar a sua realidade de Ser existente; mas é para escapar da angústia que ele se refugia no cotidiano, na linguagem aberta e protegida por palavras. A angústia da existência esvazia esse círculo protetor da linguagem, deixando lugar para o silêncio, para o indizível, para o incognoscível, e, por esse motivo, Clarice bruxuleia sua linguagem com lacunas, com cortes, com reticências, com quebras de pensamentos e fluxos de consciência: é a representação ontológica das epifanias do Ser a partir da linguagem e da “além-linguagem”.

Mas, de forma profunda, a angústia de Lóri se metamorfoseia em náusea, visto que é mais violenta, porque arrebatada o corpo da protagonista, manifesta-se de forma orgânica, a carne experimenta verdadeira repugnância pelo mundo, repelindo-o, sentindo-o insuportável.

[...] 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 ele 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 [...] (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p.13-14).

Para a autora Clarice Lispector, a náusea toma posse da liberdade e a destrói, porque é um estado emocional do Ser que se transforma numa via de acesso à sua existência imemorial, ao jogo interno do ilimitado, do caótico, do silencioso. E este caminho nauseante se faz extremamente necessário para o Ser alcançar a ascese espiritual, onde a purificação dos sentidos e da inteligência, que tem por fim tornar a alma receptiva à leveza do mistério da graça divina de ser o que se é e de desvelar o que ainda não é, aconteça como forma de apaziguar a

consciência e a inconsciência. O Eu individual, então, sai do seu núcleo secreto da alma, emerge da introspecção abismal a que foi submetido, e passa a se comunicar com a existência universal e ilimitada. Podemos perceber, portanto, que Lóri, depois de passar por todo o processo de aprendizagem com Ulisses, mesmo sabendo que esse processo é eterno e contínuo, abre uma porta para a emoção existencial que dá acesso à realidade pura de conexão do seu Ser com o mundo em que vive.

A náusea de Lóri a leva a um estágio opaco entre o imanente ontológico e o transcendente divino, à vista disto, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, o valor desse sentimento remete-nos a uma atitude perante as coisas e o ser em geral que se converte numa perspectiva mística, não é só o existencial pelo caráter metafísico ou epistemológico, é um intercurso natural e imperceptível entre a realização ontológica e o encontro com Deus, no que tange à imanentização do transcendente e da transcendentalização do imanente. Assim sendo, é possível se atribuir ao que é processado na dimensão transcendental divina o que é da estrita instância ontológica, e vice-versa (MONTENEGRO, 2001, p.79-80).

O silêncio aventado por Clarice como resposta ao mistério da representação do ser pelas suas personagens é o mesmo de que cuida Heidegger, contudo, este não usa da linguagem literária que assenta o cotidiano, mostrando as lutas, as dores, os sofrimentos, as tragédias, o compartilhamento do amor e da solidariedade para tratar da ontologia. Clarice apresenta o mistério do ser pela linguagem e pela “além-linguagem” fazendo o Ser estar no mundo, com seus pensamentos, fluxos de consciência e atividades diárias, pontualizando-o com o corpo, uma vez que a personagem possui esse corpo. O corpo faz privilegiar a linguagem, faz o Ser transgredir os próprios limites pessoais para aguçar suas vivências subjetivas, potencializando-as na paixão de uma vida. Assim, a autotranscedência vai se definindo de acordo com os impulsos inesperados e surpreendentes em direção à leveza do ser, o que se revela gratuitamente em momentos epifânicos do cotidiano, na criação de uma realidade fascinada pela exuberante mágica da maturação do espírito (MONTENEGRO, 2001, p.139-146).

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. Ter um corpo único circundado pelo isolamento, tornava tão

delimitado esse corpo, sentiu ela, que então se amedrontava de ser uma só, olhou-se avidamente de perto no espelho e se disse deslumbrada: como sou misteriosa, sou tão delicada e forte, e a curva dos lábios manteve a inocência. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 19).

A força do narrador clariceano na solidão propicia o acesso à transfiguração operada pela palavra e pelo silêncio da sua escritura, mas também retempera as energias despendidas na convivência desarmoniosa do Ser no cotidiano. A solidão se torna o cenário apropriado, por exemplo, para Lóri contemplar e discernir suas reflexões. A narrativa de Clarice criou uma linguagem do ser que não se distancia da linguagem do corpo e trouxe à evidência o fato de a criação ficcional estar dando maior contributo ao deslinde da questão ontológica que a própria filosofia, vivendo a pior das suas crises, porque é uma criação ficcional que enfatiza a dura concreção existencial a tocar de perto, de muito perto, a essência do indivíduo, projetando-se na circunstância, no cotidiano. A autora Clarice soprou vida no indivíduo já quase morto no mundo contemporâneo, deu *melodia* ao (en)canto do Ser e prazer à existência, em razão não só da crise generalizada, como também dos excessos racionalistas.

#### 4 HARMONIA: A SEREIA LÓRI E O FILÓSOFO ULISSES: O (RE)NASCER DA CRIANÇA DIVINA<sup>26</sup>

Um aspecto fundamental do motivo da criança é ser caráter de futuro. A criança é o futuro em potencial. Por isso, a ocorrência do motivo da criança na psicologia do indivíduo significa em regra geral uma antecipação de desenvolvimentos futuros, mesmo que pareça tratar-se à primeira vista de uma configuração retrospectiva. A vida é um fluxo, um fluir para o futuro e não um dique que estanca e faz refluir. (JUNG, 2011, p.126-127).

A nostalgia não é do Deus que nos falta, é a nostalgia de nós mesmos que não somos bastante; sentimos falta de nossa grandeza impossível – minha atualidade inalcançável é o meu paraíso perdido. (LISPECTOR, *A paixão segundo G.H.*, p.150).

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, o narrador assenta de forma significativa a travessia das personagens Lóri e Ulisses para uma determinada *harmonia*, como que sendo um casamento de almas em que ambas as consciências e inconsciências passem a reconhecer a leveza da experiência do *Dasein*, do Ser-aí no mundo, questionando-o, desvelando-o e descobrindo-o. E esse fluxo de aprendizagem acontece justamente no reconhecimento do (en)canto que cada um dos protagonistas possui e que, em simultaneidade, colabora para uma agradável sinfonia de prazeres da vida que os fazem (re)nascer para as memórias primevas de suas existências. Neste ponto é que Lóri resgata sua memória mítica de sereia e Ulisses ratifica sua função de filósofo.

Dentro desse contexto da aprendizagem, é importante ressaltar que o Ser que atravessa a memória primordial no encontro com sua origem potencializa o sentido e a abstração da sua criança divina. A imagem da criança revela a plenitude de significado do cenário da epifanização do Ser.

---

<sup>26</sup> A expressão “criança divina” foi utilizada por C. G. Jung e Karl Kerényi no livro *A criança divina: uma introdução à essência da mitologia* (Vozes, 2001), em diversos ensaios compendiados a respeito de mitologia. A “criança divina” é o ser em busca de suas memórias primordiais, perpassando os caminhos do consciente e inconsciente, individual ou cultural, para atingir a essência da subjetividade de ser si mesmo no mundo. Tal acepção se associa bastante com o processo de aprendizagem pelo qual passa Lóri no livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, como também estabelece vínculo com a ideia do mito da sereia, a sereia que Lóri simbolicamente é.

Há de se ter cautela com a utilização do termo *criança*: ele não aparece no contexto ontológico como uma determinação convencional relacionada a idades e cronologias sociais. A criança aqui aparece como simbologia transcendente da concepção da matéria da vida, da memória dos tempos primevos do ser. Entendê-la apenas como uma alegoria dos fenômenos epistemológicos naturais é restringir demais o ponto central significativo e inspirador do conteúdo, é tirá-la do seu proveito existencial.

[...] a infância não significa [na linguagem mítica] um poder inferior ou uma importância menor. Ao contrário: quando uma divindade aparece em meio aos demais deuses na forma de uma criança, é sua epifania que está no centro; ou para colocar a situação de modo mais preciso: ali a epifania é sempre a epifania da criança divina. (KERÉNYI, 2011, p.86).

O ser humano constantemente entra em contradição com sua condição inconsciente imaginária, o que pode perturbar a visão da criança divina a que se busca. O exercício religioso, seja como ritual, seja como silêncio ou repetição de palavras (como fazem reticentemente as personagens Lóri e Ulisses no romance), isto é, o ritual do acontecimento mítico, tem a finalidade de trazer a imagem da infância, conectar o humano ao seu estado imaginário. A criança prepara a transformação da personalidade de acordo com a síntese dos elementos conscientes e inconscientes. Ela é, portanto, símbolo de unificação dos opostos<sup>27</sup>. A criança é o desenvolvimento da autonomia: ela não pode tornar-se sem desligar-se da origem e, nesse sentido, ela é símbolo ontológico porque antecipa um estado nascente de consciência, e de consciência expressa na solidão. Ela representa o mais forte e inelutável impulso do Ser, impulso de realizar-se a si mesmo, nasce do útero do inconsciente e se funda na própria natureza viva. O Ser que realiza sua própria gênese a realiza sempre de novo e toda fluidez do estado mitológico original pressupõe uma unificação com o mundo.

---

<sup>27</sup> A “criança” como símbolo não se encaixa como o ente cronológico e biológico das fases de vida do ser humano, ela é uma metáfora do processo de desenvolvimento do *Dasein*, do Ser em contato com a consciência da sua própria existência. Torna-se um símbolo de unificação dos opostos porque é a solidão inerente ao ser, mas uma solidão em contato com o mundo, com o que lhe é externo, a fim de impulsionar a aprendizagem de uma autonomia de si para com os outros, numa complexa relação entre o consciente e o inconsciente, entre o que se sabe e o que ainda não se sabe, entre o que é dito e o que não é dito.

Esse jogo existencial do encontro com a criança divina pode proceder na Literatura quando passamos a interpretar as personagens com seus atos e reflexões. É como se a representação dramática dos seus acontecimentos e dos seus fluxos de consciência desenvolvesse as personagens espiritualmente no jogo harmônico entre a alma interna e a alma externa. É válido lembrar que essa dita representação é uma tentativa de simbolização do ser diante de uma escritura marcada pelas lacunas e pelo questionamento existencial, uma vez que sua validade maior está na linguagem, puramente na linguagem.

O que faz o texto literário, então, ser ontológico-existencial? O homem. E o homem é representado no discurso literário de forma clara quando se percebe que o desencadeamento da escrita não se reporta necessariamente a uma reprodução unívoca, rígida e sólida do mundo, uma vez que ele é diverso. O agir das personagens organiza-se interiormente e elas passam a conceber o seu ser e, transcendentalmente, sua criança divina, em meio às silhuetas da linguagem. E é nesta discussão que podemos encaminhar as personagens de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

Quando o narrador clariceano nos apresenta Lóri e Ulisses no entremear dos vários fluxos de consciência e falas da obra, parece que estamos lidando com dois seres adentrados num processo ritualístico. Lóri começa sua trajetória desconhecendo seu próprio Ser, intensamente distanciada de sua memória primordial, de suas origens, dos desejos verdadeiros e íntimos de sua criança divina. Ulisses é o filósofo, sem voz professoral e didática, sábio, que se encontra mais aprofundado no contato com seu eu divino, com a voz interna e primeva do seu Ser em consonância com a potência do existir, e é ele quem vai ensinar silenciosamente Lóri a adentrar na aprendizagem.

A aprendizagem de Lóri e Ulisses, seu contato com a experiência do *Dasein*, portanto, passa por um ponto necessário na travessia de sua consciência: a conformação das suas crianças divinas pessoais. E a condição para o surgimento delas é intrinsecamente afetiva, emocional e existencial, porque até mesmo seus nomes configuram a atividade singular de suas personalidades: o apelido Lóri, cujo nome original é Loreley, reporta-se à sereia mítica do folclore alemão, cantada por Heine em um de seus poemas; assim como Ulisses resgata a memória primordial do

herói da *Odisseia* homérica, pai da dramatização da aventura do jogo da vida na busca da paz externa e, principalmente, interna do seu ser.

O eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissolavelmente unidos com seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser ciosamente reservado. (CASSIRER, 1972, p. 68).

A gênese mítica das personagens, como observado por Cassirer, não se encontra meramente na descrição de seus nomes e significados, ou seja, na mera simbolização, mas mais acertadamente se processa na interpretação da aprendizagem pela qual elas passam. No pensamento mítico, o ser não se aprisiona em relações e comparações. A potencialização da criança divina torna-se tão sensível e poderosa na representação das personagens que diante dela tudo o mais parece desaparecer.

As experiências epifânicas pelas quais principalmente Lóri vai passando no desenrolar da narrativa faz-nos ver Lóri como uma personagem que está se inicializando em uma consciência existencial coberta de emoção, terror e admiração. O jogo entre o consciente e o inconsciente de Lóri passa a imergir numa atmosfera sagrada, como que se preparando para um novo caminho, em contato com um Deus interno. Esse Deus, por fim, chega a um estágio em que a consciência se completa em face do inefável, do sem-nome, do silêncio, de uma só natureza, de um retorno ao que ainda não foi mas está marcado para ser desde sua origem, de forma que ela se torne o que é sem suspeitar remotamente o que de fato é – parafraseando Nietzsche (1995, p. 45).

Contudo, é preciso frisar, esse estágio de consciência não significa a revelação sistemática de uma síntese solucionadora dos questionamentos da existência; é mais um encontro com a aquisição de uma paz na percepção de que a vida vive em intensa tensão harmônica de contrários; é, enfim, uma aprendizagem pela descoberta do prazer da existência em meio às suas esparrelas.

Seu desespero vinha de que não sabia sequer por onde e pelo que começar. Só sabia que já começara uma coisa nova e nunca mais poderia voltar à sua dimensão antiga. E sabia também que devia

começar modestamente, para não se desencorajar. E sabia que devia abandonar para sempre a estrada principal. E entrar pelo seu verdadeiro caminho que eram os atalhos estreitos. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p.129-130).

A aprendizagem pela qual Lóri e Ulisses passam revela não um percurso com fim definido e com determinações categóricas do que eles são. Ulisses, mais encaminhado na autoconsciência e no encontro com seu próprio eu (múltiplo e diverso), deseja que Lóri torne-se, tanto quanto ele, possuidora do seu destino, capaz de descobrir os prazeres da vida ao encontro com o divino Ser que vive nela, que é ela no fim das contas: a criança divina e o *Dasein*, perpetuadores da memória primordial da existência do Ser.

Inicialmente, Lóri fica bastante confusa com as pequenas ações, falas, silêncios e atitudes de Ulisses, principalmente porque a travessia que a espera, e na qual ela já desde o início da narrativa começa a sentir que está se encaminhando, a faz se questionar sobre seus próprios limites e sobre a noção preconceituosa de querer entender de forma absoluta o que lhe é dado. A paciência e a sabedoria, portanto, começam a se tornar suas ativistas companheiras em busca da percepção de uma alma interna que procura o cosmos apolíneo em meio ao caos dionisíaco.

Ela se guardava. Por que e para quê? Para o que estava ela se poupando? Era um certo medo da própria capacidade pequena ou grande, talvez por não conhecer os próprios limites. Os limites de um humano eram divinos? Eram. Mas parecia-lhe que, assim como uma mulher às vezes se guardava intocada para dar-se um dia ao amor, que ela queria morrer talvez ainda toda inteira para a eternidade tê-la toda. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 41-42).

Os fluxos de consciência de Lóri, em diversas partes da narrativa, reportam-se a indagações e conversas com “o Deus”. Se levássemos em consideração uma visão religiosa e ocidental acerca dessa imagem que nos é relatada na obra, entraríamos em crise com a interpretação. Lóri, dentro da aprendizagem, segundo o narrador, reza e dialoga com o Deus que não se encontra no mundo externo, mas na mais profunda internalização do seu Ser em busca de uma consonância com a sua própria existência. O Deus a que o narrador se reporta é aquele com quem Lóri

mede forças, por desilusão e solidão, a fim de se reencontrar no deserto da sua criação, Deus ainda como incompreensível e misterioso.

O verdadeiro Deus, não feito à sua imagem e semelhança, era por isso totalmente incompreendido por ela, e ela não sabia se Ele poderia compreendê-la. O seu Deus até agora fora terrestre, e não era mais. De agora em diante, se quisesse rezar, seria como rezar às cegas ao cosmos e ao Nada. E sobretudo não podia mais pedir ao Deus. Descobriu que até agora rezara para um eu-mesmo, só que poderoso, engrandecido e onipotente, chamando-o de o Deus e assim como uma criança via o pai como a figura de um rei. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 66).

A imagem de Deus que Ulisses quer que Lóri conceba, e a qual ele parece já conceber com mais maestria, é a imagem de si própria, antes que ela perca, como muitos, a possibilidade de se “salvar” e de alcançar alguma felicidade e prazer. Contudo, essa imagem não é determinadora ou passível de resoluta descrição e verdade, porque esse Deus não está no campo superficial do humano, não está na visão ocular, está no sagrado transcendental da alma, da criança divinizada, no humano dentro dos prazeres da potencialização do existir. Lóri, aos poucos, vai aprendendo a não humanizar o Deus, porque o homem o humaniza para tentar entendê-lo, mas ela começa a entender que não precisa entendê-lo, uma vez que:

‘Não entender’ era tão vasto que ultrapassava qualquer entender – entender era sempre limitado. Mas não entender não tinha fronteiras e levava ao infinito, ao Deus. Não era um não-entender como um simples de espírito. O bom era ter uma inteligência estranha como a de ter loucura sem ser doída. Era um desinteresse manso em relação às coisas ditas do intelecto, uma doçura de estupidez. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 43-44).

Quando Píndaro na Grécia antiga já dizia, em *Odas píticas (II, 73)*, “Genói hoios essé”, “torna-te quem tu és” (PÍNDAR, 1997, *tradução nossa*), provavelmente se referia ao Ser que se atravessa dentro de si mesmo na busca do seu sagrado, do divino primevo de sua existência. Lóri e Ulisses miticamente (e, por isso, ontologicamente) são os aprendizes dessa busca sem destino absoluto: este se encontra com o Ser mítico da *Odisseia* homérica por meio de sua filosofia de vida calcada na profunda sabedoria e perspicácia, e aquela se diviniza com a sereia banhada pelo encantamento do seu canto primordial.

Ousamos neste trabalho fazer essa associação de Lóri com a mítica sereia e de Ulisses com o personagem homérico por conta de uma interpretação pela qual fomos jogados na leitura da linguagem clariceana, mas não estamos determinando-a como a única válida, mas como uma das possíveis.

Interessante passagem da *Odisseia* de Homero é o momento em que Ulisses, nas suas aventurosas navegações, depara-se com as encantadoras e fatais sereias. Juntamente com seus companheiros, ao se encontrar com elas no mar, e já sabendo do poder hipnotizante e mortífero do seu (en)canto, Ulisses tampa os ouvidos e manda que o acorremem no mastro. Todos poderiam ter feito o mesmo, mas todo o mundo sabia e acreditava que o encantamento das sereias impregnava tudo. Mesmo assim, Ulisses, munido de inocente alegria, confiou nos seus supostos meios de proteção. Talvez soubesse ele que as sereias, entretanto, dispõem de uma arma ainda mais encantadora do que seu canto: o silêncio. “Há quem tenha escapado do canto das sereias, mas jamais do seu silêncio.” (KAFKA, 2012).

Quando Ulisses fica frente à frente com as sereias, estas acabam não cantando, ou porque já desconfiavam que o opositor não seria encantado pelo seu canto ou porque ao verem o rosto de bem-aventurança e força de Ulisses, o que não teria até então ocorrido com elas em outro momento, acabaram se esquecendo do canto. Logo depois, Ulisses fixa um olhar fugaz sobre elas, vê as curvas de seus pescoços, o respirar fundo, a boca semiaberta, depois desliza seu olhar na distância, e, mais belas do que nunca e curiosas, as sereias desaparecem no mar, como que não mais impulsionadas a seduzir, mas apenas a apanhar o reflexo memorável do olhar de Ulisses: acabaram sendo encantadas pelo navegador.

Há quem diga que Ulisses era muito astuto e teria simulado tudo, como forma de mostrar um escudo às sereias e oferecer à deusa do destino sua sabedoria acima do que é compreensível ao intelecto humano, mas essa assertiva dá apenas mais abertura a outros questionamentos sobre o (en)cantar das sereias e o que de fato ocorreu com o personagem homérico.

O mistério e enigma mítico por trás do (en)canto das sereias, escreve Blanchot (2005), pode estar embutido em duas considerações: 1) é um canto inumano, apesar de ser um ruído natural, dotado de estranhamento, vertiginoso e capaz de despertar no homem a vontade de cair, de ir abissalmente ao objetivo

misterioso de sua pulsão interna; 2) é um canto humano, mas por ser cantado por sereias, isto é, por seres “sobrenaturais”, parece ser algo insólito e que faz nascer a suspeita da inumanidade de todo canto humano.

Torna-se bastante restrito ficar atido a apenas uma das opções, principalmente quando nos deparamos com a aprendizagem de um Ser em redescoberta de sua criança divina. Lóri, a nossa sereia de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, por exemplo, canta com um canto humano e inumano ao mesmo tempo: humano porque naturalmente advindo de um corpo e de uma alma que possuem seus limites perante sua divinização; inumano porque adquire um contato com o transcendental divino que não se limita ao mundo racional e superficial. Simultaneamente também esses cantos despertam nela (mulher encantadora) e em Ulisses (homem encantado) a vontade de cair, de ir profundamente ao nada primordial da existência e, por esta razão, é algo insólito, porque os fazem descobrir a transcendência (inumanidade) que carregam dentro dos prazeres do Ser e de ser.

Ulisses, é preciso frisar, não se deixa encantar pela sereia como aqueles que morrem ao se deslumbrarem com ela. Ele, com sua sabedoria e prudência, sabe lidar com o abismo no qual entra o encantado até mesmo pelo silêncio sirene. Ele não se deixa levar facilmente, portanto, pelo gozo covarde e medíocre dos que ouvem a voz da sereia por se entregar sem consciência. Ulisses consegue gozar do espetáculo das sereias como homem fora da condição dos homens comuns, por ter a atitude espantosa de uma surdez de quem é surdo porque ouve. Esta atitude, por sua vez, bastou para ele comunicar às sereias seu diferencial e fazê-las serem, por desespero, capazes de desaparecer na profundidade de seu próprio canto e encanto (BLANCHOT, 2005, p. 4-6).

Toda essa sabedoria, entretanto, não faz Ulisses sair ileso da aventura, porque ninguém sai ileso de nenhuma experiência: as sereias, de qualquer forma, atraíram-no e fizeram-no aprender a continuar a Odisseia, para que se empenhasse ainda com mais coragem na navegação feliz e infeliz de retorno à sua morada.

Na analogia com *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, nosso filósofo Ulisses segura-se com sabedoria para não cair no encantamento fatal do corpo sexual e da personalidade de Lóri, esta que tinha grande poder de sedução sobre os homens. E apesar de mais profundamente encaminhado na aprendizagem, seu

contato com Lóri o deixa encantado por ela, a ponto de querer que ela seja a mulher que vai entrar em contato com o *Dasein* de si mesma para que ambos se enobreçam no amor.

Fora então que Ulisses aparecera casualmente na sua vida. Ele, que se interessara por Lóri apenas pelo desejo, parecia agora ver como ela era inalcançável. E mais: não só inalcançável por ele mas por ela própria e pelo mundo. Ela vivia de um estreitamento no peito: a vida. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 40).

Ao se deparar com Ulisses na sua vida, Lóri fixa sua alma – assim como as sereias fixaram o olhar no navegador homérico – e deixa-se levar silenciosamente, sem cantar, sem utilizar seus dotes sedutores e conscientes para com o homem à sua frente. Lóri, portanto, acaba encantando e sendo encantada, mas pela via transcendental da ascese da sua criança divina, e Ulisses é encantado encantando, por ser o filósofo sábio, corajoso e prudente que já reconhece grande parte da sua memória primordial na potencialização do ser. O encontro de Ulisses e de Lóri é de uma casualidade não coincidente, porque a força do (en)canto de uma sereia e, de forma mais intensa, do seu silêncio só se destina aos homens de risco e de movimento ousado.

Até o momento em que a personagem não se conhece, desempenha o papel de falsa sereia, tentando encantar o novo Ulisses pela linguagem da sedução sexual. A partir do mergulho no mar, quando a personagem se conhece, Ulisses passa a ser o encantador (SÁ, 1993, p.81-81).

É nesse ponto que se encontra a genialidade da epopeia de Homero e do romance de Clarice: eles souberam representar a grandeza de um mito, a força de uma aprendizagem na busca do Ser e de ser, sem serem mitógrafos, enviesando-se pela linguagem artística e não por um sistema didático, explicativo ou que queira apenas chegar a resultados analíticos de simbologias do texto.

A ação do romance entre Lóri e Ulisses é uma busca, portanto, de saída da solidão para atingir a comunhão, do autoisolamento ao abandono na pessoa do outro que a identificará consigo mesma. São duas consciências que, enfim, se

reconhecem para se comunicarem pelo silêncio e pela palavra, pela carne e pelo verbo.

A condição da humanidade de Lóri é dramatizada pela linguagem, pelo silenciamento das palavras, para atingir justamente uma lucidez tranquila, que capta o belo na irradiação das coisas e das pessoas, bem como nos fenômenos e na natureza. Toda essa conquista de Lóri é articulada por Ulisses com um sentido *maiêutico*<sup>28</sup>, ensinando-a para aprender não apenas a estar viva através do prazer, mas também a entrar num realismo novo, onde há a consciência da liberdade e da justiça e da entrega total amorosa.

Lóri, a sereia encantadora, faz Ulisses jogar astuciosamente o jogo da vida na confluência do amor dos dois como casal, por meio da experiência da solidão, isto é, do encontro do ser consigo mesmo para, assim, inteiro em si, possa se entregar ao outro. Neste sentido, a aprendizagem e a busca de ambos pelo prazer são, ao mesmo tempo, solitária e conjugal.

Partamos agora, no próximo capítulo, para uma análise detida dessas conclusões acerca da aprendizagem de Lóri e Ulisses no desenvolvimento da trama do romance.

---

<sup>28</sup> O vocábulo “maiêutico” se refere à *maiêutica*, na filosofia de Sócrates, no que diz respeito à teoria de que o ser humano como aprendiz alcança uma verdade interior condizente com as experiências erráticas de sua vida, num processo de constante indagação sobre as suas próprias ações.

## 5 CADÊNCIA: O PASSO A PASSO DA APRENDIZAGEM DE LÓRI E ULISSES: O (EN)CANTO DA TRAMA

A linguagem de Clarice [...] não é nada obscura. Obscura é a experiência de que ela trata. (NUNES, 2009, p.110).

Não havia aprendizagem de coisa nova: era só a redescoberta. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 103).

O ritual de criação de Clarice Lispector se dá como uma *cadência* de regularidades e irregularidades na linguagem transmutadas a partir dos fluxos de consciência das suas personagens. Ela abandona a simples vivência de relatar instantes para inserir neles a experiência das fortes emoções, recobrando-os com sua essência primeva existencial. Desta forma, abre-se uma luta intensa de dar a essas emoções a forma de palavra, de não-palavra, de silêncio, de símbolo.

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, a autora faz de Lóri e Ulisses os instrumentos essenciais de representação dessa introspecção abismal do ser. E é a parte visível, concreta, objetiva, que justamente estrutura a *cadência* do (en)canto da obra e monta essa representação com a história e as personagens. A *cadência*, então, dá-se com o texto em si, com os capítulos, com os parágrafos, falas, pedaços em branco, silêncios e sinestésias. A seguir mostraremos como é feita essa construção, interpretando passo a passo a sequência de situações que permeiam o romance.

O romance anuncia, logo no início, sua discussão da aprendizagem e imanência espiritual e carnal das personagens, quando transcreve as epígrafes de: Apocalipse do livro sagrado, de Augusto dos Anjos e do oratório dramático de Paul Claudel para a música de Honegger em *Jeanne d'Arc au bucher*.

Na primeira, pela interpretação, é possível estabelecer uma comparação da voz de Ulisses – o professor universitário de Filosofia – como se fosse a própria voz do apóstolo João, que diz:

Depois disto olhei, e eis que vi uma porta aberta no céu, e a primeira voz que ouvi era como a trombeta que falava comigo, dizendo: sobe aqui, e mostrar-te-ei as coisas que devem acontecer depois destas (APOCALIPSE, IV, 1).

Sendo o professor a voz-guia de Lóri no processo de encontro com seu *Dasein*, para que esta encontre sua própria voz interna e inconsciente, a porta aberta da qual a epígrafe fala representaria comparativamente o início do caminho da aprendizagem, a partir do momento em que os dois se encontram e travam a iniciação. É Ulisses aquele quem irá mostrar as coisas vindouras, que irão acontecer após o presente estafante da vida de Lóri, não deixando de considerar que ele também faz parte do mesmo jogo ontológico de reconhecimento do seu Ser.

A epígrafe de Augusto dos Anjos é: “Provo/ Que a mais alta expressão/ da dor/ Consiste essencialmente/ na alegria”. De imediato, observa-se que a relação antitética entre as palavras “dor” e “alegria” não ocorre casualmente, mas principalmente para conjugar o ideal de uma aprendizagem ou de um prazer que só pode ser alcançado pela dor, pela paixão e pelo sofrimento, assim como a trama de Lóri e Ulisses demonstra. Nesse sentido, a arte (principalmente da tragédia no sentido nietzschiano) e a beleza enformam a alegria vital que nasce da contração mortal.

“*Jeanne: Je ne veux pas mourir! J’ai peur! Il y a la joie qui est la plus forte!*” (Jeanne: Eu não quero morrer! Estou com medo! Existe a alegria que é bem maior!, *tradução nossa*). Esta é a citação de Paul Claudel que Clarice também utiliza para mostrar a voz de Lóri, amedrontada, aflita – no início – por se entregar plenamente ao nada de si mesmo, à sua autoidentidade, isto é, morrer para se tornar outra de si mesma, uma outra mais forte, dotada de alegria e de amor.

As três epígrafes demarcam muito bem toda a trajetória a qual seguimos na leitura do drama de Lóri e Ulisses, e são complementadas por uma nota e uma titulação que Clarice escreve. A nota diz: “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte do que eu”. E a titulação é: “A Origem da Primavera ou A Morte Necessária em Pleno Dia”. A liberdade de que Clarice fala na nota expressa significa a abertura à aprendizagem, pela qual, acertadamente, ela também passa ao criar Lóri. Ao dizer que é mais forte do que ela, ela retrata a própria encarnação da descoberta do mais forte que há em si mesma, porque ela também como criadora perpassa o mesmo drama existencial epifânico que sua personagem. Na titulação, as palavras “Origem” e “Morte” se complementam, demarcam o início da nova vida

que se dá pela morte necessária em busca da renovação, através de uma aprendizagem que mata para fazer a vida crescer (“Primavera”). O fim, portanto, significa a renovação (“Pleno Dia”), a *epifania* necessária para a longa viagem ao mais profundo de si mesma e para a consciência e inconsciência do Ser.

No começo da narrativa, Lóri ainda vive a visão leiga da descoberta de uma vida que é naturalmente contraditória e, conseqüentemente, precisa de sofrimento, morte e dor para alcançar alegria, primavera e felicidade. A protagonista ainda “faz de conta” que o que está começando a aprender talvez não seja o melhor caminho, justamente por ser doloroso, mesmo (no fundo) tendo plena certeza de que é o caminho certo e de que a dúvida é amiga, mesmo parecendo ser inimiga.

Esta iniciação de Lóri é marcada principalmente quando, numa cena no início da narrativa, a personagem entra em casa e dispõe na fruteira as maçãs que comprara. O narrador diz, logo em seguida, que a maçã era a comida preferida de Lóri, embora ela não soubesse enfeitar uma fruteira (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 13). A interpretação nos dá abertura a ver, então, a maçã como o símbolo do fruto proibido do Éden, que dá o conhecimento do bem e do mal: metaforicamente, um novo contato com o mundo desconhecido e proibido, a possibilidade futura de saber dispor as maçãs (os prazeres) de forma bela na fruteira (na vida). Neste sentido, Lóri acede à via do conhecimento amoroso, corpo a corpo com a vida. A consciência superficial morre para que o inconsciente, o abscôndito e o silêncio prevaleçam.

No que tange à entrada de Ulisses na vida de Lóri, é preciso levar em consideração que o desejo dele não era ensinar os ditames da Filosofia nas aulas que ministrava na Universidade, mas era fazer de Lóri uma companheira do alcance extremo do sentido e não sentido da vida, do prazer em não somente desejar o físico, mas desejar a alma. Sem conceber profundamente essa assertiva, Lóri, no início, ainda se enganava ao achar que Ulisses queria dela o corpo, mesmo intuindo que a paciência e a espera de seu amado mostravam, na verdade, o contrário: mostravam que de fato as coisas não seriam tão superficiais.

No permear da própria escrita do texto e da construção dos primeiros capítulos, a narrativa mostra a constante dúvida de Lóri quando ela explica o pensamento de Ulisses e quando se deixa levar pelo plano subalterno da

consciência de si mesma que ainda não alcançou. Curiosamente a obra começa com uma vírgula e os parágrafos se encontram desconstruídos estruturalmente.

Pode-se observar que a beleza do amor de Ulisses e de Lóri não se encontra no âmbito do visível, mas no sentimento dos dois juntos, no sensível, na conexão com o existencial. O que temos é uma sereia, perfumada pelo húmus de uma identidade ainda passiva e sem mundo, conectada a um sábio guerreiro da vida, que luta contra seus (en)cantos, para buscar a aprendizagem e decifrar a esfinge necessitada de respostas.

Confusa com o comportamento do amado e com suas elucubrações acerca dela, Lóri achava que Ulisses tinha respostas para tudo, mas não entendia ainda porque ele nunca as dava. Mesmo assim percebia o quanto precisava dele e, por estar junto dele, havia e surgia uma grande necessidade de descoberta dos próprios sentimentos. Ser sozinha somente a faria se limitar demais, se isolar demais de si mesma, uma vez que começara a perceber que só se descobriria através do outro. Solidão e comunhão com o outro, em consonância, a fazia, portanto, pensar que um corpo é muito menor que um pensamento que se faz dele (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 20).

O cansaço de Lóri pela vida e a falta de prazer pleno surgiam do fato de ela ainda não parar de ser, visto que é preciso também, para o ser humano, esquecer-se de quem ele é, deixar de ser vigiado pelos seus próprios olhos. A condição de ser alguma coisa é sempre passível de aceitação e o medo dessa condição é totalmente curável. Ela percebia que todo o tremor que achava existir no mundo externo era, na verdade, um tremor dentro de si mesma, seu calor humano a agonizava e ela não suportava a espera para a passagem da noite, para a profundidade do encontro consigo mesma (*ibidem*).

O processo de reestruturação dos parágrafos do primeiro capítulo só acontece a partir do segundo capítulo, quando percebemos que efetivamente Lóri está imbuída na aprendizagem. As imagens sinestésicas, tais como “não fazia vermelho”, “calor de luz sem cor”, “pássaros de penas empalhadas”, “elefantes doces e pesados”, “tarde eternizada pelo planeta Marte”, “doçura pesada”, “cigarra de garganta seca” (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 22), e outras, revelam o peso de um fluxo de consciência que ironiza os sentidos na

representação de uma angústia que a personagem passa para justamente alcançar a renovação do seu eu: são como a mistura de um mundo exterior e de um mundo interior que começam a se unirem em um só.

Ulisses entendia: Lóri estava adentrando na aprendizagem. Calmamente ele a ensinava que “apesar de” não devia se fazer reclusa. Ela devia enfrentar-se, se sentir segura ao perceber a espera dele por ela, até que ela aprendesse. Lóri achava instigante o desejo de seu amado por ela, um desejo que via a beleza disfarçada e recôndita: para ela o impossível passara a ser o mais importante a se procurar. Lóri começava a perceber a vida como crescente e produtiva justamente pelas quedas, os próprios “apesar de”, que a vida lhe proporcionava com angústia e desentendimento, eram as fontes da construção da vida. Aproveitava estar em carne viva, com a ferida da incompreensão de si mesma aberta, para poder se conhecer melhor, como “um cavalo preto e lustroso”, o qual, apesar de selvagem, tinha uma doçura dentro de si (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 28). Aos poucos se habituava à natureza do mundo e, de modo consequente, se iluminava, encontrava sua “Luminescência” (*ibidem*, p.31), com coragem de ter fé e de ter fé na própria fé.

- Lóri, disse Ulisses, e de repente pareceu grave embora falasse tranquilo, Lóri: 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 e fiquei olhando para você enquanto você esperava um táxi. E desde logo, desejando você, esse teu corpo que nem sequer é bonito, mas é o corpo que eu quero. Mas quero inteira, com a alma também. Por isso, não faz mal que você não venha, esperarei quanto tempo for preciso (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 26).

A dialética de Ulisses de segurar Lóri com uma das suas mãos a fim de que ela não caísse num abismo profundo, ao mesmo tempo em que utilizava sua outra mão para empurrá-la para esse abismo necessário, demonstra que ele fazia com que Lóri descobrisse a necessidade de ser uma humana, para que justamente não se entregasse à simples tentação do corpo e aprendesse a se aproximar das coisas

sem ligá-las necessariamente às suas funções (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 35).

Lóri começava a perceber: ela pensava e pensar lhe era natural, numa vida que muitas vezes, por infelicidade, ela vivia, dia a dia, sem ser verdadeiramente humana. A noção da morte a atraía porque começava a se considerar solidária aos outros, estes outros os quais também iam morrer, por este motivo a vida se tornava mais valorosa. Aceitar a morte era, na verdade, valorizar a vida, porque todos morrem, mas nem todos vivem.

Na primeira vez que Lóri escrevera para Ulisses, este descobriu que sua amada estava começando a adentrar fielmente na aprendizagem, porque na sua carta ela mostrava o valor do silêncio e o fato de muitas vezes tentarmos deslavadamente não tê-lo. Lóri descobrira que o silêncio é uma noite secreta no mundo e por isso não se fala dele, visto que ele deve ser adorado sem palavras (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 37). O silêncio e a inércia de Ulisses era o que exigia o próprio silêncio interior de Lóri, para que ela aprendesse o prazer de tê-lo dentro de si.

Perante essas acepções, o narrador passa a nos mostrar como, para Lóri, os entendimentos sobre a vida vão sendo revelados. Ao descobrir que o divino é o silêncio porque jamais ele nos julga e não se remete às nossas indignidades, Lóri concebe a necessidade de se deparar com o nada, com a morte para ouvir o próprio coração, até porque é somente no silêncio absoluto que conseguimos ouvi-lo: quando tampamos o ouvido, só ouvimos o coração batendo dentro de nós, o mais tudo é silêncio. Todo esse processo existencial liga-se à questão do drama da linguagem, na interpretação pela teoria da Hermenêutica, ao nos depararmos com a palavra silenciada. Escrever passa a ser o âmbito do enigmático porque a palavra sai da voz para ser calada sobre o papel a fim de que se encontre sua mensagem mais profunda, visto que, muitas vezes, é no silêncio que encontramos o coração da palavra.

No processo de aprendizagem, Lóri passa a perceber que não podia cortar as dores que sentia por se silenciar, a dor era fonte de seu crescimento, sem ela sofreria o tempo todo. Ulisses também estava na aprendizagem, mas bem além de Lóri, que, por enquanto, era ainda corpo vazio e doloroso. O que mais transformava

Lóri não era se encontrar com Ulisses, mas se encontrar consigo mesma primeiramente para poder desfrutar da vida e do prazer com ele. Toda a aprendizagem não se traduzia em explicação de algo, porque até o desejo da imanência não se construía por um querer habitual e material, mas por ater-se com a vida e com a descoberta das próprias limitações e capacitações. Lóri a todo momento recuava de si mesma por achar que podia se iludir com essa promessa de salvação que esperava do seu amado. Mas este pensamento só demonstrava que ela ainda era somente uma parte de si mesma e que Ulisses se transformara no cordão umbilical do contato da sua alma com a terra. Precisava se encontrar primeiramente com sua parte não humana, sua parte animal e selvagem para, depois, encontrar-se plenamente com seu lado mais humano, sem sequer precisar “entender” o que de fato estava lhe acontecendo.

Nos poucos encontros que Ulisses tinha com Lóri, ele a interpelava com perguntas e afirmações que deixava a “sereia” pensativa e sem força de jogar seus encantos pela voz. Mostrava para ela que para amar profunda e verdadeiramente era preciso ter corpo e alma, amar acima de todas as coisas. Dizia que muitas vezes “não temos aceito o que não se entende porque não queremos passar por tolos. Temos amontoados coisas e seguranças por não termos um ao outro”, deixando-nos levar por alegrias já catalogadas porque não nos entregamos à nossa própria criatividade, a qual nos traria uma largueza tamanha de nós mesmos (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 48).

Quando Lóri falava dos seus outros cinco amantes para Ulisses, ela arfava o peito como se demonstrasse poder ao dizer suas experiências, contudo, esta pequena soberba apenas demonstrava a incapacidade dela de ver o quanto parecia ser suscetível a qualquer coisa ou pessoa. Achava estranho Ulisses lhe perguntar se ela sentia prazer ao estar em encontro com a natureza quando estava em outros lugares – principalmente em outros países, quando viajava com a família -, deixando-se de se preocupar com seres humanos. Ulisses chega a explicar que é possível aprender quando não se tem mais como guia forte a natureza de si próprio. Lóri, por achar dificuldade ainda na sua aprendizagem, acabava se sentindo confusa com as falas de Ulisses e, por conta desta confusão, achava que ela não o entendia porque ele já estava pronto, mas ele mesmo dizia que não estava pronto em todos

os sentidos e nunca estaria. Ele era uma tela que já tinha começado a ser pintada, ela uma tela branca e nua ao mesmo tempo enegrecida por fumaça densa difícil de limpar. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 52-53).

– Sim, disse Ulisses. Mas você se engana. Eu não dou conselhos a você. Eu simplesmente – eu – eu acho que o que eu faço mesmo é esperar. Esperar talvez que você mesma se aconselhe, não sei, Lóri, juro que não sei, às vezes me parece que estou perdendo tempo, às vezes me parece que pelo contrário, não há modo mais perfeito, embora inquieto, de usar o tempo: o de te esperar (*ibidem*, p. 53).

Em certo momento, Ulisses pergunta a Lóri se ela sabe rezar, mas rezar como um processo de ascensão de si mesma ao encontro com o divino. Lóri fica instigada e se assustava, porque sabia que ao rezar, o que pedisse a si mesma e ao<sup>29</sup> Deus seria atendida. Pedir uma vida mais real seria o princípio de sua reza, mas era preciso ter humildade, porque havia um ser humano enorme dentro dela. A prece mostrava uma quimera de estar em paz consigo mesma e reconhecer-se incompreensível e sem medo da morte por já se estar vivendo na eternidade (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 56).

Para demonstrar-se humano e embutido também no processo de aprendizagem, Ulisses fala a Lóri de si mesmo, mostrando pela primeira vez seus defeitos e peculiaridades. Ele diz que perdoa facilmente e todo erro dos outros e nos outros se torna para ele uma oportunidade de amar. Dizer a verdade sobre si aos outros pode ser assustador para a outra pessoa, mas é uma forma de se descobrir cada vez mais sobre o outro com o outro. (*ibidem*, p. 60-61).

Com os dias passando, Lóri começava a sentir uma vertigem ao perceber que começara a olhar demoradamente para as outras pessoas, porque gostava de vê-las sendo. Ela estava sendo, Ulisses estava sendo, e restavam no fim da trajetória serem juntos na união de uma impersonalidade soberba com uma extrema individualidade entregue ao outro (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 71). Ela sentia uma felicidade que trazia uma paz estranha e aguda, que doía e da qual sentia medo. Entretanto, a pouca aprendizagem a fazia desejar mais a mediocridade do que a felicidade plena, porque esta ainda a assustava: existia

---

<sup>29</sup> A utilização do artigo antes do substantivo “Deus” faz parte da própria estrutura desencadeada pela fala de Lóri no livro, significando a unicidade, a singularidade e a importância divina encontrada em si mesma, diferente, portanto, da visão simplesmente metafísica e figurativa do Deus cristão tradicional.

uma eternidade atrás e à frente de Lóri deixando-a aflita, fazendo-a se sentir só, mesmo sabendo que, em certos momentos, para não enlouquecer, é preciso descansar um pouco de ser: a vida também é vida com tristezas sem dor e alegrias sem grandes êxtases. O divino em Lóri dar-lhe-ia tudo se ela de fato quisesse tudo e suportasse a dor. Se quisesse Ulisses, teria que enfrentar também todas as dores de tê-lo, até a dor dos ciúmes.

Um dos mais importantes contatos que Lóri tivera consigo mesma se deu em certa noite quando foi à praia às cinco e dez da manhã – hábito que não tivera antes porque era de Campos, terra sem mar. Num corpo a corpo consigo mesma, ao entrar em contato com a água, ela parecia descobrir um diamante feérico que se escondia na escuridão, nas máculas e na cegueira que ainda tinha dentro de si. A sereia mitológica asfixiada no seu âmago finalmente se encontrava com a sua própria natureza ininteligível. Ininteligível porque o ser humano se tornou o mais incompreensível dos seres, simplesmente pelo fato de um dia ter chegado a perguntar sobre si mesmo. Um ser se torna mais livre quando é o mistério vivo que não se indaga (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 78).

O fato de estar sozinha, no mar, na praia vazia, a fazia não se deixar levar pelo comportamento de outros seres humanos, de entrar na água como simples jogo leviano de viver. Ela estava cumprindo sua coragem por agir sem precisar se conhecer. A água fria a fazia despertar de um adormecido sono secular, restabelecendo seus prazeres, jogando-se nos braços da novidade sem temeridade. Mesmo que não estivesse caminhando sobre as águas, como Jesus Cristo, estava dentro delas, e isto ninguém lhe tirava, e esta experiência lhe dava a resistência para enfrentar o perigo de ser humana, fazia-lhe acreditar no Deus que era vasto e com o qual podia se agregar e ser grande também.

Lóri sentia que, a todo momento, na aprendizagem a vida lhe fugia, contudo, cosmicamente estava se tornando diferente e tinha que sofrer com essas mudanças, porque era diferente das outras pessoas. Quando saía para se reunir com um grupo grande de pessoas – como no caso do coquetel da Diretoria dos Cursos Primários que ocorreu no Museu de Arte Moderna –, mesmo sendo professora primária de muitas crianças, estranhava-se, sentia-se infeliz, como que sempre deslocada do grupo, por este motivo sempre se maquiava demais para tentar criar uma *persona*

(uma máscara, uma atuação) desinibida, vaidosa e orgulhosa, que ela sabia, no fundo, não ser ela. Com a aprendizagem, Lóri começava a descobrir que era preciso escolher tal *persona* como uma forma de se representar forte no mundo, para ganhar firmeza nele, e, para tanto, não era necessário proteger-se com maquiagens, mas ser verdadeiramente ela mesma, produzir-se para lidar consigo mesma de forma direta em relação a um todo na natureza e no mundo diante de uma ação autônoma produzida dentro de si.

Ulisses, ao saber da experiência de Lóri no mar, ficara impressionado com o fato de ela estar crescendo na aprendizagem e na aquisição do prazer, e, ao perceber isto, ele sabia do seu amor por ela, assim como sabia do amor de Lóri por ele, um amor do qual ela mesma tinha medo: a sereia estava ainda cantando seus sentimentos com profunda dor, sem ainda se deixar levar pelo pleno prazer. A professora primária, a melhor da turma na Universidade, se tornara uma das melhores profissionais na escola em que trabalhava, dedicara a vida toda aos estudos, esquecer-se de estar ocupada com a vida. Não que, como processo de aprendizagem, dedicar-se ao profissional e aos estudos não fosse benéfico, mas Lóri precisava fazer jus ao seu conhecimento e se entregar mais às suas ações, precisava rir com seus alunos, lançar-se mais na comunicação, deixar de comprometer-se sempre em fazer do técnico o sério para fazer o técnico se tornar poético.

Parafrazeando a explicação de Ulisses sobre a profissão de professor, de escritor ou daquele que lida com a comunicação, ele fala que os que escrevem têm na palavra humana grande mistério, fazem milagres, passam por uma grande aventura com coragem, devoção e humildade. Para os que trabalham com a palavra, é necessário amar a si próprio com desdém, ter alegria, não buscar ser cordeiro de deuses e não ter medo das desarticulações que lhe são destinadas, porque quem é capaz de sofrer intensamente ao se descobrir fortemente dentro da linguagem também é capaz de grande felicidade perante ela (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 93).

O amor de Lóri por Ulisses e o amor que estava adquirindo por si mesma a faziam não se esquecer de respeitar seus erros e truculências, faziam-na perdoar a si mesma e a ter prazer em ter a vida, por isto mesmo, começara a unir-se mais a

seus alunos, pois estes eram aqueles com quem estava ligada diariamente. No inverno, gastara dinheiro comprando suéteres, guarda-chuvas e meias para que não sentissem frio, pois eram pobres e não podiam suprir tais necessidades.

Não era raro Lóri chegar a achar em certo momento que havia perdido tudo que alcançara, principalmente quando se sentia vazia e cheia de um nada, mas essa *negatividade* representava nada mais do que um rápido desligamento da passagem para um novo alcance de estágio, como que um intervalo da mente e da alma para que o amor e temer ao Deus que ela buscava fossem cada vez mais presentes. Passado o tempo da inconsciência (do tabu), Lóri deparava-se com o fato de que a descoberta do inferno da sua paixão por si mesma e pelo mundo era violenta, a ponto de fazer pedir clemência a si mesma, e como sua piedade estava crescendo e ela sabia pedir ao Deus o alívio da sua alma, não havia tanto perigo em enfrentar uma força tão “destruidora”.

Próximo ao fim da narrativa, o narrador nos relata que já se passara um ano desde que Lóri tinha se encontrado pela primeira vez com Ulisses: quando estava esperando um táxi e, depois de muito olhar para ela, ele a convidara para tomar um uísque. Fazia um ano que Lóri dispusera desorganizadamente as maçãs na fruteira da sua casa e começara a adentrar epifanicamente na aprendizagem de sua própria existência. A primavera que trouxera há um ano a morte da Lóri do passado renovava-se com uma flor que nascia em encontro profundo consigo mesma.

Os primeiros calores do sol dessa nova fase traziam um amor mais entregue, verdadeiro e a revelação de uma aprendizagem que estava dando certo. A dor passava a ser mais suportável e compreensível para Lóri, ela já pressentia a grande mudança, principalmente ao reconhecer que, no mais difícil da sua luta, havia o entendimento do que era a alegria, e esta alegria só seria atingida com muito trabalho. A morte passava também a ser compreendida como uma “tonta” felicidade de travessia e, por conseguinte, não era preciso morrer antes do tempo correto, para que se pudesse atingir a vida tão eterna que já existia nela.

Lóri começara a aceitar que não era mais solitária, que reconhecia Ulisses e achava natural o fato de ainda viverem castos apesar do desejo. A tristeza das coisas, a tristeza da arte de uma música ou de uma tarde nublada já eram para Lóri símbolo do que é belo e aceitável, porque o mundo era também inevitavelmente feito

dessa tristeza. Nesse sentido, enfim, a sereia passara a pertencer às suas águas com calma absoluta, com lucidez, clareza, e aprendera que cada dia estando no mar poderia ser de tempestades ou de calma. Independentemente de como seria, ela teria de enfrentar sozinha e, como ainda estava na margem, sentia vontade de ficar sozinha, sem Ulisses, para se encontrar ainda mais, para sentir que tinha vida incomensurável até a grandeza da morte.

A busca de Lóri, assim como qualquer busca existencial, passa por grande complexidade. Buscar a si mesma é de uma dificuldade inigualável, porque faz com que o Ser se depare com a consciência de uma vida que muitas vezes se faz construída pela inconsciência ou pela mentira. Aguentar viver passa a ser doloroso e agonizante e é, portanto, preciso deixar-se levar pela alegria de nascer de novo sem medo e conceber o não entendimento da vida. A dor existencial cria uma travessia que miticamente faz o Ser se tornar um herói de si mesmo, mas um herói homérico, que enfrenta suas adversidades, entrega-se aos medos e jamais se faz a pergunta de saber quem realmente ele é, pergunta esta a mais difícil e impossível de todas, porque, para tornar-se plenamente vivo é imprescindível ser como se nem fosse.

No processo ontológico do *Dasein* de Lóri, ela se pergunta quais foram as aprendizagens dos santos para que se tornassem santificados perante “o Deus”. Descobriu que o que eles fizeram na verdade foi atingir o humano conseguindo fugir da ferocidade do não humano. O estado de graça em que entravam era como o dos animais, que não possuem os entraves do raciocínio, da lógica e da necessidade de compreensão daquilo que acontece com eles. Para Lóri, os seres humanos são deuses, mas deuses com adjetivos, porque o Deus maior, dialógico<sup>30</sup> dentro de cada um, é um substantivo, é a substância, o primado, o esperma e o óvulo dos cosmos, a verdadeira e incompreensível inteligência. Sentia-se feliz por não ter a graça dos santos, porque achava que se todos os seres humanos a tivesse, todos estariam em linguagem comum no alcance do outro lado da vida; seriam egoístas por não sentirem necessidade de ajudar o próximo, uma vez que já teriam alcançado a compreensão dessa vida. Viver com lucidez e numa aprendizagem que a levaria a

---

<sup>30</sup> O Deus sobre o qual o narrador fala e que Lóri busca no processo de aprendizagem é um Deus dialógico, é o divino que se desvela pelo campo interno e externo da *epifania* do ser, não como verdade absoluta e racional, mas como deviniência constante da vida; em suma, o divino dentro e fora do ser que dialogam na inteligência e ignorância humana, na sua simplicidade adjetiva e na sua complexidade substantiva.

um patamar de felicidade e paz consigo mesma já era aprendizagem de grande valor. Ela queria o destino da luta, do sofrimento, da perplexidade e das alegrias. O estado de graça era sim uma dádiva, mas com o tamanho de uma pequena abertura para o mundo que era uma espécie de paraíso, uma abertura que não era uma entrada e que não dava o direito de desfrutar dos seus maiores prazeres, porque saindo do estado de graça, a condição humana se revela na sua pobreza implorante, dessa forma, aprende-se a amar mais e a esperar mais, a confiar mais no sofrimento: era o que ela queria. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 135-137).

O tempo que Lóri passara sozinha em estado de reflexão e solidão fizera Ulisses telefonar-lhe exigindo sua presença. Ele queria saber como ela estava e como estava progredindo, dizia que era preciso também ter cuidado com a individualização, porque ela podia crescer em formato de derrota de toda uma aprendizagem. Ao conversar com ela, descobrira o quanto Lóri tinha avançado e que estava pronta para ele, pronta para que os dois se encontrassem fisicamente e fizessem a troca dos fluídos do amor que já os enlaçava espiritualmente. A espera e paciência de Ulisses eram para Lóri a marca original do amor dele para com ela e a percepção de que ele tinha uma capacidade de suportar o sofrimento que, ela agora a tendo, sabia como funcionava.

Certa noite, Lóri acordou às onze da noite e sentiu a sensação doce, simples e alegre de acordar e perceber o prazer de dormir. Nesse pequeno êxtase, teve uma revelação enquanto bebia água no terraço, como que um chamado dentro de si que acontecia num lampejo e logo ia embora com o esquecimento, como se o pacto com o Deus fosse o de ver e esquecer, para que não fosse fulminada pelo saber intolerável: os sentimentos e pensamentos não eram tão sobrenaturais quanto a história deles depois de morrerem. Percebia que pensar antes não lhe era natural e que de agora em diante estar viva seria seu grande motivo e tema. Sentia a grande dor dentro de si banhada por uma luz de alegria que não a entorpecia, mas a fazia existir silenciosamente e fluir com violência e simplicidade. Ligara-se à chuva que caía, à natureza, mas não era preciso agradecer, apenas vivia. Era uma alegria mansa e não importava o tempo que passava, a vida estava progredindo calmamente, o cavalo que tinha dentro de si, e que antes era selvagem, agora comia

na sua mão, domesticado. Lóri pegou o primeiro táxi que encontrou e de camisola mesmo foi se encontrar com Ulisses: era a noite em que os dois traçariam o encontro nupcial da aprendizagem.

Ao chegar à casa dele, Ulisses se ajoelhou diante de Lóri com devoção e amabilidade. A sereia jogava seu encantamento ao herói e os dois se sentiam conjugados, entrelaçados, com os corações livres, entregues, com vontade de gastarem a vida e darem-se a si mesmos na aprendizagem eterna que agora teriam juntos. Ulisses começava a ser humilde no amor como nunca fora antes. O encontro dos olhos e o silêncio da palavra os faziam sentir o pulso vital um do outro e os faziam descobrir que quando o amor é grande demais ele não se torna aplicável, nem a pessoa amada é capaz de recebê-lo tanto; no amor também há o bom senso e o sendo de medida (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 149).

Amaram-se duas vezes inicialmente, uma com voracidade e sem alegria para conter o desejo mútuo e outra conscienciosamente com austeridade e silêncio. Sentiam uma força de serem juntos, naquele momento, um só, de união de um microcosmo e de um macrocosmo, embriagados pelo sexo e pelo estado momentâneo de graça através do corpo. Lóri percebia que só agora conseguia se chamar de “Eu”, e ela queria se unir ao “Eu” de Ulisses. Descobria consigo mesma que antes era uma mulher que procurava sempre modos e formas e agora tinha a grande liberdade de viver sem modos nem formas, com um homem ao seu lado (*ibidem*, p. 150).

Lóri sentia que não podia se enganar ao saber que um momento como aquele podia não acontecer mais, mas mesmo que não fosse sentir mais a grave e suave força de existir e amar, ela já sabia pelo que procurar e esperar na vida, e, portanto, saberia sempre retornar a ele em outras ocasiões.

Os dois adormeceram e ao acordarem procuraram a mão um do outro. Ulisses disse que tinham chegado à porta de uma vida nova, de uma vida nada fácil, mas nova. Ele havia perdido a tranquilidade ao encontrar o amor pela primeira vez na vida, e estava perdido num mar de alegria e de ameaça de dor. Não havia mais fórmulas de sábio que servissem, ele se dava conta de que não sabia de nada e que queria a nova vida perigosa. Agora deviam seguir adiante na porta para serem

deuses, não no sentido divino mas no humano, e viverem os altos e baixos da natureza cíclica. Ulisses disse que Lóri muitas vezes ficaria só por conta do trabalho dele e por conta do ensaio que teria de escrever sobre essa experiência pela qual passaram, mas Lóri era outra mulher, não se incomodaria mais em ficar sozinha consigo mesma, até porque ela já aprendera a amar também as coisas que fazia, como ensinar e preparar os seus alunos.

Os dois se amaram pela terceira vez, olhando-se, sentindo-se belos, quebrando as barreiras do que socialmente eram porque o amor e o sexo não eram mais proibidos, aprenderam a existir, felizmente. Atingiram liberdades que para a sociedade eram um risco, porque o bom de entregar a própria vida verdadeiramente e com confiança ao outro assusta os outros.

Ulisses se questionou se amar era dar de presente um ao outro a própria solidão. Lóri respondeu que não sabia, e que só tinha chegado ao fim de um caminho para chegar à porta de um novo começo. A aprendizagem de Lóri e a dele era o começo de um novo ciclo de descobertas, porque haviam atingido o impossível deles mesmos. Não era, portanto, preciso acreditar no “Deus” verdadeiramente, apenas aceitá-lo (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 158).

O texto que começara com uma vírgula termina com dois pontos sob a voz lenta e abafada de Ulisses, um Ulisses homérico sofrendo de vida e de amor ao se entregar à sua sereia. A verdade sobre “o Deus”, sobre o mundo, sobre a existência, portanto, não é construída pela certeza. Há uma dúvida eterna e necessária sobre as coisas que faz o silêncio da palavra existir, que faz com que adentremos com harmonia no jogo da linguagem e que nos faz cultuar a nós mesmos como mitos, mitos eternos de uma aprendizagem e de vários prazeres. A vida, enfim, sendo vivida de forma imanente e transcendental.



*Criação Homem e Mulher*, 1973  
Xilogravura de Gilvan Samico  
Fonte: [catalogodasartes.com.br](http://catalogodasartes.com.br)

## POSLÚDIO

### A CONFLUÊNCIA DO AMOR DE LÓRI E ULISSES: A APRENDIZAGEM DO SILÊNCIO NA POÉTICA DO SER: “O TRADUZIR”

O amor é o ridículo da vida, a gente procura nele uma pureza impossível, uma pureza que está sempre se pondo, indo embora. A vida vem e nos leva com ela, sorte se abandonarmos essa vaga ideia de paraíso que nos persegue, bonita e breve, como borboletas que só vivem vinte e quatro horas. Morrer não dói.<sup>31</sup>

- Amor será dar de presente um ao outro a própria solidão? Pois é a coisa mais última que se pode dar de si, disse Ulisses. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 158).

Indubitavelmente, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* é um romance que trata de uma aprendizagem do ser. O caminho que Lóri e Ulisses percorrem é mais do que uma simples representação de uma história com conflitos, reflexões e ficção; é, na verdade, um ensaio de uma linguagem mítica, aquática, ontológica e simbólica acerca dos fluxos de consciência e das epifanias de seres encaminhados numa travessia, passando pela precariedade do sujeito para atingir a potência do seu existir.

Essa aprendizagem retratada pela obra da autora Clarice se dá na confluência de um amor que está sendo construído pelas personagens como forma de se atingir a transcendência de consciências, as quais provocam a premente necessidade de o ser humano tornar-se um ser humano, na sua reflexão mais existencial.

Já tratamos nos capítulos anteriores como esse processo se dá nas obras de Clarice, e especificamente em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, em vias da sua linguagem e “além-linguagem”, da questão ontológica representada pelas epifanias das personagens, perpassando a fundamentação interpretativa da obra literária pela Hermenêutica, no que tange ao “dizer” e ao “explicar”; agora nos deparamos com a terceira base da travessia na Hermenêutica: “o traduzir”.

---

<sup>31</sup> Fala do personagem Cazuza, protagonizado pelo ator Daniel de Oliveira, no filme “Cazuza – O tempo não para”, de 2004, dirigido por Sandra Werneck e Walter Carvalho.

O ato de “traduzir” não precisa estar ligado necessariamente a uma compreensão da leitura de uma língua estrangeira para a língua de origem do leitor; a tradução é, em linhas gerais, uma forma especial do processo básico interpretativo de tornar compreensível aquilo que é estranho ou ininteligível na própria língua do interpretador. Tal como o deus Hermes, o interpretador é um mediador entre o mundo da linguagem literária e o mundo sensível da realidade factual. O “traduzir”, então, é a passagem dos escombros, silêncios e complexidades do literário para a clareza, a visão e a percepção filosófica da consciência na existência “real”. É, enfim, a mensagem oracular “divina” sendo revelada aos homens terrenos, uma travessia do desconhecido para o que questionamento acerca deste desconhecido.

Dessa forma, caminhamos nessa dissertação por uma ascese interpretativa que alcançou inicialmente o “concreto” do texto e uma hipótese filosófica da ontologia do ser para demonstrar as vivências das personagens, para chegarmos a uma das compreensões possíveis de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e assim “deciframos” o que a linguagem e “além-linguagem” da literariedade clariceana constrói. E foi justamente revelando a aprendizagem do ser com Lóri e Ulisses que conseguimos destrinchar uma aprendizagem possível de leitura do romance, “hermeneuticamente” encaminhando a interpretação no próprio ato cadenciado dessa leitura.

É importante suscitar a ideia de que o ato de “traduzir” o texto literário não se encaixa com a tradicional proposta de uma formação pedagógica e moral para se identificar as experiências das personagens no romance. Em vias ontológicas, o que está em jogo é a reflexão sobre a construção das personagens adentrando nos questionamentos, prazeres e dores humanas da formação do ser, como que procurando se perceber dentro do mundo externo e integrando o seu eu para se compatibilizar com o mundo. Lóri e Ulisses em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, por exemplo, optam pela responsabilidade de construir seus próprios destinos em comunhão, de forma que eles, como mulher e como homem, se tornem concomitantemente sujeitos e objetos dessa aprendizagem.

Observando as próprias falas de Ulisses no processo desencadeado na trama do livro, vê-se que ele discursa muito claramente sobre a não didatização da

experiência que deseja passar com Lóri, sabendo que o que podem atingir não está regido por regras convencionais ou fórmulas sistemáticas.

Mas era como se ele quisesse que ela aprendesse a andar com as próprias pernas e só então, preparada para a liberdade por Ulisses, ela fosse dele – o que é que ele queria dela, além de tranquilamente desejá-la? No começo Lóri enganara-se e pensara que Ulisses queria lhe transmitir algumas coisas das aulas de filosofia mas ele disse: ‘não é de filosofia que você está precisando, se fosse seria fácil: você assistiria às minhas aulas como ouvinte e eu conversaria com você em outros termos’[...]. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 16).

Uma das características cruciais do texto clariceano é o fato dele não necessariamente começar e terminar, porque o espaço em que isso aconteceria é preenchido por um intenso jogo de fluxos de consciência experienciado no interior da personagem. Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* nos deparamos logo na primeira página e linha com uma vírgula, o que faz o romance já estar em andamento, assim como a própria vida da personagem: é a dramatização poética plena construída por uma linguagem puramente metaficcional.

Os personagens, dessa forma, vão aparecendo sem estarmos avisados de suas aparições e, apesar de serem apresentados em terceira pessoa, revelam-se a partir da interioridade da personagem principal, que, no nosso caso, é Lóri.

Não há relação causal entre os fatos e as personagens apresentadas, mas sim fragmentos tirados dos fluxos de consciência e das reflexões da personagem dentro da aprendizagem. É, portanto, pelas lacunas que Lóri se apresenta para nós leitores, e essas lacunas são literariamente mostradas pela deformação dos parágrafos iniciais, os quais terminam desmesuradamente com vírgula e começam com letra minúscula, dando ritmo acelerado à narrativa e ao mesmo tempo transmitindo a sensação de angústia e desespero vivenciada pela personagem.

As dificuldades de Lóri para com a vida e não compreensão do que Ulisses quer que ela saiba fazem-na ser caracterizada de imediato negativamente, enquanto Ulisses aparece como a figura positiva, de uma sabedoria que irá possivelmente ensiná-la a viver. Ou seja, Lóri nos é inicialmente mostrada como uma personagem em precariedade, angustiada com as lacunas da existência e submissa aos desígnios de outrem para se encontrar nos prazeres. Ela tenta negar no início sua

dor e, desta feita, acaba lhe restando o nada negativo, já que era a dor tudo o que tinha, uma vez que, como humana, estava sendo apenas uma pequena parte de si mesma, conduzindo-se ao sofrimento e ao intermitente medo de ser quem realmente era.

A própria Lóri tinha uma espécie de receio de ir, como se pudesse ir longe demais – em que direção? [...] Era um certo medo da própria capacidade, pequena ou grande, talvez por não conhecer os próprios limites. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 41-42).

Pelo que nos é mostrado, Ulisses parece estar infinitamente mais adiantado na aprendizagem e se torna guia de Lóri para fazê-la ver a grandeza dela e o caminho para a liberdade, alegria, prazer e amor. Esse caminho, conseqüentemente, é “ensinado” por meio do silêncio e não corresponde à negação da dor, mas em experimentá-la inteiramente para poder se livrar dela, aprendendo que não se pode cortar a dor se se deseja cessar o sofrimento.

Contudo, esse percurso também não é linear e retilíneo, mas cheio de desarticulações e fragmentos (silenciamentos), rupturas, lapsos, alterações de velocidade. Muitas vezes, por pensar que está regredindo, a personagem prefere voltar ao conhecido estado do sofrimento e continuar se deleitando com o prazer que ele proporciona, fazendo-a entrar num não-mais-querer-livrar-se, um prosseguir querendo o já querido, a estagnação: procedimentos que a faria sair da aprendizagem.

Interessantemente, como já relatamos, a criança divina de Lóri tem uma memória primordial ligada à água, por ser miticamente uma sereia. Justamente a água: elemento da mutabilidade, da transformação, da redescoberta. É à beira da piscina, por exemplo, que Lóri tem o primeiro encontro consigo mesma e se espanta com uma força ameaçadora contra o que ela fora até então. Logo depois, há o encontro com o mar, e a sereia, portanto, começa a voltar ao seu estado primacial mítico e original, experimentando o novo de si mesma. A trajetória de Lóri é de auto-cura e resgate da sua força interior.

Para curar-se ela precisa tomar a si mesma em mãos e se permitir uma liberdade mais forte e humilde que ela própria: é preciso que ela se desaprisione,

que se separe da sua subjetividade e identidade. Lóri sente a vontade de, ao perguntarem seu nome, responder que seu nome é “eu”. Corresponder a um “eu” anula os outros “eus” possíveis. É preciso, para Lóri se desapegar da persona comum, solidamente edificada, simples repetição do já conhecido.

Ela era antes uma mulher que procurava um modo, uma forma. E agora tinha o que na verdade era tão mais perfeito: era a grande liberdade de não ter modos nem formas. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 149).

Depois de muitas experiências, pensamentos, dores, sufocamentos, silêncios, alegrias e medos, Lóri vai adentrando na aprendizagem de forma efetiva. Não como uma aluna que ganha a estrela de boa menina, mas como uma mulher que descobre a si mesma sem medo de ter medo e sem medo de encontrar seus prazeres e verdades. “Ah, como a dor era mais suportável e compreensível que aquela promessa de frígida e líquida alegria de primavera. E com tal pudor a esperava: a pungência do bom”. (*ibidem*, p.118).

Cada capítulo do livro representa um fluxo de consciência e as várias epifanias que Lóri experimenta, de forma que as dúvidas se tornam crescentes, mas a tranquilidade em tê-las passa a ser o primado da existência. A mediocridade de antes, o vazio de dor por estar viva só para sobreviver, a luta pelo nada negativo passam a ser substituídos pela potência do existir, pelo preenchimento de uma vida ainda tenra e desejosa de mais vida, e pelo nada, que é o tudo miticamente, na confluência dos seus sentimentos.

Pelos minutos de alegria por que passara, Lóri soube que a pessoa devia deixar-se inundar pela alegria aos poucos – pois era vida nascendo. E quem não tivesse força de ter prazer, que antes cobrisse cada nervo com uma película protetora, com uma película de morte para poder tolerar o grande da vida. Essa película podia consistir em Lóri em qualquer ato formal, em qualquer tipo de silêncio, em aulas aos alunos ou em várias palavras sem sentido: era o que ela fazia. Pois o prazer não era de se brincar com ele. O prazer era nós. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 123).

Quando Ulisses e Lóri enfim se encontram amorosamente, desgarrados de suas máscaras, para se aproximarem física e espiritualmente, o professor de

filosofia torna-se homem apenas, sem discurso previamente estabelecido, sem identidade personificada, para conseguirem relacionar seus “eus” e se tornarem “nós” conjugados.

No início do romance, Lóri sentia a palavra amor como uma angústia coberta de inconsistência e vazio. O amor tinha sido para ela sinônimo sexual dos homens com os quais se relacionara no passado.

E o seu amor que agora era impossível – que era seco como a febre de quem não transpira era amor sem ópio nem morfina. E ‘eu te amo’ era uma farpa que não se podia tirar com uma pinça. Farpa incrustada na parte mais grossa da sola do pé. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 22-23).

Com a aprendizagem, Lóri descobre o amor não mais como angústia, mas como força catalisadora da existência, gerida com cosmos e caos, com naturalidade e até mesmo solidão.

O amor por Ulisses veio como uma onda que ela tivesse podido controlar até então. Mas de repente ela não queria mais controlar. E quando notou que aceitava em pleno o amor, sua alegria foi tão grande que o coração lhe batia por todo o corpo, parecia-lhe que mil corações batiam-lhe nas profundezas de sua pessoa. Um direito-de-ser tomou-a, como se ela tivesse acabado de chorar ao nascer. (LISPECTOR, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, p. 131).

Depois que Ulisses fora dela, ser humana parecia-lhe agora a mais acertada forma de ser um animal vivo. E através do grande amor de Ulisses, ela entendeu enfim a espécie de beleza que tinha. Era uma beleza que nada e ninguém poderia alcançar para tomar, de tão alta, grande, funda e escura que era. Como se sua imagem se refletisse trêmula num açude de águas negras e translúcidas. (*ibidem*, p. 152).

A descoberta do prazer que Lóri e Ulisses chegam a atingir foge da satisfação orgânica e emerge no encontro com o outro, depois de cada um se encontrar verdadeiramente consigo mesmo. Já diria Nietzsche: “É preciso estar firmemente assentado em si, é preciso sustentar-se bravamente sobre as duas pernas, caso contrário não se pode absolutamente amar.” (1995, p. 58).

Lóri torna-se capaz de desfrutar do prazer de estar viva sem precisar buscá-lo, porque ele acontece naturalmente quando se é livre. O prazer não é procurado como um fim que esgote o desejo, ele é constitutivo de uma vida desejante, uma

vida que permite o novo – ou mesmo a redescoberta da sua criança divina. Não existe um patamar a que se chega, mas uma conquista constante, em movimento – como a água e sua volubilidade –, mas que já tem a experiência da sensação de caminhar.

A sereia começa a fazer seu encantamento de forma mítica, serena, alegre e amorosa, e Ulisses se deixa encantar encantando-a conjuntamente. Lóri torna-se para ele uma grande mulher, capaz de ir além da porta que foi aberta, capaz de ativar o divino em potencial dentro dela, seguindo a natureza humana, capaz de observar a importância da sua própria solidão para poder chegar a amar o outro.

A narrativa de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* tem no fim dois pontos para não marcar o convencional fim, porque tudo no fim das contas é passagem: é como um final bom, que não designa morte finita; renovável porque pode ser diferente, porque é vida em aprendizagem. O prazer maior que Lóri descobre é a liberdade de perceber que a vida é um “habitar a passagem”, é estar em eterno e contínuo fluxo. Para ser verdadeiro aprendiz na potência do existir é preciso saber se encontrar na confluência do amor consigo mesmo e do amor para com o outro, e este encontro se dá notoriamente com a aprendizagem do silêncio na poética do ser, isto é, no calar de uma linguagem-palavra que possui seus limites e finitudes quando entra em contato com a travessia de consciência da existência da vida.

## CONCLUSÃO

Qualquer discussão acerca da interpretação de uma obra de arte literária tem que passar pelo crivo do jogo da sua leitura. Não é qualquer leitura que consegue atingir os níveis necessários da transcendência, é preciso antes de tudo saber celebrar a operatividade da escrita de uma obra, saber se entusiasmar com o ludismo sério criado por ela no entremear dos seus discursos e silêncios.

Foi partindo desse princípio que objetivamos ler *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, para percebermos que conversas e ideias o romance poderia nos trazer. Leitura esta feita sem pretensões teóricas e metodológicas anteriores à própria obra, mas em concomitância ao contato com ela.

Os primeiros resultados a que chegamos foi a de um livro que tratava de duas personagens centrais, Lóri e Ulisses, participando de um processo epifânico de aprendizagem, estando ele (Ulisses) mais à frente da travessia pela busca da transcendência do ser do que ela (Lóri). Essa predileção é que nos deu base para criarmos a interdiscursividade com a Hermenêutica, com a Ontologia e com as repercussões acerca da poética do silêncio, da criança divina e do drama da linguagem clariceana. E foi partindo dessa gama de diálogos que ousamos interpretar a obra e chegar à luz caos-cósmica de seus dizeres e não-dizeres.

No “Prelúdio”, parte que introduz o encantamento da obra de arte literária, deparamo-nos com a fala de que a superação do subjetivismo na leitura do texto literário é premissa significativa no atingimento de uma verdade sobre a “realidade” interpretativa da obra, porque se faz necessária não somente o contato com a letra mas com o que vai além dela, com seus silêncios e lacunas. E é nesse ponto que passamos a acreditar que o drama da linguagem, principalmente o clariceano, alvo de nossas pesquisas, dá-se a partir da representação das personagens por uma operatividade e metaficcionalização que abrange a existência e potência humana.

Logo depois, entrando na primeira grande parte da dissertação, mais focada nos aspectos “concretos” da linguagem, da interpretação da literariedade clariceana e, especificamente, de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, percebemos como a interpretação da obra requer um estudo da poética do silêncio, e como sua linguagem aquática (porque fluídica, penetrante e renovadora) nos transmite um

contato profundo com as questões internas do ser na sua busca pela autoconsciência existencial.

Clarice escreveu romances de forma destoante da tradição, fazendo-os como verdadeiros ensaios em contínuo jogo do improvável e do desenredo. As epifanias, os fluxos de consciência e uma escrita calcada pelo não-objetivismo fizeram de Clarice uma escritora que se revela pelo insólito, por acreditar que no silêncio e na problematização do discurso poderíamos encontrar grande significação, tanto quanto na fala, na descrição e na clareza do dito. E é justamente essa volubilidade de sua escrita que a faz construir uma linguagem inspirada pela metamorfose e fluidez da água, tanto quanto sua personagem sirene (Lóri) que se redescobre na e pela água, ao perceber a imaginação transcendental da aprendizagem e o sagrado como cernes da força pulsante do elemento aquático.

A segunda parte do trabalho, a qual explica a travessia das personagens pela ontologia e pelo conceito de Heidegger do *Dasein*, serviu de base para percebermos que as personagens Lóri e Ulisses, de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, estariam em busca da criança divina incrustada na sua memória primordial, como forma de atingir o caminho imanente e transcendente da aprendizagem, da busca pelos prazeres genuínos do corpo e da alma. Lóri, a sereia encantadora e encantada, saberia utilizar novamente o seu (en)canto, ou até mesmo descobrir o poder do silêncio dele, enquanto Ulisses procuraria entrar em contato com o mistério do encantamento da sereia amada para adentrar profundamente na confluência de um amor e de uma sabedoria pacífica acerca de uma vida inconstante, transformadora e em eterno processo de devir.

A última parte, chamada de “Poslúdio”, tratou da aprendizagem pela qual Lóri e Ulisses passaram a partir da confluência do amor que construíram, aprendendo a potência do existir em meio à descoberta dos caminhos da vida. Lóri e Ulisses são as alegorias da mulher com o homem como o encontro carnal e espiritual de duas almas que entregam suas solidões um ao outro. Para tanto, precisaram atravessar um mar bravio de calma inconsciente e de sofrimento consciente, coadunando-se ao mundo a que pertencem, entregando-se aos outros que nele existem, na busca de uma identidade procurada no reflexo de si mesmos e na conjugação com o próximo, criando de forma autônoma a relação com as coisas do mundo, ligando-se

intrinsecamente também a suas autonomias, de uma forma ativa e conscienciosa e não programada como uma cópia ou imitação do já feito e construído.

É válido frisar que a transformação de Lóri, desencadeada por uma série de reflexões, dores e alegrias, não se dá como um caminho linear e retilíneo, encoberto pelo primado do começo-meio-fim. Muito pelo contrário, é todo um processo labiríntico, circular, inventivo e inconstante, como uma história que começa com uma vírgula e termina com dois pontos.

É dentro deste processo instável de reflexões sobre a existência que Lóri e Ulisses fazem a travessia para o amor, por uma aprendizagem demorada e cheia de oscilações, coberta de uma reflexão conjugal que sabe passar pela dor e sabe identificar os momentos de graça e felicidade que a vida possui. Lóri e Ulisses são (ou poderiam ser) as representações dramáticas de nós mesmos (leitores) que adentramos no jogo interpretativo da obra, procurando encontrar o nosso próprio mito, cultuado na celebração que tem como temática encontrar o sentido e o não sentido da vida, para aceitarmos de fato nossa salutar sina de dignos mortais.

Por fim, e não menos importante, as quatro xilogravuras de Gilvan Samico, escolhidas para ilustrar e compor a dissertação, serviram para homenagear sua criação, oferecer carinhosas condolências ao seu falecimento no dia 25 de novembro de 2013 e estabelecer relações indispensáveis com a interpretação feita sobre a obra *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Samico notoriamente se inspirava no universo da mitologia, das lendas e do folclore para criar suas obras, como nos ativemos à simbologia da sereia para trabalharmos com a personagem Lóri, a relação foi quase inevitável.

Em *O rapto do sol*, de 1960, a figura da sereia segurando o sol nos remete à Lóri entrando no seu processo de aprendizagem, rumo à luz transcendente do contato consigo mesma, com sua criança divina mítica, dotada de grande sabedoria sobre a existência.

Em *O diálogo*, de 1988, vemos a simetria entre dois mundos, conjugados pela força da água, pela luz da lua e pela energia da natureza: um mundo maternal e luminoso, ao mesmo tempo sombrio e misterioso, polaridades também representadas por uma mulher e por um homem, ao que poderíamos comparar com o diálogo silencioso entre Ulisses e Lóri, também imergidos na força penetrante da

água, nas fases oscilativas da lua e na energia potente da natureza essencial deles mesmos.

Em *A criação das sereias – Alegoria barroca*, de 2002, deparamo-nos com a representação de um verdadeiro mito, explicando a origem das sereias nas profundezas das águas, na sabedoria da serpente e na liberdade dos pássaros, na força do que é humano e do que é divino, no sêmen criador masculino e no útero acolhedor feminino. Esta xilogravura, não por acaso, foi posta para iniciar a segunda parte da dissertação, intitulada *(En)canto II*, porque é justamente nesta parte que mostramos mais aprofundadamente a questão da aprendizagem do ser, do *Dasein*, na perscruta de Lóri para com sua memória primordial, para com o mito sirene a que pertence originariamente.

A quarta e última xilogravura, intitulada de *Criação Homem e Mulher*, de 1973, que deu início ao *Poslúdio*, remete-se à união de um casal, à confluência com o sentimento de maior sabedoria dentro da aprendizagem: o amor. Samico mais uma vez desenha o homem e a mulher, agora imbuídos no símbolo do coração, da serpente e da ave, envolvidos por um rosto com olhos fechados e outro com olhos abertos: comparativamente, Ulisses e Lóri envolvidos no amor, na sabedoria e na liberdade de desfrutarem os prazeres da vida, vigiados por eles mesmos na força do que pode ser visto e do que não pode ser visto, do dito e do não dito, da palavra e do silêncio, deitados e entregues um ao outro, solidões compartilhadas apreciando a visão do universo e da vida à sua volta.

Encaixar as xilogravuras de Samico à nossa dissertação foi um presente não casual à interpretação de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Fica no ar a ideia de que os artistas de alguma forma estabelecem ligações no universo mágico das suas artes, são muitas vezes complementares: assim como Lóri atravessa o mar de si mesma para encontrar o prazer de estar profundamente na vida, as sereias de Samico cantam e encantam aqueles que com elas entram em contato: seja na palavra, no silêncio, seja nas cores, nos símbolos e nas formas, a obra está aberta ao que queremos com ela descobrir, ao que com ela conseguimos interpretar para alcançarmos a aprendizagem de ser e estar no mundo.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- \_\_\_\_\_. *La intuición del instante*. Trad. Frederico Gorbea. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1973.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros*. (Dissertação de Mestrado). Brasília: UnB, 1991.
- CIXOUS, Hélène. Aproximação de Clarice Lispector. Deixar-se ler (por) Clarice Lispector – A Paixão segundo C.L. In: \_\_\_\_\_. *Revista Tempo Brasileiro*, v.1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1962, p. 9-24.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1963.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Bragança Paulista, Petrópolis: Editora Universitária São Francisco: Vozes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. 2 vols. Trad. Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1988.
- HOMEM, Maria Lucia. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria de Clarice Lispector*. São Paulo: Boitempo: Edusp, 2012.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: el juego y la cultura*. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1943.
- IZOLAN, Maurício Lemos. *A hermenêutica da ironia em Tom Jones*. (Dissertação de Mestrado). Brasília: UnB, 1997.

JAUSS, Hans Robert. *Perchè la storia della letteratura? A cura di Alberto Várvaro*. Napoli: Guida Editori, 1969, p. 99-109.

JUNG, C. G.; KERÉNYI, Karl. *A criança divina: uma introdução à essência da mitologia*. Tradução de Vilmar Schneider. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

KAFKA, Franz. *O silêncio das sereias*. Tradução de Sérgio Tellaroli. Disponível em: <<http://www.lumiarte.com/luardeoutono/kafka/kafka.html>>. Acesso em: 6 nov. 2012.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

\_\_\_\_\_. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

\_\_\_\_\_. "Pedro Bloch entrevista Clarice". In: \_\_\_\_\_. *Manchete*. Rio de Janeiro, 4 julho 1964, p. 99.

\_\_\_\_\_. "Submissão ao processo". In: \_\_\_\_\_. *A Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico (1944)*. São Paulo: Brasiliense, 1945, v. 2, p.30.

MONTENEGRO, João Alfredo. *História e Ontologia em A hora da estrela, de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NOVELLO, Nicolino. *O ato criador de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Presença Brasília: INL -Instituto Nacional do Livro, 1987.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 2 Ed. Campinas: Editora Unicamp, 1993.

PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Trad. Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2006.

PESSOA, Fernando. *Poesia, 1931-1935: e não datada*. Edição Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas, Madalena Dine. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *Epifania de Clarice*. Remate de Males, n.9, 1989.

PINDAR. *Olympian Odes & Pythian Odes*. Edited and translated William H. Race. London: Harvard University Press, 1997.

PONTIERI, Regina. *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.

QUEIROZ, Vera. Clarice e o feminino. In: \_\_\_\_\_. *Revista Tempo Brasileiro*, v.1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1962, p. 5-7.

RICOEUR, Paul. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1965.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1993.

SOUZA, Ronaldes de Melo. *A poética dionisíaca de Clarice Lispector*. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 130, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* São Paulo: Brasiliense, 1983.