

Durval Aparecido Ramanholi

**OS PROCESSOS FENOMENOLÓGICOS
DE INTERAÇÃO EU-MUNDO NOS
CONTOS CLARICEANOS**

São José do Rio Preto

1990



DURVAL APARECIDO RAMANHOLI

OS PROCESSOS FENOMENOLÓGICOS DE INTERAÇÃO
EU-MUNDO NOS CONTOS CLARICEANOS

Dissertação de mestrado apresentada
ao Instituto de Biociências, Letras
e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Campus de São José do Rio
Preto, para obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de Concentra-
ção: Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Valdemar Munhoz
Rodrigues

São José do Rio Preto
1990



T-518/91

A G R A D E C I M E N T O S

Ao Professor Doutor Valdemar Munhoz Rodrigues, pela orientação;

Ao Professor Doutor Carlos Daghlían, pelo incentivo;

Ao Professor Doutor Guillermo de la Cruz Coronado, pela colaboração;

Aos colegas de estudo, Paulo e Pina, pelo apoio;

Ao Alvaro, pela edição de texto;

A minha esposa e à minha filha, pela paciência e compreensão.



A

criança cuja autenticidade nos enobrece,
ao jovem pela vontade de viver;

e, com especial carinho, a meus pais,
ao Lourival e à Helena,

dedicamos este trabalho.

S U M U L A

Descreve-se a obra de arte literária em sua constituição polifônica (a divisão estratificada de Ingarden) para que, como objeto dado em relação com um sujeito cognoscente, atualize-se ao percorrer as diversas zonas ontológicas desde a percepção até a ideação, através dos laços de intencionalidade. Portanto, só no seio dessa relação configura-se o objeto estético verdadeiro, quando as contemplações do leitor identificam-se com o eu-profundo do criador.

A aplicação desse cabedal metodológico aos contos "Os Desastres de Sofia" e "A Mensagem", e a busca de uma visão geral na literatura contística de Lispector, que identifique os "momento de revelação" das personagens com a "redução fenomenológica" (a "époché" de Husserl), conduzem a análise a um desvelamento da essência pela descrição pormenorizada dos textos.

A B S T R A C T

The literary work is described in its polyphonic constitution (Ingarden's stratified division) in order to, as a given object related to a knowing subject, be realized while going through the several ontological zones from perception to ideation through intentional links. Therefore, only within this relation it is possible to figure out the real aesthetical object, when the creator's deep-self identifies itself with the reader's beholdings.

The application of this methodological approach to the short-stories "Os Desastres de Sofia" and "A Mensagem", and the search of a general view of Clarice Lispector's short-story literature which identifies the characters' "revelation moments" with Husserl's "phenomenological reduction" (the "époché") lead the analysis to the unveiling of the essence through an elaborated description of the texts.

"Entendemos fenomenologia no sentido em que Sartre e Merleau-Ponty aclimaram este termo na França: descrição que visa a uma essência, a qual é definida como significação imanente ao fenômeno e dada com ele. A essência está para ser descoberta mas por um desvelamento, não por um salto do conhecido ao desconhecido."

MIKEL DUFRENNE



Í N D I C E

	Página
AGRADECIMENTOS.....	11
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I - SITUAÇÃO DE CLARICE LISPECTOR.....	8
CAPÍTULO II - INDÍCIOS FENOMENOLÓGICOS NO CORPUS.....	19
CAPÍTULO III - A FENOMENOLOGIA DE DUFRENNE.....	26
1. Na Experiência Estética.....	28
2. Na Apercepção Estética.....	38
CAPÍTULO IV - O PROCESSO DE ESTETIZAÇÃO DA NATUREZA.....	52
CAPÍTULO V - ANÁLISE FENOMENOLÓGICA DOS CONTOS.....	75
1. O Invólucro Externo.....	75
2. Intencionalidade de Sentido nas Unidades de Significação.....	90
3. Apresentação das Objetividades.....	112
4. As Revelações Metafísicas.....	129
CAPÍTULO VI - DA FENOMENOLOGIA AO EXISTENCIALISMO.....	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	154
BIBLIOGRAFIA.....	157

I N T R O D U Ç Ã O

O presente trabalho é o resultado aliciado de leituras lúdicas das obras de Clarice Lispector, que nos levaram a dispensar mais estrita atenção a cada elemento que forma o organismo da obra de arte literária. Transposta esta primeira instância, permaneceu o interesse de dissecá-la em seus mínimos elementos significativos, desta feita sob os auspícios do método fenomenológico.

A princípio, o interesse pela Estética nos encaminhou especificamente para o campo da fenomenologia, que nos satisfaz enquanto ser em contato com o mundo positivo, mas que também se vale de operações metafísicas na relação com seus semelhantes e com o mundo. Na literatura brasileira, pareceu-nos pouco divulgada essa linha de análise estética da obra de arte literária, sentindo-nos, assim, tentados a disseminar um pouco mais as idéias iniciadas por Husserl. Contudo, procuramos seguir as tendências da fenomenologia desenvolvidas nas pesquisas de Mikel Dufrenne e Roman Ingarden, que partem da base husserliana, porém tomando direções peculiares às suas convicções estético-literárias. Assim, "entendemos fenomenologia no sentido em que Sartre e Merleau-Ponty aclimaram este termo na França: descrição que visa a uma essência, a qual é definida como significação imanente ao fenômeno e dada com ele. A essência está para

ser descoberta mas por um desvelamento, não por um salto do conhecido ao desconhecido." (17:10)

A realidade positiva, que prima pelo relativismo, é o substrato representativo da obra de arte literária. Pareceu-nos válido divulgar a leitura fenomenológica, que também prima pela relação sujeito-objeto, mas que transcende para o objetivo.

Por outro lado, verificamos que as análises literárias de obras de Clarice Lispector que nos chegam às mãos ainda não tiveram como linha de abordagem a fenomenologia. Desta forma, nosso estudo será um meio veiculador da obra de Clarice Lispector, bem como propiciará uma ampliação do entendimento e compreensão da mesma, visto que abordada por outra perspectiva que não as usualmente adotadas.

Sem dúvida, as análises existencialistas de Benedito Nunes, estruturalista de Affonso Romano de Sant'Anna, lingüística de Antônio Cândido, estilística de Álvaro Lins e outras, muito contribuíram para penetrarmos o mundo hermético da obra de Clarice Lispector. Contudo, é nosso intento contribuir ainda mais para a apreciação técnica e estética desta autora, que tanto apreço tem angariado do público leitor brasileiro e mesmo internacional.

Para fazer jus à nossa proposta, valer-nos-emos de método hipotético-dedutivo, cujas primeiras impressões da leitura de Clarice levaram-nos a crer que, por analogia entre os contos da autora, pudéssemos vislumbrar uma essência comum a todos, ou pelo menos à maioria deles; ou

seja, a detecção de verdades metafísicas reguladoras do ideal clariceano.

Suas personagens estão mergulhadas no mundo cotidiano: a partir da percepção de um fator motivador, uma personagem transcende a realidade positiva, passando a vivenciar essências metafísicas que serão comprovadas quando de seu retorno ao mundo cotidiano. Essa viagem pareceu-nos bem caracterizadora do método fenomenológico. A relação noética da personagem com diferentes visões do noema a conduz à constituição de uma consciência transcendental.

Para Husserl, "fenômeno é a consciência, enquanto fluxo temporal de vivências e cuja peculiaridade é a imanência e a capacidade de outorgar significado às coisas exteriores" (21:VIII). Partindo do mundo dado, a fenomenologia descreve a relação psico-física em busca das essências imanentes na consciência do indivíduo, por meio da intuição imediata do universal e necessário. A consciência, atividade constituída por atos como percepção, imaginação, volição, etc., visa algo, pois é caracterizada pela intencionalidade. Aos atos intencionais da consciência chama-os Husserl noesis e, aquilo que é visado, noema. Logo, a análise descritiva fenomenológica prima pelas relações noéticas em busca da essência das coisas.

Para alcançar a descrição das essências imanentes à consciência, Husserl se valeu da operação que chamou "époché", isto é, o processo pelo qual a existência efetiva, o mundo exterior, é "posto entre parênteses", quando apenas as operações realizadas pela consciência são efetivadas.



Neste ponto os contos de Clarice Lispector levaram-nos a crer identificar-se com os processos de Husserl, aproximando-se do que Affonso Romano de Sant'Anna chama "epifania", isto é, a realidade positiva é "posta entre parênteses" e apenas as operações de consciência vão a cabo.

Para atingirmos a complexidade eidética do fenômeno literário, passaremos pelo estudo estético da obra. A doutrina filosófica de Mikel Dufrenne nos ensina a percorrer esse caminho, desde as primeiras relações de um sujeito criador com o objeto natural: o dado concreto e coisa em si. Esse dado físico constitui os "a priori" corporais onde o sujeito e o objeto encontram-se indiscerníveis, elementos potenciais que a imaginação do artista transforma em ato pela criação artística. Dizemos, então, que o mundo positivo está prenhe de infinitos mundos particulares revelados e por revelar no ato criador.

Pela imaginação, os sentidos ligados à história perdem seu caráter positivo e o próprio autor já não é mais parte do mundo representado; o mundo exterior se apresenta como o objeto visado pela consciência de um sujeito psíquico. Apenas os sentidos imediatos, dados por meio dos signos lingüísticos, formam esse novo sujeito (ou quasi-sujeito), aspectos do sujeito pensante e meio através do qual possibilitará a intuição de verdades objetivas no ato da reflexão. A reflexão se processa no âmbito da autonomia do já então objeto estético. Ela prepara o sentimento que desperta o eu profundo comum a autor e

leitor, realizando a "epifania do sensível"(*). Sendo delegado de uma subjetividade, o objeto estético atende à reciprocidade aliciada pela consciência externa de um expectador.

A obra de arte literária se presta à análise fenomenológica, porque se caracteriza pelo perspectivismo, ou seja, sua incompletude ou potencialidade, estando sempre pronta para ser visada segundo noemas novos. Esse conceito vem preencher também a posição de Ingarden no que se refere ao estrato dos aspectos esquematizados da obra literária.

Valemo-nos aqui do estudo de Roman Ingarden para a análise da obra literária, segundo sua estrutura multistratificada e polifônica. Seu estudo parte do princípio fenomenológico básico da intencionalidade; por meio deste, são afastados os caracteres real e ideal do ser da obra literária, focalizando "a priori" uma terceira e predominante característica que é puramente intencional. Desta feita, o Ser da obra de arte literária seria completamente dependente da consciência que o cria, seja do autor, seja do leitor. A reflexão ontológica deve ser, portanto, a última instância para se chegar à essência da obra literária como meta básica da investigação e descrição fenomenológica. Assim sendo, Ingarden pretende desvelar uma

(*) Segundo Dufrenne, "o próprio da arte é que o sentido nela está totalmente engajado no sensível; e o sensível, longe de se enfraquecer e apagar ao entregar o sentido, exalta-se e brilha. O artista, portanto, trabalha para a epifania do sensível e não para o advento do valor" (grifo nosso, 17:57-58).

estrutura fundamental comum a todas as obras literárias.

Para chegarmos ao objetivo máximo da análise fenomenológica, isto é, a descrição da essência da obra literária, o processo ingardeano opera uma dissecação da mesma em estratos e, por meio destes, busca as unidades mínimas significativas. Partindo, segundo todo processo de análise fenomenológica, do dado concreto, perceptível, Ingarden estuda "o estrato das formações fônico-lingüísticas". Este, porém, não se apresenta como relevante por se aplicar mais à poesia, não nos fornecendo critérios rigorosos para penetrar a essência dos contos constantes do corpus de nosso trabalho. Contudo, suas funções preponderantes de meio, pelo qual os outros estratos se manifestam, e de doador da obra a um sujeito psíquico permanecem.

"O estrato das unidades de significação" já nos será de maior valia pois, ao nível da palavra, trataremos do enriquecimento significativo de expressões, que poderão tornar-se motivos recorrentes dentro do contexto de atualização do conteúdo material.

A realidade fictícia da obra literária, que Ingarden denomina "quasi-juízos", será abordada no "estrato das objetividades representadas", quando os elementos tempo e espaço serão analisados segundo o centro de orientação do narrador. A descontinuidade desses elementos na obra literária nos conduz ao "estrato dos aspectos esquematizados", este de preponderância inigualável para nosso estudo, considerando-se que a realidade da ficção é apenas

uma seleção de momentos da realidade objetiva considerados dignos de representação. Ora, nos contos de Lispector os "flashes" caracterizadores do fluxo da consciência são, às vezes, o motivo central e único de um texto completo. Nesses "instantes de revelação", a descontinuidade do tempo, peculiar da literatura, é praticamente abolida.

Por outro lado, os estados psíquicos revelados em situações e acontecimentos complexos, que fogem da monotonia cotidiana, trazem à tona o "sentido mais profundo da vida do ser", geralmente oculto, e que a vida real conturbada nos impede de alcançar; ou seja, a arte viabiliza a contemplação serena das qualidades metafísicas simuladas na realização puramente intencional dos objetos representados.



CAPÍTULO I

SITUAÇÃO DE CLARICE LISPECTOR

Ucraniana de berço, nascida na pequena Tchetchelnik a 10 de dezembro de 1925, Clarice Lispector, filha de Pedro e Marian, emigra para a América com os pais com apenas dois meses de idade. (Daí sempre fazer questão de ser bem brasileira - apenas nascera na Ucrânia.) Instalam-se no nordeste do Brasil (primeiro em Alagoas, em seguida em Pernambuco - Recife) onde passa sua agitada e alegre infância.

Muito cedo aprendeu a ler e a ser amiga dos livros. O desejo de partilhar da maravilha da criação literária foi despertado quase concomitantemente com a avidez pela leitura. Desde a infância foi colaboradora de jornais, escrevendo contos e "histórias ingênuas" para o Diário da Tarde. Em Monteiro Lobato, As Reinações de Narizinho, encontrou a leitura "mais gostosa", devorando as páginas lentamente, para prolongar o deleite.

Perde a mãe aos nove anos; aos doze muda-se para o Rio de Janeiro, onde conclui o curso ginásial e faz o preparatório para a Faculdade de Direito. Durante esse tempo dedica-se intensamente à leitura, partindo dos românticos

até aventurar-se nas emocionantes e pesadas páginas de Dostoiévski.

Cursando Direito e escrevendo para jornais, Clarice Lispector começa a desenvolver sua atividade como escritora. Descobre, então, seu método de escrever: as idéias fluíam-lhe a qualquer lugar; daí suas anotações serem feitas de acordo com as circunstâncias. Suas obras eram construídas fragmentariamente, como a própria autora declarou, bem como fragmentárias são as idéias de seus textos. Terminou Perto do Coração Selvagem em 1943. A princípio teve dificuldades para a publicação de seu trabalho; ao ser publicado, obteve inesperado sucesso de público e de crítica, ganhando o prêmio "Graça Aranha" em 1944.

Em 1943 casa-se com Maury Gurgel Valente, diplomata de carreira, e começa uma verdadeira odisséia em companhia do marido no exercício da profissão. Em Nápoles é ajudante num hospital de soldados brasileiros e escreve O Lustre, publicado em 1946. A partir desse ano passa a residir em Berna, na Suíça, onde termina A Cidade Sitiada, iniciado em Nápoles. É nesse ano também que começa sua carreira como mãe: nasce o seu primeiro filho, Pedro; o segundo nasceria em Washington, depois de estada na Inglaterra (em Torquay).

Seu trabalho como contista tem o primeiro resultado em 1952, quando é publicado Alguns Contos. Nesse gênero a escritora encontra sua identidade fragmentária e desenvolve-se brilhantemente.



De notas trazidas da Europa publica, em 1956, A Maçã no Escuro, livro que lhe daria o prêmio "Cármem Dolores Barbosa". Em 1960, ano em que se separa de Maury Gurgel Valente, sai Laços de Família. De volta ao Rio de Janeiro em 1964, para fixar residência definitiva, são publicados dois de seus livros: A Legião Estrangeira e A Paixão Segundo G.H..

Inspirada pelos animais, que a rodearam por toda a vida, e entusiasmada pela infância, escreveu vários livros para crianças: O Mistério do Coelho Pensante (1967), pelo qual ganhou o prêmio "Calunga", da Companhia Nacional da Criança; A Mulher que Matou os Peixes (1969); A Vida Íntima de Laura (1974) e Quase de Verdade (1978).

Viveu sempre de literatura: dos livros que escrevia, de traduções e colaborações em jornais e revistas, fato esse que, com freqüência, a levava a estar solitária. De sua convivência diária participaram a governanta e enfermeira, uma doméstica e o seu inseparável cão, Ulisses. Nesse semi-isolamento passou os últimos anos de sua vida, dedicados exclusivamente à criação literária: Felicidade Clandestina (1969); Uma Aprendizagem (1969); A Imitação da Rosa (1973); Água Viva (1973); Onde Estivestes de Noite (1974); De Corpo Inteiro (1975); Visão do Esplendor (1975); A Hora da Estrela (1977) e Um Sopro de Vida (póstumo, 1978). Por Felicidade Clandestina recebe o prêmio "Golfinho de Ouro". Ganhou também o prêmio do X Concurso Literário Nacional, em 1976, pelo conjunto de sua obra.

Um dia antes de completar cinquenta e dois anos, morre Clarice Lispector com câncer generalizado, a nove de dezembro de 1977.

A literatura de Clarice Lispector é consequência e continuação das inovações revolucionárias vindas dos movimentos modernistas de vanguarda iniciados na Europa. Embora estritamente ligado à sua personalidade fugidia e fragmentária, o processo de escritura de Lispector reflete os ideais modernistas de ruptura com o enredo factual, muito embora seus textos não sejam totalmente desprovidos dele. Ocorre que suas histórias abundam em simbologia e metáforas insólitas que amedrontam, a princípio, o leitor comum. Contudo, esses recursos atraem pela sua originalidade e pelo seu hermetismo.

Por outro lado, Lispector adere à linha de escritores intimistas que fazem da técnica do fluxo de consciência seu toque estilístico. Esse processo de narração se coaduna perfeitamente com o fragmentarismo da autora, caracterizando sua obra pela "abertura" de interpretação. Por extensão, a tentativa de expressão do mundo interior, constante nos escritos de Lispector, reflete a crise da própria subjetividade e infiltra-se no emaranhado da auto-análise. Nessa densidade de experiências existenciais, as fronteiras espaço-temporais são praticamente abolidas no momento em que se dá um salto do psicológico ao metafísico.

Todas essas referências, que caracterizam a escritura de Lispector, estão em consonância com o contexto moderno da arte de escrever e com a própria realidade



conturbada do mundo contemporâneo. É pertinente neste aspecto Lévy Bruhl, quando diz que na mente civilizada o outro é sempre objeto de desejo ou de medo, de conhecimento e de mistério. É exatamente essa a posição das personagens de Lispector, sempre mergulhadas na ânsia de conhecer e penetrar os mistérios, porém retidas pelo medo e angústia do desconhecido. Clarice Lispector era egocêntrica e vivia dividida entre questões polêmicas, que a colocavam em profundas reflexões. Daí seu estilo narrativo indagador e ensaístico.

Por outro lado, a autora de Laços de Família era extremamente sensível. Seus depoimentos comprovam seu recolhimento em momentos de solidão, quando tudo o que fazia era fruir, pelos sentidos, a natureza e a vida ao seu redor. Suas personagens aprendem muito pelos olhos e pelos ouvidos. As imagens visuais são de extrema importância em seus escritos. Os momentos de silêncio são freqüentes e oportunidade para interação sensível com o mundo.

Na pessoa Clarice, o olhar profundo e penetrante parece ser apenas a lente de uma câmera de filmagem registradora de tudo nos mínimos detalhes, registros que, passando pelo crivo sentimental e reflexivo da autora, afloram também numa aura reflexiva e profunda, povoada de símbolos e imagens plurissignificativas, onde o tempo parece não fluir e, se o faz, é com a lentidão de quem minimiza os movimentos externos em compensação da rapidez e agudez da reflexão, do jogo de idéias.

Parece paradoxal fazer a união de dois extremos



conflitantes como a reflexão e o sentimento; contudo, é nela que se consagra a arte de Clarice Lispector: da sua receptividade de sensitiva na apreensão do objeto e da sua perplexidade diante das coisas, colocando-a em profundos momentos de reflexão.

A arte de Clarice Lispector é o que se poderia dizer "natural", pois é filtrada pelos sentidos e os registros são feitos quase que de maneira concomitante. É uma arte fenomenológica. Olhando a cidade, da janela de seu apartamento, com a máquina de escrever no colo, ou com anotações momentâneas no ônibus - eis o momento caracterizador da relação do sujeito com o mundo, quando as coisas têm vida pela realização, pela atualização. Todavia, Clarice Lispector retinha esses momentos de vida em seus registros literários, potencialmente possíveis de renascimento e de provocar novas experiências nos leitores.

O silêncio, caracterizador pessoal da autora, é transposto para a literatura em forma de monólogo interior. Esse recurso vem juntar-se ao manejo do olhar, eliminando o diálogo ou a fala propriamente dita. O fluxo de idéias é registrado como que sem o estágio intermediário do som na comunicação oral. Justifica-se, pelo fato de Clarice Lispector estar sempre recolhida em seus pensamentos, e transladar essa atitude para suas personagens ou sua literatura. Dessa forma, sua personalidade introspectiva condiz com seu modo de narrar. Lispector pensa; o passo seguinte é a escrita. Para tal, basta que "tudo a toque" e deste ponto mínimo da física ao infinito é apenas uma questão de silêncio.



Todo esse processo individual e extremamente particularizado de concepção da vida (onde "haver vida" depende apenas de uma relação biunívoca de sujeito e objeto) está em função da constituição do mundo pelos olhos da consciência. Nesse processo, a realização formal da obra de arte se dá momentaneamente.

Sua literatura conserva os caracteres femininos transparentes na Clarice Lispector mãe e mulher: a carga de sentimentalidade e a sagacidade na organização das idéias. A dissimulação das essências de seus escritos é outro traço forte que se une à sua feminilidade. O afloramento de paixões em seus contos está em conformidade com sua filosofia de vida - "os desejos e as paixões morrem quando são satisfeitos" (9:13).

Na verdade, essas postulações bipolares que fazemos a respeito dos extremos opostos da reflexão e do sentimento são a extensão de outras dicotomias visíveis ao longo de toda a obra da autora. Affonso Romano de Sant'Anna colocou a questão do Eu e do Outro como fio condutor das narrativas de Lispector; porém, acreditamos que nosso estudo tome uma direção inédita e que possa contribuir para o esclarecimento das obras da autora: o enfoque da dialética de sujeitos e objetos, sustentáculo da fenomenologia. Os pares anunciados por Affonso Romano serão a base de lançamento de nossas investigações, tratados dentro do prisma fenomenológico e feitas as devidas considerações.

A busca ofegante de si, a explicação subjetiva de seu ser, a procura da identidade pode ser detectada em sua



literatura: "A nudez. O número zero. Como atingi-los? Só chegando, suponho, ao núcleo último da pessoa." (9:14).

Suas imagens em torno do silêncio, da nudez, da cor branca, da secura, do oco, etc. são a tentativa de eliminar o acessório, o particular, para chegar-se à essência, ao "núcleo", ao "âmago de uma resposta" que, porém, "traz em si outra pergunta" (9:14). Daí seus textos apresentarem tendências intermináveis, estando abertos a interpretações e conclusões diversas. Contudo, essa incidência de esterilidade das expressões citadas propõe o contato com o absoluto, a intensa busca de convergência entre o ser e o infinito.

A perplexidade de Clarice Lispector ante a inexplicabilidade das coisas era tal que ela vivia na iminência de si própria, isto é, fazia-se do presente e tornava-se como "forma de conhecimento" e meio através do qual as coisas (objetos) se constituíam; e dessa relação remanesce apenas o inextermível, a essência. Seus momentos de êxtase eram uma meditação "vazia" no "sem-tempo e no sem-espaço". Esses quadros de revelação aparecem com frequência em seus textos e suas personagens vivenciam as mesmas situações místicas de sua criadora: "É o silêncio. Há um silêncio interior que leva ao êxtase tão puro que prescinde de divindades. Eu conheço o seguinte: estar plena do nada." (9:17).

Essas considerações da própria Clarice Lispector nos conduzem ao âmago da fenomenologia. Parece que a autora escrevia e tinha suas intuições cognoscitivas num estado

"epochético", isto é, ela colocava entre parênteses sua realidade objetiva e, transcendendo o mundo físico, vivia as próprias essências. Em seus contos esse processo é freqüente: uma personagem aparece mergulhada na realidade objetiva e sendo afastada por um acontecimento importante; posteriormente, essa personagem passa a vivenciar uma realidade transcendente e completamente transformada, em que as coisas desempenham papéis diversos do natural. Nesse estado onírico da personagem, a simbologia e a imagética são abundantes e imprescindíveis para a revelação das essências. De volta à realidade positiva, a personagem transformada é reintegrada no cotidiano. Esse processo é um engenhoso jogo de pontos de vista interno e externo, guiados para os focos de interesse da personagem.

Parece também contraditório que a solidão e a liberdade caminhem de mãos dadas em Clarice Lispector. Sim, mas na vida real aspirou à "liberdade maior", à absoluta desvinculação com o propriamente terreno, pelo menos nos momentos de inspiração, quando se abstinha da realidade palpável. Seus contatos com o espiritual nos instantes de revelação a conduziam a uma liberdade solitária, que a seduzia sempre mais. Poderíamos mesmo acrescentar que a recorrência da solidão em suas obras e na vida real, relacionada à questão da liberdade, está ligada à sua ascendência judaica. Mas este é tema para outro estudo sobre a autora. Lispector experimentou os momentos de eternidade e por essa sensação de descompromisso com o convencional, com o social, se apaixonou. Isso, contudo, não a afastava da

família e dos círculos de amizade.

A identidade pessoal com o presente era viva, mesmo em suas considerações filosóficas sobre a vida: "Viver, afinal de contas, é entre dois nada: antes do nascimento e depois da morte." (9:19) Nota-se, então, que Lispector não tinha pretensões de além-morte, por isso temia o final e o mistério da descorporificação. A vivência deste corpo material, de onde tudo flui e para onde tudo converge, é muito curta. Clarice Lispector via na vida interior, nos pensamentos, nas sensações, nas esperanças inúteis, nos desejos irrealizáveis, nos sonhos impossíveis a única maneira de alcançar a vida, exatamente porque aí o tempo não existe, o espaço é insignificante, podendo-se viver intensa e plenamente sem as ameaças dos limites espaço-temporais. São essas oportunidades que a autora confere a suas personagens, quando as coloca no êxtase do ser e apenas ser; quando a comunicação se dá num só elemento com funções de enunciador e espectador por meio da reflexão.

A reflexão é o pensamento em Clarice Lispector davam-se de modo natural. Não consistiam num esforço racional concentrado, árduo. Estava mais para a intuição, algo que fluía por si, aliciado pelo Outro. Era a inquietude constante e a ânsia de desvendar-se a si mesma e ao mundo circundante. Era como um estado letárgico onde a mensagem flui inconscientemente, e consciente ou mecanicamente se fazem os registros. Dessa forma, suas personagens eram apenas as transposições da multiplicidade de vida que emanava da pessoa Clarice. Talvez esteja aí o fundamento de

alguns críticos considerarem sua literatura carente de estilização literária propriamente.

Seu fascínio pelo desconhecido era o que a movia para o nada, que é o absoluto. O vazio, o silêncio, a ausência angustiante a elevavam para um plano de meditação convulsiva, livrando-a da banalidade dos acontecimentos cotidianos. Em seus contos as ações são irrelevantes; o nível reflexivo é intenso e os gestos, ou seja, toda uma estrutura semiótica de comunicação, que parte do olhar e se estende a níveis telepáticos, domina toda a narrativa: "Deve-se ter contacto com o Desconhecido sem uma palavra, nem sequer palavra apenas mental, assim como o mundo 'fala' com a intensidade do olhar." (9:35)

Parte da
maneira

Clarice Lispector fez de sua vida uma busca permanente. Seus mergulhos no infinito das ilusões, sempre renovadas, eram a tentativa de preencher o vazio que causa inquietação, cujo processo de busca se estende para o nada; ela própria o afirma: "Só a falta me justifica uma Busca jamais atingida." (9:36)

CAPÍTULO II

INDÍCIOS FENOMENOLÓGICOS NO CORPUS

Depois de iniciados na doutrina fenomenológica, partimos para a leitura mais atenta das obras de Lispector e para as críticas concernentes. Uma vez que o fenômeno se dá a partir de uma relação entre um sujeito, cuja consciência constituinte apreende um objeto de conhecimento, desde sua percepção até o desvelamento de sua essência, chamou-nos especialmente a atenção a análise estrutural de Affonso Romano de Sant'Anna: muito pertinente sob o ponto de vista estrutural, porém deixando-nos uma pista, a partir da qual pretendemos iniciar a abordagem dos textos que selecionamos para o corpus de nosso trabalho⁽¹⁾. Referimo-nos às duplas opositivas que o citado crítico relaciona em seu estudo publicado em Análise Estrutural de Romances Brasileiros (1973), mais especificamente à oposição completiva Eu X Outro. Essa relação nos encaminha para as posições de Mikel Dufrenne sobre a conaturalidade do homem,

- (1) Selecionamos, dentre os contos de Lispector, "Os Desastres de Sofia" e "A Mensagem" para a linha mestra do corpus do trabalho; porém, para justificar "a essência comum a todos", tivemos de recorrer a uma análise geral dos textos que compõem os livros Laços de Família e A Legião Estrangeira.

que está subordinado à Natureza como parte dela mesma; assim, ao expressar-se, o homem expressa a Natureza; logo, o homem é indissoluvelmente consciência e natureza, correlato e elemento dela.

A relação entre Sofia e o professor, que permeia o conto "Os Desastres de Sofia", tem-nos suscitado muitas ponderações, uma vez que "o silêncio e a controlada paciência" (3:11) do mestre atraíam a menina, despertando nela uma mistura de amor e ódio, decorrendo daí um outro par positivo. Quando essa relação banal de mestre e discípula sai circunstancialmente de sua naturalidade, ocorre o fenômeno de transcendência, isto é, a desvinculação com o mundo cotidiano e comum, quando as coisas mais corriqueiras adquirem caracteres estéticos elevados.

Ademais, podemos escolher a dedo os contos da autora que não admitem esse tipo de abordagem. A aparente ilogicidade das tramas nada mais é do que uma lógica transcendental que se processa na consciência das personagens. Consideremos, à guisa de confirmação, outro conto ("A Mensagem"), que analisaremos mais detidamente, em que o rapaz e a moça sustentam uma trama lingüística ao nível metafísico de suas emoções, embora o enredo se dê ao nível do mundo objetivo até o momento da fantasia imaginária das personagens transcender a realidade concreta⁽²⁾. Esse

(2) Esclarecemos que os termos "transcender" e "metafísica" e seus derivados vêm, na análise dos contos, significando desligamento e tão somente uma realidade além do mundo físico concreto, respectivamente, e não em suas acepções clássica ou kantiana.

núcleo do conto também se caracteriza pela redução fenomenológica, que se processa mais precisamente ao nível estético, mesclando-se com as estruturas do mundo objetivo. É nesse ponto que insistimos em mostrar "o processo fenomenológico de interação eu-mundo" do ponto de vista das personagens e, conseqüentemente, da própria autora, uma vez que, ao expressar-se, ela estaria satisfazendo a uma existência lógica da natureza expressiva.

Ao optarmos pela seleção de contos para a composição do corpus do trabalho, tivemos em mente a "époché", processo que se dá com freqüência nas narrativas da autora; porém, ao trabalharmos com contos, estamos restringindo o campo de ação da redução transcendental a "um momento de revelação", que não está interligado a outro da mesma natureza, o que poderia ocorrer num romance, dada sua maior extensão. Esses momentos "epifânicos", vistos em sua independência, propiciam uma idéia mais universal da redução fenomenológica. Veja-se que, a partir do momento em que Sofia conhece o professor até sua visão distanciada pelo tempo após a morte do mestre, o processo ocorre uma única vez quando os dois se encontram a sós na sala de aula. O mesmo se dá com a contemplação imaginativa do rapaz e da moça de "A Mensagem". É como se se visasse à estrutura de começo, meio e fim, onde o início e o fim justificassem o meio.

A modernidade de Clarice Lispector pode ser reconhecida também pelo uso da narrativa de fluxo de consciência, técnica que tem sido muito empregada pelos escritores

contemporâneos. Em Lispector, porém, podemos ver esse recurso por dois prismas principais: o do fragmentarismo, próprio da autora, e o dos temas de caráter sensitivo, sentimental e metafísico.

Sabe-se que, pelo fluxo da consciência a autora expressa-se deixando fluir livremente os pensamentos de suas personagens, ou seja, as idéias antes de passar pelo crivo da lógica consciente. Em Lispector conhecemos os "a priori" afetivos das personagens, um saber anterior às atitudes racionais do homem. A visão do mundo nos instantes "epochéticos" das personagens clariceanas está intimamente ligada aos sentimentos, revelação natural do eu profundo do Ser. Daí constatar-se a freqüência com que as personagens são apanhadas nos labirintos da auto-análise; o recurso da memória e a própria crise de subjetividade que impedem Sofia de definir se ama ou odeia o professor. Ou, ainda, se o professor é apenas uma meta na busca de solução de suas contradições no supra-individual.

Em "A Mensagem", a tentativa constante de superação de si próprios, a angústia da indefinição no processo de evolução, parte mesmo do nível lingüístico. Mais uma vez, a aparência caótica do mundo só será superada na elevação estética da contemplação metafísica da realidade objetiva.

Todo esse estado de crise constatado nos contos citados, e que pode ser verificado em muitos outros, é matéria abundante para a técnica de fluxo de consciência e a autora não economiza esforços para usá-la. Por outro lado, a própria Clarice Lispector, sabemos por seus depoimentos, era

sensitiva e intuitiva; sabemos também que, por mais autônoma que seja a obra de arte, ela conserva expressa em si a personalidade de seu criador. Esse caráter intuitivo também é propício para o processo ilógico da expressão da consciência. Dessa forma, detectar-se-á com mais intensidade os sentidos ligados às unidades superiores de significação, revelando a essencialidade de qualidades metafísicas potencializadas nos elementos textuais.

É preciso ressaltar a grande contribuição, para a compreensão da obra de Clarice Lispector, que nos prestou a obra de Benedito Nunes. Suas análises existencialistas de obras da autora, resultados de seus profundos estudos da filosofia de Kierkegaard, Heidegger, Husserl e outros, estão bem relacionados com parte de nossa análise, no tocante ao mundo "pré-reflexivo, individual e dramático da existência". Benedito Nunes trata da angústia em Lispector como liberdade da consciência do ser, o que, de certa forma, a aproxima da intencionalidade própria do método fenomenológico: parte-se do mundo positivo em direção à transcendência na busca das essencialidades, e só posteriormente se retorna à realidade concreta. Na teoria existencialista o isolamento metafísico é caracterizado pela angústia; já na fenomenologia, dir-se-á que a angústia é a consequência da cotidianidade, que leva à transcendência e consequente apreensão eidética. No existencialismo, o ser, despojado das ordens e valores sociais, sente-se privado de sua própria essencialidade, enquanto que estes, na fenomenologia, são motivos para uma busca indelével de verdade. A teoria exis-

tencialista destaca a inautenticidade do ser-no-mundo, onde a angústia é o caminho para o íntimo da existência humana, refúgio dos momentos particulares e vivência inautêntica do nada ou da morte.

Esse momento de angústia e crise é, na fenomenologia, o instante de transcendência para uma realidade eidética, meta de toda busca cognoscitiva. Tem-se, então, a semelhança da crise nas duas linhas de pensamento, porém os objetivos alcançados são bem diferentes: enquanto para a fenomenologia o afastamento momentâneo da realidade concreta das coisas caracteriza-se pelo alcance do objetivo-mor da busca do ser humano, isto é, o "eidos", para o existencialismo esse desligamento da facticidade é apenas a comprovação do nada que se esconde além da realidade objetiva.

Cremos que o empenho deste trabalho transponha um passo para além do existencial, pois sabe-se que este precede a essência. Dir-se-ia que Jean-Paul Sartre, considerado existencialista, mas que fez estudos sobre fenomenologia, desempenhou em linhas teóricas o que se pretende aqui na análise prática da obra literária: ver-se a relação mais íntima da existencialidade do indivíduo com o objeto de conhecimento, o que o projeta metafisicamente para uma realidade eidética, autêntica quando da visão geral da operação analítica. Logo, a extrapolação do mundo físico e a penetração no universo além dos limites espaço-temporais, pela constituição consciente dos objetos da relação de um sujeito psíquico, constituem-se a base de sustentação do

processo cognoscitivo e da organicidade do objeto estético.

Desta feita, o mundo exterior serve de propedêutica para a paisagem interior nos contos de Lispector. Nos instantes de iluminação o corpo se põe em estado de neutra materialidade e as fronteiras de tempo e espaço são meras notações narrativas da estrutura da obra.



CAPÍTULO III

A FENOMENOLOGIA DE DUFRENNE

No âmbito das correntes estéticas, desde a teoria do belo e da arte de Platão, passando pela estética aristotélica, tão difundida nas universidades e todas as correntes daí derivadas, chamou-nos a atenção a corrente estética fenomenológica pela sua abrangência com relação ao fenômeno literário.

Alexandre Amadeu Baumgarten (1714-1762), em 1735, foi o primeiro a usar o termo estética em sua acepção originária, isto é, como forma de conhecimento sensível e como aspecto sensível da nossa afetividade. Já seu contemporâneo Vico (1668-1744), aplica sua teoria de "conhecimento pelas causas", baseado numa realidade espiritual, analisando a criação artística e a atividade estética por meio da dissecação do próprio processo originário da obra de arte. Para Vico, só assim a Estética estaria reivindicando para si o caráter científico, que lhe é de direito, pois pelo desenrolar histórico dos fatos o homem presencia sua própria formação, coincidindo o conhecer com o fazer.

Referimo-nos a dados da história da Estética para analisarmos a abrangência do método fenomenológico. Numa primeira instância, parte-se do mundo dado imediatamente,

procedendo-se em seguida à descrição do fenômeno em direção às essências universais e necessárias. O objeto da fenomenologia é a contemplação do eidos, do qual temos uma intuição originária. Para se atingir essa realidade eidética, o fenomenólogo se vale da redução fenomenológica ou "époché", excluindo tudo aquilo que na consciência se refere ao sujeito psicológico e à existência individual. Distinguindo as ontologias regionais do fenômeno, ou seja, a percepção, a imaginação, a recordação, a ideação, etc., o fenomenólogo desvela o mundo como uma estrutura de essências intuídas.

A realidade circundante é o complexo de vivências e experiências intencionais dos sujeitos viventes. Logo, o que existe é a consciência como "primum incondicionado", constituída de essências universais, para cujo conhecimento tem-se que abolir as particularidades do sujeito psíquico. Eis a tarefa do fenomenólogo.

Como se pode observar, a fenomenologia reivindica, com pleno direito, sua categoria de ciência descritiva, pois que opera em todos os níveis de um fenômeno, estabelecendo a conexão objetiva de noesis e noemas, alcançando a unidade de conhecimento e coisa conhecida.

Partindo da idéia básica de Husserl de intenção existente em cada ato do ser humano, foi exatamente a vertente de Dufrenne, que transforma essa idéia geral em acepção particular contida na teoria da intencionalidade como nexos relacionais entre o sujeito cogoscente e o objeto dado enquanto parte e correlato da natureza, que nos chamou

a atenção para a análise fenomenológica da obra de arte literária. É essa posição, ora de aceitação, ora de discordância às reflexões de Dufrenne, que dá sustentação à nossa dissertação.

1. Na Experiência Estética

Como afirmou Heidegger, o homem é um ser-no-mundo. Os objetos em seu redor são apenas dados, os quais ele percebe pela presença através de sua constituição física, isto é, pelos sentidos. Enquanto presentes num contexto espaço-temporal, o sujeito e o objeto percebido são completamente indiscerníveis; poder-se-ia mesmo dizer que não há distinções significativas ao nível apenas da presença.

O papel desempenhado pelo corpo nesse estágio de conhecimento do objeto estético é preponderante, uma vez que a carga semântica em potência no objeto se transforma em ato na relação com o sujeito. É pelo corpo que o espectador sente o objeto estético e essa experiência deve ser bem a semelhança daquela que o criador vivenciou no momento da gênese da obra. Assim se poderá dizer que, a seu modo, todo espectador é de certa forma um criador, ou seja, um co-produtor em potencial do trabalho artístico.

Por outro lado, Dufrenne afirma que a imaginação vai realizar a ligação entre o corpo e o espírito. Ela vai estabelecer a constante possibilidade de conversão daquilo que o corpo percebe em algo visível, que seja seu correlato:

da presença enquanto dado, da imaginação enquanto possível. A temporalidade aparece como ponte para a transposição de uma realidade a outra, de modo que o espectador deve valer-se do objeto anterior ao processo imaginativo, ou seja, a fonte de inspiração do artista, para apreender o objeto em seu futuro ou em sua nova forma. Essa forma de arte, por sua vez, é a potência de visibilidade na passagem da presença à representação. As imagens que se formam dessa nova realidade são a própria constituição do objeto estético.

A função essencial da imaginação é, pois, converter o adquirido na presença em representação. Logo, presença e representação caracterizam-se por uma complementaridade em que a imaginação é a intermediária: descendente da presença, a imaginação abre-se à representação.

Pela imaginação, o artista representa um mundo que não mais existe senão dentro de sua própria realidade. Assim, o objeto representado não está no mundo físico, ele constitui um mundo autônomo; conseqüentemente, seu sentido deve ser buscado em si próprio. O objeto representado só espera ser compreendido.

O tempo na obra, em que está inserido o objeto representado, é bem diverso do tempo comum. Esse tempo está na memória, na lembrança e deve ser ordenado como tal, para manter sua lógica interna. Ele deve estar acima de qualquer comparação com o normal de onde foi retirado. No momento da leitura, o tempo comum e todo o mundo objetivo se evadem, de modo que leitor e obra fazem parte de um mesmo mundo imagi-

nário, partilhando a mesma emoção do criador e vivenciando as mesma preocupações e alegrias das personagens.

O texto literário, enquanto objeto estético, deve ser auto-suficiente para atender as exigências da lógica do leitor. O futuro e o passado, na obra literária, têm sentido no presente não pela experiência do criador ou do leitor, mas pela sua própria coerência interna. Logo, a imaginação expressa no texto não precisa buscar apoio na realidade externa, mas no interior do seu próprio universo. A arte vale-se do essencial, não podendo dar-se ao luxo de ater-se a detalhes e particularidades, que o criador pudesse considerar indignos de expressão. Daí certas lacunas temporais nas obras narrativas. Esses distanciamentos e ausências de acontecimento passaram pela sensibilidade e bom senso do autor, o que não impede, de modo algum, que sejam completados na imaginação do leitor. É dessa abertura que se alimenta a universalidade da arte e do belo. A criação artística não se nutre apenas da imaginação; mais que isso, ela passa pela organização lógica do material imaginado. O nível reflexivo da criação dá-se num estágio de contenção do imaginário, que estabelece a unidade na diversidade das aparências. O entendimento trabalha no sentido de preparar o terreno para a apercepção, ou seja, a inteligibilidade da obra. Logo, podemos estabelecer uma analogia entre percepção-imaginação e imaginação-entendimento; essas relações se dão nos binômios inferioridade-superioridade. Enquanto a imaginação fornece o enriquecimento de significado, o entendimento confere o rigor objetivo da reflexão.

Como vimos, podemos detectar uma certa afinidade entre o objeto estético e o sujeito, afinidade que o obriga a ser coerente com o natural, sob pena de fracassar na experiência estética. Essa partilha, que aproxima sujeito e objeto, é a via de acesso ao sentimento. Contudo, não se confunde o sentimento com o objeto do mesmo, pois que não são a mesma coisa; o sentimento é o correlato em mim de certa qualidade do objeto. Portanto, embora seja a via de retorno à presença, o sentimento apenas remonta ao objeto que o aliciou. De outra forma, o sentimento é uma operação de transcendência do objeto representado e não do mundo palpável. Essa função noética do sentimento de revelar um mundo já dado não impede de preservarmos nossa participação apenas emocional nesse mundo.

Ao nível da aparência, constatamos apenas os objetos da representação, que se caracterizam por sua exterioridade. Por outro lado, esses objetos ou coisas são percebidos, porque um sujeito dotado de vontade de expressão e de comunicação decidiu fazer uso desse potencial para exteriorizar-se. Para Júlio Cortázar, a criação literária caracteriza-se como um "ato de exorcização". Desta feita, a expressão é a necessidade de exteriorização do sujeito, uma vez que ele consiste naquilo que expressa. Ora, sendo a coisa algo completo, e que só se torna expressiva enquanto um sujeito a apreende e a exterioriza, o mesmo não ocorre com o próprio sujeito, cujo exterior configura a própria confirmação do interior, por conseguinte, a própria expressão de si. Toda expressão manifesta um para-si, uma abertura

pela qual pode-se penetrar a profundidade reflexiva da obra. Daí o objeto estético apresentar-se como um "quasi-sujeito", cujo significado advém de uma relação intersubjetiva de expressão e entendimento⁽¹⁾.

Sob o olhar reflexivo, o objeto estético pode revelar sua estrutura, aproximando-se da atividade constituinte. Pode-se, pelo exame crítico, como objeto de um fazer que é a obra de arte, apreciar suas partes e seguir as etapas de sua fabricação, assim como reconstituir os passos desse ato. Caminha-se, então, para a compreensão da significação, pois sabemos o sentido estar imanente ao signo. A análise da atividade criadora pode levar-nos a detecção dos processos pelos quais o autor chegou a tal resultado e, conseqüentemente, à apreciação do estilo individual do autor. Essa maneira particular de expressar-se é, na verdade, a marca registrada dos sentimentos do artista, meio pelo qual podemos penetrar no universo de significações da obra do autor. Uma vez que não se pode apreender o sentido pela simples aparência do objeto estético literário, faz-se necessário empreender busca em direção a certas afirmações e certas evidências, a partir das quais originou-se o sentido. Pode-se, inclusive, fazer uma ligação dessas evidências com a história, com o autor e com a própria cultura herdada.

(1) Baseando-se na autonomia e na expressividade do objeto estético, Mikel Dufrenne afirma que, "se o objeto é capaz de expressão, se ele traz em si um mundo próprio, completamente diferente do mundo objetivo no qual está situado, é necessário dizer que ele manifesta então, a propriedade de um para-si, que ele é um quasi-sujeito" (17-84).

De qualquer forma, o que o objeto estético espera do espectador é uma reflexão acerca daquilo que ele significa, antes que sobre o modo pelo qual ele se estrutura. Contudo, nenhum dos dois pontos da reflexão estética deve ser subestimado. Se por um lado a obra é a expressão de um sujeito que convida a ser desvelado, por outro lado ela é a aparência de que não podemos abrir mão para penetrá-la.

Enquanto análise da estrutura, ou seja, da forma da obra literária, pode-se adotar uma atitude fria e de fora, sem penetrar propriamente o íntimo do texto; contudo, a análise do sentido exige uma certa intimidade com a obra, uma certa convivência com o objeto estético propriamente dito. Essa simpatia em relação ao objeto propicia uma certa compreensão, que parte mais da própria obra do que do espectador. Ocorre como que uma consubstanciação entre o sujeito e o objeto estético, que nesse caso apresenta uma abertura do para-si⁽²⁾. Como "quasi-sujeito", o objeto estético carrega em si a necessidade existencial de expressão, que só pode ser experimentada se o espectador se abrir a ele. Sabe-se que ele é inesgotável em suas potencialidades e pela sua profundidade, bem como, enquanto em si, ele não existe senão pela presença do espectador. O objeto estético sustenta a profundidade da existência, correlata da nossa, cujo sentimento é a base de toda experiência estética.

(2) Segundo as próprias palavras de Sartre, o ser-para-si define-se "como sendo aquilo que não é e não sendo aquilo que ele é." (23:X)

O homem tem a noção de profundidade manifesta em seu interior, em sua consciência enquanto disponibilidade de abertura no tempo, recuando em seu passado e buscando nele aquilo que virá a ser. As atitudes, que lhe ficaram marcadas na consciência, são arroladas para o conjunto de manifestações futuras, abrindo-lhe possibilidades de controle momentâneo do fluxo inexorável do tempo. Ele identifica-se com o seu passado, mantendo a ousadia de superação constante daquilo que foi. Essa busca de transformação e de superação do Eu presente é a manifestação da profundidade que transpõe para o objeto de sua criação. A profundidade no homem está onde ele se identifica com os eus-passados, conciliando-os para a formação do eu-futuro e promovendo a constituição de uma consciência.

Portador de uma consciência, o objeto estético é a constituição do passado de uma subjetividade presente na contemplação do objeto. O sentimento estético nos unifica na identificação com o mundo expresso na obra. Num primeiro momento, a experiência do espectador com o objeto estético é de estranhamento. Este efeito chama a atenção para uma relação mais profunda. A surpresa dessa relação inicial purga a percepção comum e abre caminho para o desinteresse necessário à penetração no mundo do objeto estético. Outrossim, este impacto com a obra provoca a reflexão sobre o mistério, que aparentemente se esconde atrás do uso da linguagem artística. Por outro lado, sabe-se que a obscuridade do texto literário dá-se a plena luz, pois que o sentido da obra está ali todo inteiro na aparência.

O poder de expressão do objeto estético traz em si a profundidade do sentimento que precisa ser desvelado. Na verdade, faz-se necessário buscar na interioridade da consciência que o constitui a razão do seu ser. Ele reporta-se a si próprio e ao mesmo tempo a um mundo que lhe é exterior, visado por uma consciência criadora, mundo esse que consiste em expressão e necessidade para uma existência afetiva. Logo, o mundo do objeto estético é real, enquanto pertencente à irrealidade de sua consciência constitutiva: é um irreal interior à realidade do objeto estético; ao passo que o mundo exterior só é real em relação à irrealidade da consciência da qual é visão. Conclui-se, então, que o objeto estético é profundo, enquanto capaz de afirmar-se como objeto e, ao mesmo tempo, portar-se como sujeito de um mundo do qual é fonte.

Oscilando entre a atitude crítica e a atitude sentimental está a atitude estética. A reflexão e o sentimento são complementares, porém não podem coexistir num mesmo instante. Na atitude estética a percepção da obra se dá pela reflexão crítica do objeto, dissecando-o em sua forma e percorrendo as etapas de sua construção, com a finalidade de tornar verdadeiro o sentimento confuso despertado no primeiro contato com a obra. Para que se tenha o sentimento estético verdadeiro, faz-se necessário que o objeto esteja plenamente presente e que a tarefa de desvelar sua constituição tenha sido levada a cabo pela reflexão da atitude crítica. Esse processo de composição do objeto propicia a familiaridade do sujeito espectador com a obra,

devendo aliciar um reconhecimento pleno em relação à confusão inicial. Essa combinação solidária do processo de apreensão do objeto estético é análoga àquela de forma e fundo. Sujeito e objeto devem fazer parte de um mesmo e único mundo, de tal forma que, enquanto participante da relação noética de apreensão do objeto estético, o espectador partilhe do sentimento expresso na obra, provocando uma espontaneidade de consciência própria da subjetividade, que oscila entre o eu profundo e o eu engajado na realidade do mundo exterior. O objeto estético precisa da atitude crítica para se pôr diante do sujeito inteiramente: deve estar presente ao corpo pelo seu aspecto sensível e presente à inteligência pelo seu aspecto representativo.

A atitude estética diante da obra de arte se dá gratuitamente. O objeto estético reivindica para si as qualidades de verdadeiro e belo, o que pressupõe, para penetrá-lo e apreendê-lo inteiramente, não só o prazer de uma conquista, mas também a ascese de uma reflexão profunda. Logo, uma educação, que aguace o gosto e elimine os preconceitos em relação à obra de arte, é requisito indispensável do esteta. Da parte do artista, a habilidade e o talento no trato com a realidade exterior e o conhecimento de técnicas não dispensam a inspiração, bem como não é dispensável ao espectador crítico alguma afinidade com a obra, muito embora possa estar munido de aparatos doutrinários para interpretá-la. Certa convivência com o mundo das artes é necessária pa-



ra aprender a apreciá-las, fruí-las e mesmo para aventurar-se na própria expressão e criação artística.

A verdade da experiência estética não é definitiva como a verdade lógica e racional, mas mantém seu estatuto de disponibilidade ajustável aos domínios dos sistemas, escolas e estilos a que pertence. Ela reserva-se o direito de adaptar-se às circunstâncias, sem contudo perder seu caráter de coerência e equilíbrio. Poderiam ser lembrados, à guisa de ilustração, o aprimoramento das técnicas e a purificação ou aguçamento dos gostos de autores e leitores. O verdadeiro objeto estético se conhece pela adaptabilidade de seus aspectos esquemáticos e pela necessidade e coerência interna de sua estrutura.

Por outro lado, deve-se ter claramente presente a constituição do objeto estético em relação à obra de arte, pois que o sentimento não sobrevive ao distanciamento de seu objeto; a presença concreta deste é responsável direta pelo sentimento despertado na experiência estética, sentimento este que abala mais profundamente que a universalidade do verdadeiro advindo do julgamento estético, que se nutre do poder de afirmação e de persuasão do objeto, sacrificando a subjetividade. O sentimento profundo despertado pelo objeto estético fica mais arraigado que a noção de verdade advinda dessa relação. Daí as verdades metafísicas se aproximarem da atitude do sujeito como o fazem na atitude estética, uma vez que não se resolvem rigorosamente e não carregam valores universais inabaláveis.

A atitude estética diante do belo artístico dá-se ao nível da aparência, pois que se trata de algo esquemático que permanece aberto a sua completude a cada momento. Embora haja uma relação íntima de prazer na experiência estética, quando o objeto se abre ao sujeito sem reservas, não encontrando por parte do último nenhum obstáculo, há por parte do objeto estético uma "transparência opaca", sempre aberta a novas descobertas e novas surpresas. O objeto estético exige do sujeito um certo distanciamento para a realização da experiência estética. A experiência com o objeto estético prescinde de uma atitude de desejo e de complementação entre as duas partes. Ela enriquece e transforma mesmo sendo mais facilmente saciada. Apenas o fenômeno interessa à relação.

2. Na Apercepção Estética

Dufrenne nos apresenta um estudo crítico da obra de arte, considerando estágios "a priori" no relacionamento leitor-obra, que vão desde o momento da percepção do objeto dado (a obra de arte), passando à fruição pela leitura da representação do mundo percebido pelo criador e chegando-se à essência, como entendimento do sentido expresso na obra, por meio da identificação do eu-profundo.

A análise crítica deve, então, partir do "a priori" do conhecimento numa primeira instância anterior à experiência, onde o sujeito e o objeto são complementares e reciprocamente constitutivos. Dir-se-á que o sujeito oferece

uma nova e diferenciada visão do mundo a cada estágio do "a priori": ele é constituinte primeiramente ao nível da presença, em que os "a priori" corporais desvelam a estrutura do mundo vivido pelo próprio corpo; numa segunda instância, ele é sujeito impessoal ao nível da representação e os "a priori" determinam a possibilidade de um conhecimento objetivo do mundo; finalmente, ele é eu-profundo ao nível do mundo vivido e sentido em primeira pessoa. A cada etapa da constituição do ser pela experiência cognoscitiva, subentende-se uma das principais regiões ontológicas da teoria fenomenológica de Husserl.

A idéia de um "a priori" afetivo centra-se na posição de que a afetividade não é em mim mais do que a resposta a uma certa estrutura afetiva do objeto. Trata-se de uma tentativa de totalização do processo cognitivo, em que, ao mesmo tempo que o objeto se dá ao sujeito cognoscente, este o reconhece como tal, antes mesmo da experiência, e ao nível lógico da necessidade e universalidade. "A priori", então, significa constituir aquilo que está no princípio de uma realidade, no momento em que esta realidade é dada ao sujeito. Este compõe-se daquilo que é constitutivo do objeto, desencadeando desta relação a possibilidade da experiência. Logo, é o sujeito que é o portador do "a priori" como poder de se abrir a um objeto e de constituir-se a si mesmo.

No objeto estético, a qualidade afetiva revela-se como "a priori" no momento em que, no mundo expresso pela obra, é o próprio autor que se expressa segundo sua intuição

singular do mundo a representar. Desta forma, a realidade representada não passa da experiência existencial, cujos objetos compõem um mundo acessível tão somente ao sentimento. Essa característica afetiva do objeto estético implica necessariamente na afinidade que deve existir entre a obra e seu espectador, de modo a haver um reconhecimento de si semelhante ao vivenciado pelo criador ao sentir-se expresso na própria criação. Daí a coerência do "a priori" afetivo no objeto estético estar representada na expressão do eu-profundo do criador.

Toda obra é portadora de uma filosofia de vida; contudo, para fugir da lógica do pensamento filosófico, tais idéias aparecem em forma de sentimento, ou seja, qualidades afetivas apreensíveis também sobre o estado de sentimento, havendo, desta forma, uma certa identidade de meios de comunicação. Porém, essa forma de conhecimento comunicada como sentimento pode, pela reflexão crítica, voltar à forma de pensamento, certamente enriquecida pela experiência de um mundo completamente novo. É nesse movimento de transformação da realidade, em que artista e espectador se comunicam pela sentimentalidade, que a criação alcança seu apogeu, pois só o objeto estético pode constituir-se meio de expressão, uma vez que ele se atualiza na mediação dos sujeitos e que se nutre da existencialidade da relação. Sendo o artista o prolongamento da obra e vice-versa, e o público a base de sustentação do objeto estético, estamos em face de uma interação mundo-sujeito que se completa mutua-



mente na expressssão cosmológica da obra e na existencialidade do objeto estético.

Para a aparição do mundo da obra de arte, faz-se necessário uma revelação da qualidade afetiva, que nada mais é do que a expressão do mundo natural, camuflado na pessoa do artista e do espectador. O sentimento, despertado no autor pelo objeto de sua percepção, revela a necessidade de expressão do mundo que, enquanto objetividade, é o próprio desvelamento do ser. Logo, o objeto estético adquire tal "status" enquanto objeto percebido, solidário do espectador em seu próprio ser. O afetivo pertence à obra e ao espectador ao mesmo tempo; a experiência estética só é possível por esse traço que os une e os identifica "a priori".

A reciprocidade da relação entre sujeito e objeto se repete, quando se toma a experiência estética como forma de conhecimento: o cognoscente e o conhecido se posicionam de tal forma, que a própria estrutura do ser do objeto é em nós exigência de inteligibilidade. O vivente e seu meio se completam no processo cognoscitivo, bem como o vital e o vivente, o humano e o homem. O objeto estético também solicita o corpo para revelar-se, assim como revelando-se expressa o próprio mundo de seu executante. Esse processo de ajuste por dependência recíproca deve reger em geral a experiência estética.

Os "a priori" corporais, intelectuais e afetivos, como a própria expressão diz, são conhecidos antes da experiência; por outro lado, a intuição pura da representação, tanto do criador como do espectador, acontece no mo-

mento da apreensão do mundo, e jamais será totalmente atualizada. Daí dizer-se que a beleza não é um valor, senão uma categoria do belo, este sim um valor relativo ao verdadeiro estético. Da mesma forma que a alegria, o grotesco, o gracioso, o precioso são categorias do belo estético, sem contudo constituírem um valor. Essas categorias são, na verdade, algumas realizações do belo particularizadas, expressão do sucesso de objetos estéticos na atualização plena da verdade de um mundo.

Ao se tomar as categorias afetivas como caracteres de um mundo, são também consideradas como caracteres de um sujeito do qual são a expressão e com o qual estão consubstancialmente relacionadas. Assim, a reflexão estética se encaminha antes em direção do mundo cosmológico que dos aspectos existenciais dessas categorias, uma vez que o noema é mais acessível que a noese.

Num primeiro momento, o sujeito experimenta uma sensação de familiaridade com o mundo da obra, exatamente pela imanência do significado na expressão. Esse saber prévio comunica ao sujeito a presença da qualidade afetiva. O profundo da obra é o sentimento profundo do autor e do espectador em sua forma transcendental em relação ao aspecto cosmológico, de tal forma que, ao sermos tocados pelo objeto estético, venhamos a nos reconhecer e sentir nele. Dessa forma, o sujeito experimenta um parentesco secreto com o objeto estético que o faz ser sensível a ele em sua presença, que o faz reconhecê-lo pela sua representação, e que o faz compreendê-lo ao senti-lo.

Logo, as categorias afetivas são os aspectos de um mundo singular, ao mesmo tempo que a dimensão da reciprocidade de uma consciência. Se por um lado o mundo da obra apela para o autor, por outro, as categorias, que qualificam esse mundo, apelam para uma consciência da qual sejam correlatas. A categoria exprime uma maneira própria de se abrir a um mundo, um sentido que constitui este mundo até o momento em que o espectador deixe de dedicar-lhe atenção. Desta forma, os "a priori" afetivos do objeto estético são também existenciais, pois conhecemos o homem e o mundo como a obra e seu autor: um existente em função do outro.

A peculiaridade do objeto estético é ser singular em sua imanência, pois que reflete a subjetividade do artista que o inventa e do espectador com o qual se identifica. Assim, o objeto estético jamais será reduzido à coisa ou ao fato em si, mantendo sua autonomia com relação ao seu autor e ao mundo no qual foi inspirado. Na ação contemplativa, é a singularidade expressiva que descobrimos, embora a obra expresse também a universalidade do gênero a que pertence. Note-se, então, que, no coração do singular e subjetivo, expressão do autor, a obra traz o geral, ou seja, uma dimensão da existência humana comum à possibilidade de muitos singulares. As diferenças de superfície, regidas pelas circunstâncias históricas e contingentes, conduzem, no objeto estético, às singularidades, enquanto que o mais profundo, regido pelo sentimento, identifica o geral que se expressa na obra de arte pela qualidade afetiva.

Se o homem se identifica pela humanidade, ponto comum a todos os seres humanos, regido pelo destino, cuja essência é o princípio de liberdade, na arte também nota-se um princípio comum a cada reflexão, a cada criação: cada artista se guia pela mesma inquietude e vontade de expressão, embora difiram quanto às técnicas, ao temperamento e às formas de arte. Dir-se-á que as analogias, as correspondências, as transposições são possíveis, porque os objetos estéticos se comunicam pelo mais profundo, expressão dos "a priori" afetivos.

A crítica da afetividade estabelece a possibilidade de um conhecimento geral da obra. A única maneira de ser homem é assumindo sua humanidade; logo, a obra de arte testemunha do universal, porque aceita também sua condição de arte e assume sua autenticidade. A obra de arte é verdadeira enquanto regida por suas leis internas, cuja essência do singular atinge o universal. Logo, pelas categorias afetivas a obra de arte é geral, enquanto expressão de um saber comum, e singular enquanto expressão de uma visão particular do criador.

O humano do sujeito reencontra o humano no objeto, caracterizando o sentimento que define o eu profundo. O saber caracterizador dessa identificação jamais se confunde com o sentimento indefinível anterior a qualquer experiência, pois é aquilo que a obra de arte desperta no sujeito. Esse saber é, na verdade, a condição transcendental do sentimento.

O homem traz em si uma série de categorias afetivas destinadas ao conhecimento humano, porém este se dá apenas pela experiência que tem com o objeto estético, parte de sua própria identidade. O conhecimento reflexivo pouco pode fazer com relação a essa experiência existencial. Por outro lado, sabe-se que os valores são absolutos e escapam à relatividade da história e à subjetividade da consciência. As categorias afetivas refletem, então, o código de valores de uma comunidade específica, uma certa particularização dos valores absolutos que permanecem inalterados em sua essência. Na verdade, os valores se revezam na história de forma a se compatibilizarem com o momento e a realidade de uma determinada comunidade.

Pela experiência fenomenológica, vive-se as categorias afetivas que estão em evidência, e que fazem parte "a posteriori" da historicidade do objeto estético, uma vez que esta se compõe daquelas, inertes em nossas letras mortas. Como já foi dito, essas categorias em desuso podem entrar em cena a qualquer momento, completando assim o ciclo existencial, humano e da arte propriamente dita. Sabe-se também que toda a história da literatura centra-se no revezamento do eixo subjetivo e objetivo, bem como os demais elementos e categorias que constituem a obra de arte.

O "a priori" deve ser entendido como uma característica do saber somente a partir do momento em que ele é inserido dentro do coeficiente de humanidade assumido por uma subjetividade. O mundo da obra de arte expressa a posição absoluta de uma subjetividade criadora, da mesma



forma que será reconhecido pela subjetividade receptora, ambas portadoras das mesmas virtualidades da obra, logo passíveis de identificação consigo mesmas. Desta forma, a presença do objeto estético é a realidade aliciadora do "a priori" de que já é portador o sujeito.

Os gostos estéticos são relativos à subjetividade que os atualiza. O objeto estético permanece indiferente a qualquer tipo de leitura que o revista, desde que não comprometa sua expressão. Todo homem, sabendo-se portador de um mundo próprio, atua, na qualidade de artista, no sentido de ressuscitar esse mundo adormecido no espectador, propiciando-lhe a possibilidade de compreensão dessa realidade, não obstante a distância que possa separá-lo das contingências atuais.

Portanto, o "a priori" existencial representa aqui o que o sujeito é ao longo de sua existência, sua realidade imediata, logo, indexador da subjetividade. Por outro lado, o "a priori" cognitivo também consiste naquilo que é o sujeito, porém enquanto poder de conhecimento e instrumento de um saber. Dir-se-á, então, que o "a priori" existencial pode ser o objeto do "a priori" cognitivo e este subordinado daquele na medida em que a singularidade do sujeito orienta a atualização do saber virtual subjetivo em potência.

Eu sou homem na condição de portador do leque de possibilidades humanas, graças às quais eu me reconheço como tal; contudo, esse sistema se processa em mim na forma de virtualidade que jamais será completamente atualizada. O mundo expresso pelo objeto estético não abarca o cosmos das

categorias afetivas, da mesma forma que nós somos sensíveis apenas às categorias que exprimem a singularidade de nosso ser. Pela impossibilidade de um inventário exaustivo de todas as categorias afetivas, dir-se-á que "une esthetique pure ne peut être définitivement constitué, même s'il rest possible à la réflexion de s'efforcer de traduire, de dessineer l'empan du savoir qu'elle constitue en nous, et l'on ne saurait contester la légitimité et l'utilité de cet effort...." (18:600-1).

A crítica estética assume a obra como verdadeira em relação a si mesma. Tomada como um todo hermético e coerente, ela desestimula qualquer forma de emendas e rasuras. Ela é de uma perfeição que não admite falha, e em contato com um sujeito satisfaz plenamente a percepção, pois a sensibilidade do olhar rigoroso do espectador deve suprimir-lhe as exigências mesmas da lógica.

Por outro lado, sua autenticidade está comprometida também com relação ao seu criador, consciente de haver realizado o que se propôs e de estar incluso na obra, sob pena de falsidade para com seu propósito. O artista se engaja de tal forma em seu fazer, que passa a ser um prolongamento de sua obra em processo, e esta, uma vez concluída, não permite retoque. Diz-se que o artista se faz ao fazer sua obra. Sabe-se que o artista autêntico deixa em sua obra seu traço distintivo, ou seja, seu estilo, não podendo, dessa forma, ser contestado que ele esteja plenamente engajado em seu trabalho. As obras trazem em si o mesmo sentido, a mesma necessidade existencial; o que muda

na realidade é a matéria, o trabalho, ou seja, o toque particular do artista e sua visão singular do mundo. Daí detectarmos a atualidade de uma obra renascentista dentro do modernismo ou qualquer outra época. Conta-se sua veracidade dentro de seu contexto e dentro de sua estrutura coerente. Na verdade, sua significação mais profunda permanece inabalável às mudanças do tempo e do estilo.

A representação que o artista faz de uma objetividade não satisfaz plenamente o fim a que a arte se destina. Ela é importante como meio e como efeito daquilo que foi expresso. Logo, a expressão suscita a representação como necessidade de aparecer. A arte visa a objetividade pela conceitualização do real, eliminando dele o que há de singular, insólito e rebelde. A arte representa o próprio convencional; contudo, sabe-se que a realidade difere profundamente do artístico; há nessa relação uma diferença de natureza, pois na arte o conteúdo prevalece sob a singularidade da representação. Há um esforço concentrado no trabalho artístico para retirar o espectador de sua posição confortável e cômoda, obrigando-o a participar ativamente do espetáculo.

Assim, o objeto estético é real enquanto expressão e desvelamento da realidade. Na verdade, ele exprime o conteúdo camuflado na aparência do real convencional. A verdade que o objeto estético expressa está submersa na dimensão afetiva, meio pelo qual o real vem à tona.

A subjetividade do artista torna-se imprescindível para a leitura do real. O princípio do mundo, expresso no



objeto, é-me dado na obra através da essência afetiva no real, de forma que o estilo do autor, expresso na organização do material lingüístico seja menos importante que a busca do real, mesmo nos detalhes mais insignificantes. A escolha de personagens ou cenário na obra literária subordina-se totalmente à expressão, no empenho de produzir certa qualidade afetiva. O sentido imediato presente à obra literária satisfaz apenas às exigências da representação. Contudo, a tarefa de esclarecer o real imanente à expressão permanece como função primordial do verdadeiro estético.

Pode-se estabelecer uma analogia ao considerar o mundo objetivo como "a priori" da representação e o mundo estético como "a priori" afetivo. Um "cogito" impessoal leva a cabo o projeto do real, que é o mundo objetivo: na verdade, trata-se de liberar a opacidade das coisas por meio da universalidade dos "a priori" afetivos. A unidade do mundo estético está na unidade do olhar que pousa sobre o real e destitui o mundo objetivo dos "a priori" vitais: trata-se de um olhar anônimo que funda a objetividade. Nesse processo de universalização do real, ele adquire o sentido e o "status" de objeto estético enquanto obra de arte.

Dir-se-á que o objeto estético é verdadeiro ao induzir-nos à execução do movimento constitutivo de uma verdade. Ele só tem que tornar possível penetrar a opacidade do dado, fornecendo uma luz que nos faça ver a realidade com um olhar novo. Para tal, a experiência estética coloca em jogo os "a priori" afetivos como condição de antecipação do

real, uma vez que o sujeito está ligado a ele pela presença do próprio corpo.

A intencionalidade liga a consciência a seu sujeito, tornando-o um mundo apenas possível, do qual esse sujeito participa pelos "a priori", que se relacionam com o real, cuja verdade é a expressão dada por antecipação. O objeto estético, resultante desse processo, convence de sua perfeição pela docilidade e pelo rigor que o caracteriza como objeto modelo, ajustando-se às exigências do corpo por meio dos esquemas que o ordenam. Dessa forma, a percepção estética precipita-se para dentro do objeto, na tentativa de descobrir pelo sentimento um mundo interior. Um mundo desprovido de imaginação e alheio ao entendimento, contudo tido como potência no sentimento. A arte nos dá a perceber um objeto exemplar, cuja única realidade é ser sensível, reprimindo a imaginação e o entendimento, forçando-nos a ler a expressão e descobrir aquilo que só ao sentimento é acessível. Revela-se nesse processo a função propedêutica da arte: ela nos conduz ao começo, onde a visão toma sua frescura e poder de persuasão, ao fazer-nos estar vendo com familiaridade aquilo que vemos pela primeira vez.

Já dissemos que o artista está impregnado em sua obra por ela testemunhar o real; aquilo que ela expressa também é a expressão do próprio real. Dessa forma, dizemos que a arte também impregna o real, do que concluímos seja difícil, se não impossível, estabelecer as fronteiras da arte, haja vista a realidade expressa, ou seja, desvelada na

obra, ser de fato o mundo cultural onde os objetos comuns se mesclam aos objetos estéticos.

A arte, na sua missão de expressar o sentido afetivo, apela para o objeto estético, que por sua vez exige do artista e do espectador as condições de desempenhar seu papel de desvelar a dimensão humana do real. O artista é o meio pelo qual a natureza e a humanidade desabrocham seu sentido e seu ser profundo, respectivamente. Os "a priori", existenciais no sujeito e cosmológicos no objeto, realizam a intersubjetividade, marca da universalidade e da liberdade de expressão.

O objeto estético necessita do espectador para ser reconhecido, bem como a natureza precisa da arte para expressar-se. Dessa necessidade mútua, surge a alienação do artista e do espectador, como se fossem imolados para o advento do objeto estético. Alienação esta, porém, na qual ambos se encontram ao se perderem, pois o espectador descobre um mundo que é seu próprio, revelado na solidariedade estrutural do sujeito e do objeto, regidos pelas leis da intencionalidade.

CAPÍTULO IV

O PROCESSO DE ESTETIZAÇÃO DA NATUREZA

O homem é o centro do seu mundo, apreendendo as coisas que o cercam pelos sentidos e convivendo com o "outro" numa interação de sujeitos e objetos. Num processo de seleção inconsciente, o homem atribui valores aos objetos que o rodeiam, de acordo com critérios universais da Natureza, naquilo que o identifica como co-representante e representador ao mesmo tempo. A Natureza se apresenta ao ser humano que, fazendo uso de seus sentidos, a intui por meio de imagens do mundo, cristalizando-a na forma de comunicação ordinária ou especial. Na ordinária, o fator sobrevivência e evolução da espécie se processa naturalmente, pela necessidade de interação do homem com os objetos e com os seus semelhantes. Na especial, o aprimoramento do espírito e a elevação da alma tomam o lugar das leis naturais na pessoa do artista, como espectador da natureza, que se propõe a ampliá-la em suas potencialidades, numa supra-natureza que se revela.

A Natureza comunica por meio de suas leis de casualidade. Ela é coerente na sua arte, enquanto dotada de harmonia, cujo ritmo obedece à cadência perfeita de um mundo em movimento e sua forma, imanente à matéria, expressa nas

próprias coisas seu significado; e o homem, valendo-se apenas de seus sentidos, apreende esse significado em sua potencialidade de infinitos mundos, de que se apossa pela imaginação. A Natureza é preta dos espaços e das personagens que os habitam na mente do artista. Este, parte integrante da Natureza, expressa-se ao expressá-la, pois toda criação, por mais autêntica e singular, traz em si a marca de seu criador. Embora a fonte inspiradora seja a "Natureza naturante", esta passa pela valoração do autor da nova realidade.

Esse processo de apreensão da "Natureza naturante", e a transformação desta em natureza estetizada se dá no interior do artista. A apreensão das coisas pelos sentidos obedece, previamente, a uma intuição de caráter pré-reflexivo. Porém, esse material é trabalhado pelo artista por meio de uma reflexão organizada que o transcende, constituindo significados diversos daqueles encontrados no objeto natural. Este mundo recém-criado permanece ordinário, até que alguém o transforme em especial através da participação pela fruição. Esta transformação se repete diferentemente a cada relação sujeito-objeto.

Das particularidades de que se vale o artista para a sua criação, surge o universal (característico da arte. Aristóteles já afirmara que a poesia (arte) é mais universal do que a história, pois esta se atém a fatos concretos, ao passo que aquela se faz de todos os eventos em potência na Natureza. A Natureza em potencial é o substrato de toda a criação artística. Sabe-se, contudo, que para a universalização

zação desses particulares, o artista conta com a sua sensibilidade no momento da criação e com a sensibilidade do espectador no momento da fruição. Para se atingir este universo de sensibilidades que a obra de arte proporciona, conta-se com o sentimento do artista e sua intuição inspiradora com relação aos elementos naturais. Esta mesma gama de sensibilidades deve-se repetir em cada espectador, para fazê-lo refletir sobre o mundo representado, operando assim a catarse de sentimentos que proporciona o aprimoramento espiritual do homem.

No ensaio "A Experiência Estética da Natureza" (17:60 e ss.), Mikel Dufrenne parte do que não é estetizável na Natureza, para provar a esteticidade dos outros elementos. Segundo o autor, não é estetizável na Natureza o insignificante, ou seja, o trivial e o plano. Poderíamos afirmar, contudo, que, por mais insignificante que possa parecer um objeto qualquer, freqüentemente o artista o torna significativo e profundo em sua imaginação. Prova é que a literatura contemporânea tem-se valido dos mais escabrosos objetos naturais para despertar o sentimento do sublime. Diríamos, então, que tudo é estetizável na Natureza, quando contemplado pelos olhos do verdadeiro esteta. O artista empresta seus sentidos para o observador comum sentir a Natureza em sua potencialidade estética. A lente microscópica do olho do artista amplia os elementos pouco estetizáveis na Natureza, dando-lhe uma nova dimensão: a artística.

O esteta é um homem sensível. O homem comum vive camuflado em seu cotidiano e a convivência íntima com as

coisas o impede de vê-las em suas potencialidades. A sensibilidade artística desvela a couraça da familiaridade, para dar aspectos singulares aos objetos naturais. O artista é um superdotado, que tem um sexto sentido, o sentido artístico por excelência. O mundo pré-racional, com e no qual o homem vive, está arraigado em seu íntimo a fazer contraponto com a razão que o governa. No momento em que a racionalidade cede lugar à sensibilidade, o artista aparece, e nele a primazia do pré-racional identifica-se com a natureza não-racional que o cerca. Daí o artista ver na Natureza a beleza com que se identifica; sua incansável luta para expressá-la nada mais é do que sua auto-revelação, sua tentativa de mostrar ao mundo racional a essência do homem enquanto ser dotado de sentimento e capaz de ter e provocar emoções.

No conto "Amor" de Clarice Lispector, a imaginação da contista libera a racionalidade do cotidiano no momento em que a personagem Ana vê um homem cego mascando chiclete. Privado de seu sentido de contemplação da Natureza, o cego é pura percepção e a personagem, sensível, identifica sua individualidade perceptível com o estado estético do cego. Perturbada por esta retirada brusca do mundo determinista da necessidade cotidiana, a personagem entra em transe, e "expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo de equilíbrio à tona da escuridão" (5:23). A quebra da familiaridade da personagem com o mundo circundante a deixa como que despida e desprovida das imposições sociais. Ela está agora em contato direto com a Natureza "e sua marca era



o prazer intenso com que olhava agora as coisas" (5:23-4). Por outro lado, essa liberação da sensibilidade da personagem torna-se também sensível à queda do ser humano enquanto massificado e oprimido por leis artificiais, que regem a sociedade e tiram-lhe a qualidade natural de identificação com a Natureza.

A inspiração artística de Clarice Lispector, fulcrada no princípio do vir-a-ser do tempo, estabelece a possibilidade de um "logos" que, desprovido da Natureza como fundo, dá fundamento à espacialização do Jardim Botânico e, pelo fluir temporal do fluxo da consciência, atualiza em minutos toda a experiência exaustiva do cotidiano comum de toda uma existência. Enraizada no real natural, de que é parte, Ana transcende para um universo inesgotável de imagens, fulcrado nos objetos naturais que a circundam. Enquanto correlato e consciência da Natureza autêntica, com que está em relação noética no instante, Ana intui a desvirtualização dos valores sociais, forçando-a à reflexão iminente sobre a condição social que lhe é imposta. Recolhida em sua individualidade e sozinha, "ela adormecia dentro de si" (5:25). Esse estado onírico coincide com o estado de imaginação da autora e, a partir daí, os objetos tomam as proporções da criação literária: "A crueza do mundo era tranqüila (...) Ao mesmo tempo que imaginário - era um mundo de se comer com os dentes...." (5:26).

A partir dessa mistura homogênea do homem enquanto Natureza e da Natureza enquanto irracionalidade, a divagação da personagem adquire proporções diversas. Em convulsão,

"flashes" são apresentados à sua mente, provocando reflexões em torno da moral e da verdade das coisas: "A moral do Jardim era outra (...) A decomposição era profunda, perfumada" (5:26). Sua proximidade com a Natureza a aproxima da verdade e "a vida que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver" (5:27). Nesse confronto, a personagem se acha dividida e já não sabia "se estava do lado do cego ou das espessas plantas" (5:28). A máscara social que é imposta ao homem coloca-o na escuridão, ou na ignorância da essência da vida, da essência natural do homem.

"O belo Jardim Botânico (...) tranqüilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo" (5:28-9)

A topologia citadina destitui em muito a caracterização natural pelo seu aspecto de artificialidade. Daí a personagem ser retirada do ambiente citadino "o jardim" embora permaneça no perímetro urbano. Esse artifício ajuda no intento de aproximá-la de sua origem, de sua identidade com a Natureza. Só na ambiência natural a personagem consegue ser ela própria e enxergar com clareza a violência da vida social. Nesse ambiente a personagem renasce, pelo fato de retornar à sua própria origem, à sua identificação com a Natureza, à sua conaturalidade: "Quantos anos levaria até envelhecer de novo?" (5:30).

No ambiente doméstico, de volta à casa e à rotina da vida social, a Natureza lhe parece má. O que se constata

são apenas animais nocivos aos olhos da personagem como "a pequena aranha", "o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos", "a formiga" que esmaga com os pés, "os besouros de verão (...) inexpressivos", "os mosquitos" e neste ambiente disfórico, a personagem se propõe "a não ver defeitos" (5:29-30), reintegrando-se ao cotidiano massacrante.

A autora toma a "Natureza naturante" de Dufrenne, para criar seu universo e expressar suas reflexões a respeito do mundo e da vida. Mesmo os "besouros inexpressivos" adquirem sua conotação expressiva no contexto reflexivo da autora, e os objetos mais comuns são imbuídos de características estéticas ao passar pela visão crítica e sensível da artista. Valendo-se desses símbolos palpáveis da realidade objetiva (a Natureza), Clarice Lispector cria sua supra-realidade, onde a Natureza como mundo é o real em sua presença imediatamente significante ordenado a uma consciência perceptiva (19:182). A sensibilidade e a imaginação da artista dão caráter estético a estes objetos, que se constituem em imagens e, no conto, refletem o mundo interior da artista.

Freqüentemente deparamos com afirmações a respeito da inefabilidade dos sentimentos. "Há mais sentimentos que palavras", afirma Clarice Lispector nos depoimentos de Olga Borelli (9:77). A inspiração é o estado em que se sente mergulhado o artista no instante em que está apto a revelar a Natureza por meio das imagens que se formam, das coisas percebidas, em sua consciência. Essas imagens, mais do que mostrar o que vai na alma do autor de uma obra de arte,

abrem caminho para a criação individual e particularizada de cada leitor, da mesma situação, aliciando de tal forma a mesma experiência sensível do criador. Contudo, a imaginação do leitor não deve se exceder aos meios de penetração na obra de arte, mantendo-se estritamente dentro do mundo possível proposto pelo autor, e evitando, sob qualquer alegação, o uso da arbitrariedade.

A Natureza "é poética (...) pelo fato de produzir o homem, o olhar onde ele se refletirá, a voz em que ressoará" (19:220). Mikel Dufrenne reflete a respeito do homem como correlato da natureza positiva, criador de imagens preñes do mundo e meio através do qual a Natureza se expressa ao ser expressada. A consciência imaginante do homem é o correlato do mundo imaginário inspirado pelo artista; parodiando Merleau-Ponty, dizemos "inspirado" no sentido lato de internar aquilo que é externo; tal é o processo da arte que inspira a "Natureza naturante" e expira em imagens essa mesma Natureza, transfigurada e universalizada, pois que as imagens são os protótipos de seus valores. Esses arquétipos, por sua vez, dão-se no inconsciente, pois que regidos pelo universal. Nessa operação semi-onírica de contato com o mundo, a técnica de fluxo da consciência, constante nos contos de Clarice Lispector, é a expressão ideal da transcendência da "Natureza naturada" para o sentido de que a expressão é prenhe, estabelecendo a comunicação autêntica entre o para-si (sujeito) e o em-si (objeto) por meio dos "a priori", que lhes são comuns.



Dessa forma, verifica-se nos contos de Lispector a presença constante do afloramento de perquirições, que vem do inconsciente das personagens em estado onírico, reflexões em momentos de libertação, retiradas na solidão de seus pensamentos. Esse afastamento da realidade objetiva no silêncio da solidão é a tentativa de fuga da repetitividade mecânica do cotidiano. Nota-se com frequência que o tempo, fator primordial de marcação da vida, é basicamente anulado, ou pelo menos destituído de relevância; o fluxo natural da vida torna-se o que de mais emocionante se pode experimentar, exatamente pelo seu caráter de surpresa, de imprevisibilidade, de mistério. Daí também depararmos com obras tão fragmentárias, muitas vezes apenas um complexo de imagens aparentemente sem um nexos formador de uma história. Por outro lado ainda, confirma-se a posição de que os momentos de fortes emoções, de esperanças vãs, de busca de desejos platônicos, são em Lispector o caminho mais curto para superar o fantasma implacável do tempo.

"Tudo que é mais valioso não passa de um momento rápido - e logo, extinto - de libertação." (9:44). A partir dessa afirmação percebe-se, por associação, que seus contos são "momentos de libertação", em que a personagem é retirada da vida comum e mergulhada em divagações geralmente inquisidoras a respeito da essência das coisas. Esses momentos são formados de uma constelação de imagens, que geralmente dá forma a uma macro-imagem em torno do qual a autora deixa em aberto a interpretação (essência da arte - a plurissignificação), contudo nunca fora da linha apresentada acima. Seus

textos apresentam os chamados momentos epifânicos de James Joyce e as características semelhantes da literatura de Virginia Woolf. Contudo, a própria Clarice afirma que entrou em contato com os escritos de tais autores muito depois da publicação de livros com as referidas técnicas; o mesmo diz sobre a suposta influência de Sartre, de quem disse "vir saber da existência " só no seu segundo livro, embora apresentasse traços da filosofia sartreana já no primeiro livro; Clarice afirma com isso que sua literatura é fruto de uma criação autêntica. É incontestável que sua literatura está mesclada de fluxo de consciência, técnica que procura aproximar-se ao máximo do fluir direto do pensamento humano, sem a intervenção do processo racional da consciência. Com relação a isso, Lispector sempre foi coerente, mesmo porque seus momentos de contemplação da natureza e reflexão sobre a vida superaram aqueles de dedicação ao mundo social e objetivo.

Nesse estudo de análise dos elementos naturais, com vistas a integrá-los a um todo com características estéticas definidas, defrontamo-nos com o homem participando da própria Natureza, de que é filho, e com a co-participação desta no processo de estetização. Na Natureza, os objetos aparecem em sua harmonia necessária, porém a íntima convivência do homem com esses objetos impede-o de apreendê-los em sua singularidade. O tempo configura-se distenso, ilimitado e, no bojo da relação de todos os outros elementos componentes da Natureza, tem sua importância apenas como marcador da história no movimento da vida. O espaço irrestrito do



ambiente natural se torna irrelevante no contexto de sua magnitude. Enfim, a Natureza carece de um processo de seleção de dados, omissão de insignificâncias e ampliação dos elementos de grande potencial estético para a expressão de si mesma.

Cabe, então, ao homem, dotado de sentidos, apreender a Natureza na sua crueza e simplicidade, mundo onde apenas vive e convive com seu semelhante, e transformá-la, dando formas sensíveis que o projetem para além da realidade positiva, criando mundos possíveis, autônomos e delimitados em elementos como tempo e espaço, de forma que estes adquiram significação contextual particularizada. Todo artista cria sua lente com gradação exata na medida de seu espírito para a visão da Natureza; a escala dessa gradação é tanto maior quanto a sensibilidade do criador. Outrossim, a apreensão sensível da Natureza se dá diferentemente no artista e no homem comum. Neste ela é regida pelo senso utilitário, enquanto que naquele a apreensão do universo é completamente desinteressada e regida pelo prazer.

Na literatura, a palavra é o meio de expressão da Natureza, transfigurada no espírito do artista. A própria linguagem é a mesma da comunicação ordinária, porém transfigurada. As normas são alteradas e a reestruturação artística da língua vernácula produz o efeito de estranhamento da obra de arte. A artificialidade da linguagem enquanto significante encontra na literatura a densidade e a surpresa, o mistério das coisas naturais, a espontaneidade da vida. Nesse sentido, a literatura restitui a linguagem a seu estado de



Natureza, pois, enquanto significante na artificialidade da comunicação ordinária, na expressão literária ela é imaginante, externalização dos dados captados pelo artista na Natureza por meio de imagens universalizadas de idéias e sentimentos. A linguagem enquanto arte é testemunha e expressão de uma Natureza criadora que se revela. Dessa forma, ela é o instrumento de transformação da Natureza em mundo particularizado no homem; o instrumento de elevação do ordinário e invisível aos olhos do corpo em expressão transcendente. A linguagem literária é o veículo de superação do comum para a aparição daquilo que é sensível apenas à alma. A linguagem literária fala ao espírito, assim como o artista apreende a Natureza com o espírito. Logo, é por meio da linguagem artística que a Natureza se revela.

A Natureza, preenhe, dá à luz, por meio do artista, os possíveis mundos imaginários da literatura. No mundo particular criado pelo artista, os elementos são estruturados de acordo com a necessidade e espontaneidade da Natureza, porém segundo a sensibilidade e habilidade do artista, que deixa sua marca registrada. A percepção estética que o artista empreendeu com relação aos elementos naturais, substância do mundo imaginário, repete-se com relação ao leitor da obra de arte literária. O contato com a obra de arte se faz também desinteressadamente, de modo que esta se torne um objeto estético pleno. O sensível é a substância do objeto estético, logo a penetração da obra de arte no instante da leitura parte do contato físico sensível, da apreensão do material lingüístico, porém imediatamente rumo à transcen-

dência. O sentido imanente na estrutura do texto literário deve ser vivido no desvelamento da alma do artista impregnada na obra de arte, cuja similaridade revela a ambos.

A "Natureza naturante", em sua potencialidade, exige do homem a expressão de si e por meio dele se expressa, uma vez que são interdependentes, como criador e criação. É por meio da linguagem que o artista, destituído de sua posição de homem comum, transforma aquilo que é inefável e invisível em um mundo representado: um possível do mundo real. A Natureza exerce seu poder de transcendência e adquire a posição de uma consciência pela subjetividade do artista. Este, usando a linguagem como instrumento de fluência espontânea da vida em sua expressividade, traz à superfície o sentido de um mundo imediatamente expresso na epifania do sensível. Dessa forma, processa-se a conceitualização de um sentido existente na palavra, código de expressão dos mundos possíveis de que a Natureza-mãe é prenhe.

As obras de arte apresentam a familiaridade fundamental do homem e do mundo na própria leitura da expressão, pois essa expressão é primeiramente a Natureza, onde a obra de arte foi inspirada e, em segundo lugar, a atualização desse mundo só foi possível pela convivência do autor e, posteriormente, do leitor. Sabe-se que o artista está expresso em sua obra, porque foi sensível à mensagem de abertura e de liberdade da "Natureza naturante". Logo, na arte, o próprio objeto se torna signo, manifestando pela sensibilidade o sentido imanente. E a palavra, como matéria da

literatura e ente da Natureza, completa-se na subjetividade do artista.

Em Lispector, a necessidade de expressão foi tal, que a escritora se sentia expulsa da realidade, mesmo antes da sistematização da linguagem, tanto que seu ato de escrever era automático e convulsivo. Não se determinava local e hora: a anotação de sensações era intuitiva. Assim suas personagens também se revelam pela expressão ininterrupta do sentimento natural nos momentos de transcendência. O processo intelectual, tanto da escritora como de suas personagens, dá-se sempre "a posteriori", quando a Natureza cessa de falar e a racionalidade supera o afetivo.

Muitas influências atribuídas a Clarice Lispector, como as de Joyce e Woolf quanto ao fluxo de consciência e a de Sartre pelo aspecto existencialista de sua obra, foram descartadas pela própria escritora, revelando sua linguagem como fruto da própria experiência, de sua aproximação com o mundo pela sensibilidade e intuição que os unificavam no fluir natural da vida. Seus momentos de estaticidade, de perplexidade diante do mundo aproximavam-na da identificação como parte da Natureza, e sua ânsia de expressão, a própria necessidade de revelação da vida e dos mundos, que se tornam sensíveis apenas nos momentos de êxtase existencial tão freqüentes em Lispector.

A autora de "A Mensagem" viveu em constante estado de inspiração, sempre pronta a revelar as potências que a transcendiam, libertando-se das amarras da realidade objetiva. Como Dufrenne bem expressa com relação à inspiração, po-

demos dizer que Lispector sentia inveja de Deus como mestre criador, o que a colocava em constante estado de carência, levando-a à criação e expressão de si. A ânsia de externar o influxo da vida nas profundezas da alma fez com que a autora se revelasse inteiramente em sua obra, daí podermos afirmar que as personagens de Lispector são, na verdade, o Outro da artista, aquele para quem se dirige a consciência e no qual essa consciência vem a constituir-se. As imagens riquíssimas que encontramos em sua obra e que pretendemos estudar são nada mais do que o reflexo de sua sensibilidade para com o mundo circundante. Poder-se-ia mesmo dizer que sua imaginação é fluente e que seus momentos de inspiração são tão profundos quanto os de racionalidade e reflexão. Só diz o necessário, daí sua comunicação interior ser mais intensa e a exteriorização de seus sentimentos tão abundante.

Um fenômeno de imolação ocorria na atividade criadora de Clarice Lispector. Esse ato de amor, que é a criação literária, era também um ato de dor, como o da parturiente. Ora, é isso o que temos dito a respeito da obra de arte como expressão da Natureza. Na verdade o artista é o parteiro ao mesmo tempo que parturiente, pois que, ao expressar o mundo particular que constitui da Natureza, expressa-se a si próprio. A literatura era, para Lispector, a própria vida - livre e expressiva - prenhe de outras vidas e de outros mundos que a artista se incumbia de revelar; para tal se vale do instrumento da linguagem, forma concreta do pensamento e via de acesso do leitor à realidade do mundo criado pelo artista.



O mundo literário de Lispector é o fruto de gestações consecutivas, durante as quais a escritora sentia-se como numa gravidez problemática, e que depois do parto experimentava sempre a sensação de vazio, de oco e de silêncio, prova de que só se realizava inteiramente como pessoa no ato de escrever. Sabe-se que não simpatizava com a vida social do "status" de escritora e que só no ato da criação se sentia autêntica. Clarice sentia o mundo através da forma artística, razão pela qual escrevia os momentos de revelação como ser humano, uma necessidade íntima, nunca deliberadamente. A arte era para ela como a vida em seu vir-a-ser, dando-se pela experiência e num processo de fluência natural de dentro para fora. Em Lispector, o ato de escrever dava-se tão involuntariamente, que a intuição dos sentidos das coisas a levava à abstração total de si. Nesse êxtase, fundo e forma se dão na unidade de estrutura própria da obra concluída e a materialização do espírito se processa a cada palavra.

De passagem, pudemos observar os elementos naturais do Jardim Botânico, em "Amor", despertando a interação da personagem Ana como parte integrante da mesma Natureza. No jardim da casa das cenas de "Mistério de São Cristóvão", as três personagens vestidas de animais formam uma gradação dos elementos naturais, no momento em que se sentem atraídos pelos jacintos: a Natureza se completa nos seus mundos vegetal e animal; nota-se, contudo, que o homem se apresenta, no momento revelador, destituído de sua racionalidade, apenas a sensibilidade rege a aproximação.

Em vários contos da autora podemos constatar a aproximação do homem com a "Natureza naturante" pela identificação sensível. Esse afastamento da racionalidade caracteriza a sua sensibilidade preponderante na integração com o natural. Suas personagens são freqüentemente encontradas em contato direto com a vida em sua forma virgem: em jardins ou no contato direto com animais, bichos e até o próprio homem em seu estágio primitivo e na autenticidade anterior aos preconceitos sociais. Em "A Menor Mulher do Mundo" pode-se vislumbrar um estágio primata do ser humano. Vê-se entre o rosto de linhas abstratas da mãe que olha o retrato com a "cara crua de Pequena Flor, a distância insuperável de milênios" (5:82). Embora Pequena Flor seja um ser humano (um selvagem de uma tribo de pigmeus da África), a caracterização dada no texto e no contexto da análise adquire um certo tom de regressão, que vem expresso no próprio material lingüístico: com referência à senhora do mundo civilizado, a autora usa o termo "rosto", já com relação à selvagem o termo é "cara". Essa regressão às origens dá idéia de aproximação do homem com o objeto natural, isto é, sua própria origem.

Por outro lado, ao afirmarmos no início deste trabalho que nos deteríamos na relação entre o Eu e o Outro, nossa idéia básica estava centrada no "leitmotiv" da teoria fenomenológica, ou seja, a intencionalidade. Para esclarecer esse ponto, devemos estar às voltas com o problema fulcral das relações entre sujeito e objeto, basicamente na expe-

riência estética, em que a solidariedade entre os elementos, que envolvem o fenômeno, se dá em consubstancialidade.

Assim, deve-se tomar a totalidade dessa relação em suas estruturas noético-noemáticas, para se chegar à constituição do objeto pelo sujeito. Juntos, o objeto, ser-em-si, visado pelo sujeito, ser-para-si, constituem os termos de redução fenomenológica, processo operacional para a passagem do empírico ao especulativo. Logo, o sujeito transcende para o objeto, estabelecendo no seio dessa mediação as condições necessárias para o advento do sentido. Nesse processo, onde o fenômeno é a pedra de toque, e no qual o sujeito e o objeto são apenas instrumentos de um LOGOS para a revelação do Ser, isto é, a essência do que vai no cerne dessa relação, torna-se imperativo que a sensibilidade perceptiva da experiência estética venha a ser exatamente o fenômeno que melhor defina a intencionalidade. E mais, a experiência estética do espectador, que, enquanto todo olhos e todo ouvidos, aliena-se no mundo da obra de arte de maneira semelhante à alienação do criador.

Afirmamos que Clarice Lispector sentia necessidade absoluta de criar; ora, enquanto subjetividade criadora, ela transcende para o objeto de sua criação pela intuição sensível do mundo, e essa união propicia sua própria constituição como sujeito ao visar ao objeto. Já colocamos também a afinidade peculiar da escritora para com os elementos do mundo inferior, ou seja, a Natureza em sua essência. Essa tendência de Lispector é uma das formas de expressão da conaturalidade do homem, esclarecida pela análise da percepção,

aquém de toda reflexão e como fluência da própria vida. Como afirma Dufrenne, "...é a análise da percepção que esclarece, melhor do que qualquer outra análise, a reciprocidade específica entre sujeito e objeto implicada na noção de intencionalidade ..." (17:80).

A percepção ordinária corre o risco de burlar a redução fenomenológica, por estar aberta à divagação pela imaginação e a determinações de conceitos dos objetos pela reflexão. Contudo, a percepção estética é a percepção verdadeira e realiza, completamente, a redução fenomenológica na experiência estética pura, cujo "único mundo presente é o do objeto estético, imanente à aparência enquanto expressiva" (17:80). Na percepção estética a realidade se inscreve no fenômeno que "me envolve", neutralizando tanto o real (autor, ator e ambiente de ambos) como o irreal (história contada no mundo criado). Interessa, pois, para a análise fenomenológica, o estabelecimento de um princípio intencional entre o sujeito e o objeto, apenas perceptível no fenômeno, e que se observe a constituição de um objeto estético a partir de uma coisa ou do mundo positivo. Logo, se afirmarmos que as personagens de Lispector trazem em si a sensibilidade e a profundidade reflexiva de sua criadora, estamos certos de que a transcendência do sujeito para o objeto de sua criação deixa implícita sua marca e vice-versa, pois desta relação surge um novo mundo, que passou pela visão particular de seu criador.

Ao ler um conto de Lispector, de alguma forma se está estabelecendo um contato com a subjetividade da autora



ao repetir-se o processo de criação, uma vez que o ser do objeto estético está unicamente em seu próprio aparecer, que exige a presença de um espectador para atualizar-se. Ao lermos "Amor", por exemplo, nos alienamos da realidade objetiva e passamos a sentir a angústia e a necessidade de Lispector em externar seus sentimentos por meio da perturbação da personagem Ana, quando esta evade-se da realidade cotidiana e experimenta a elevação para um mundo onde haja identificação com a subjetividade, marcada pela imposição social. Na verdade, o ônibus, o Jardim Botânico, o cego, etc. são elementos da realidade concreta, de que toda arte representativa se vale para a tradução dos "a priori" afetivos comuns ao sujeito enquanto universal humano, e perceptíveis na obra como sentido imanente constituído pelo sujeito na percepção estética quando da leitura da expressão, o que lhe dá acesso imediato ao mundo singular do objeto estético e, conseqüentemente, do seu criador.

A expressão imanente ao objeto estético apela para o sentimento, para sua leitura. Ao exprimir seu mundo, o objeto estético transcende para seu sentido, afirmando-se como autônomo ("para-si e em-si, constituído e visto em termos husserlianos"). Enquanto sentido, na dialética desse movimento de mediação, o objeto estético se revela "quasi-sujeito" no dizer de Dufrenne. Assim, para o filósofo e esteta francês, "(...) se o objeto é capaz de expressão, se ele traz em si um mundo próprio, completamente diferente do mundo objetivo no qual está situado, é necessário dizer que ele manifesta, então, a propriedade de um para-si, que

ele é um quasi-sujeito" (17:84). logo, seu sentido é o que lhe dá forma, pelo que, penetrar sua expressão, é alcançar sua intimidade enquanto produto de duas subjetividades, a do criador, solicitado para a atividade criadora, e a do espectador, ao solicitar a percepção para aparecer.

As possíveis analogias entre os contos de Lispector são base para confirmar, não só o conhecimento virtual nos objetos estéticos, mas também a subjetividade da autora comum aos mundos de sua criação. Ainda aqui é Dufrenne quem nos esclarece que "a relação entre o sujeito e o objeto, denotada na noção dos "a priori" afetivos, pressupõe não somente que o sujeito se abre ao objeto ou se transcende para ele, mas também que algo do objeto está presente no sujeito antes de toda a experiência e que, em troca, algo do sujeito pertence à estrutura do objeto anteriormente a qualquer projeto do sujeito" (17:87). Assim, a noção de intencionalidade como a constituição se processa pelo despertar do sentido implícito no objeto e pelo conhecimento do mesmo ao experimentar as fronteiras da individualidade num mesmo e único ato.

Concluimos então que, numa primeira instância, a experiência estética proporciona a revelação da verdade na sua forma mais autêntica, porque, na realidade, sob todas as perspectivas em que se tomar a relação de um sujeito com um objeto, vai-se desvelar a essência pela constituição da consciência desse mesmo objeto de maneira totalmente desinteressada. Senão, tomemos a questão pelos três perspectivas subjetivas possíveis na obra literária: do ponto de vista

primeiro, ou seja, do sujeito criador, o mundo-objeto do qual ele se vale para a expressão de suas emoções, seus sentimentos, suas verdades, é percebido pelo puro prazer de contemplar a Natureza totalmente desvinculada dos juízos de valor utilitário que ela possa representar na vida ordinária; o que lhe interessa é a expressão da vida na sua autenticidade natural. Daí porque um objeto ou situação, que, sob um olhar comum, não apresente a menor significação, e que em hipótese nenhuma seria digno de expressão, sob o olhar sensível do artista adquire valores estéticos novos e carregados de sentido.

Esse mundo particular, criado pela perspectiva do artista, também apresenta uma desvinculação da realidade objetiva que lhe confere autonomia; por sua vez, o sujeito de que é parte essa nova realidade tem com os objetos que formam esse mundo uma relação desinteressada e autêntica. Por isso, sujeito e objeto compõem a mesma objetividade de um único criador. Seus valores são relativos ao mundo individual do artista que, para intuí-lo e representá-lo, pôs-se a salvo das interferências da realidade positiva.

Finalmente, entra em jogo um terceiro sujeito que, tomando a obra literária como objeto de prazer, aliena-se na realidade fictícia de um criador, cuja subjetividade ficou implícita, e com quem trava relação pelos "a priori" sensíveis, que o levaram ao entendimento da obra e que haviam levado o criador à necessidade de expressar sua compreensão da Natureza, de que é revelador.



Nesse jogo de sujeitos e objetos, de que se faz a experiência estética, permanecem inalterados e regendo todas as relações noéticas os "a priori" da vida, sensíveis ao espírito e convergentes na alma de cada ser humano.

C A P Í T U L O V

ANÁLISE FENOMENOLÓGICA DOS CONTOS

1. O Invólucro Externo

Como afirmamos anteriormente, nossa análise da obra literária praticamente prescindiria de uma abordagem do estrato das formações fônico-lingüísticas (do estudo de Roman Ingarden), por se tratar de obras em prosa. Justificamos esta quase abstenção, uma vez que é na forma poética que os elementos intrínsecos das formações lingüísticas ao nível da percepção trazem em si as densas cargas de significação. Seria inconcebível pensarmos na análise de um poema sem atinarmos para elementos como ritmo, andamento, melodia, e mesmo a disposição das unidades lingüísticas, como a palavra, a frase e o período, intimamente ligados à estrutura em versos e estrófica.

Por outro lado, qualquer que seja a manifestação artística que faça uso da palavra oral ou escrita, não podemos prescindir, para uma análise completa, do estudo dos dois aspectos básicos da formação lingüística, ou seja, o material fônico da expressão formal e o material semântico da expressão do conteúdo. Tanto Saussure quanto Husserl estão de acordo sobre o fato de que um significado não existe fora de sua relação com um significante. O significa-

do vem imanente ao significante num mesmo e único gesto criador. Na obra literária se faz necessária a percepção desse invólucro externo, que é seu significante, para a apreensão do conteúdo, que é seu significado. Ao nível perceptível, a obra literária depende desse material palpável para aparecer. Se considerarmos ainda que o ser da obra literária é o seu aparecer, podemos, então, dizer que esse estrato, que subestimamos a princípio, é indispensável para sua aparição no interior da relação fenomenológica, que a revela e a torna objeto estético.

Assim, o estrato fônico-lingüístico, em harmonia com os demais estratos da obra literária, vem a completar o todo uno e polifônico, cujo resultado final é a revelação de uma subjetividade, e cuja constituição multistratificada confere a independência às partes. Logo, sob o aspecto ontológico, o estrato fônico-lingüístico põe a descoberto a realização ou existência dos outros estratos; enquanto que, sob o ponto de vista fenomenológico, ele atua como doador da obra a um sujeito psíquico, que atribui, imediatamente, um ato intencional a tais formas significativas.

Roman Ingarden, estendendo suas considerações sobre o material formal da obra literária, descreve o segundo estrato como o das unidades de significação. Seguindo o mesmo processo de divisão por unidades, e considerando a mesma harmonia de elementos característicos na obra, o filósofo alemão dissecou a palavra em elementos que constituem sua significação: considera primeiro o fator de direção intencional, quando as unidades expressivas se dirigem para

um objeto que representam. O fator de direção intencional está diretamente relacionado com a perspectiva do sujeito, podendo ser individual, se se mantém constante, ou universal, se traz em si a potencialidade e possibilidade de variação pela particularização contextual. A palavra ou expressão constitui-se também de um conteúdo material, que determina qualitativamente o objeto. A materialidade característica dos objetos intencionais visados pelo sujeito é função do conteúdo material, que se agrega a um conteúdo formal, que enforma e determina a significação nominal. Esse conteúdo formal da palavra caracteriza-se por um momento de atualização em determinado contexto, dependendo, portanto, da estrutura a que está submetido. Finalmente, uma expressão deve ser caracterizada pela sua existencialidade segundo seu caráter real ou ideal, caracterização existencial, ou ainda, sendo-lhe atribuída uma certa posição existencial pela sua característica fictícia no contexto da obra, porém carente de realidade concreta.

O fator de direção intencional, bem como o conteúdo material não ocorrem com palavras meramente funcionais, devendo transcender a si próprias, para criar um objeto intencional propriamente dito. As palavras funcionais carecem da significação plena de um nome, exercendo seu sentido apenas dentro de um determinado contexto. Embora o contexto possa alterar sua significação quanto ao nome, em sua estrutura ele é completo e auto-significante. Poderíamos, então, sumarizar, usando as próprias palavras de Ingarden ao dizer que "o essencial da palavra reside em ter

uma significação e, em virtude desta, ou em referir-se intencionalmente a um objeto, determinando-o material e formalmente, ou em exercer determinadas funções intencionais em relação ao objeto já intencionalmente projetado" (20:120).

As mesmas estruturas de significação, encontradas nas palavras, podem ser estendidas às unidades superiores de significação, ou seja, às frases e aos períodos. Esses elementos, porém, estão mais subjugados a operações subjetivas, seja do ponto de vista da gênese da obra, seja do seu próprio ser. Note-se a multiplicidade de modos de abordagem de um único tema, o que gera, conseqüentemente, a criação de uma multiplicidade de frases. Ingarden divide, ainda, a frase em dois estratos a considerar: o fônico-lingüístico e o de conteúdo de sentido, este constituindo uma unidade funcional-intencional estruturada pela multiplicidade de palavras.

Para concluirmos esta breve exposição dos estratos fônico-lingüístico e das unidades de significação, queremos considerar tais estratos de uma perspectiva global da obra e sob o ponto de vista das unidades superiores de sentido. No instante da concepção da obra o todo tem primazia, pois a partir de uma tematização básica o autor deve desenvolver frases e períodos para a formação da obra. Por outro lado, do ponto de vista da obra em si, são as frases que existem em primeiro plano, ao passo que a obra como um todo passa a ser constituída a partir destas unidades de significação. O mesmo ocorre se tomarmos a obra do ponto de vista do leitor,

quando as frases singulares formam o substrato perceptível, através do qual ele penetra na obra.

Por fim, deve-se ter em mente que essas construções significativas, cuja intencionalidade do criador e do leitor constituem um mundo aparentemente real, são, na verdade, quase-juízos que só sustentam sua realidade dentro de seu próprio mundo. Daí, por mais que uma afirmação seja convincente dentro da obra literária, ela é tomada à margem da realidade objetiva e à luz da potencialidade de suas significações.

Como tem sido nosso propósito desde o início deste trabalho, aventurar-nos-emos a penetrar no mundo subjetivo de Clarice Lispector, desta feita pari passu e segundo as diretrizes da análise fenomenológica, mais propriamente conforme as reflexões de Ingarden e Dufrenne.

Primeiramente, abordaremos os contos "Os Desastres de Sofia" e "A Mensagem" ao nível da presença, enquanto objetos em relação com um sujeito e dados correlatos da imaginação. Em seu estado latente de obra impressa, os contos de Lispector são apenas coisas com as quais nós, ao dar-nos à experiência estética de transformá-los de potência em ato, viveremos momentos de alienação junto à realidade fictícia de Sofia, vivenciando com ela as dúvidas e os "desastres" de que se faz seu mundo; procuraremos também participar dos "truques de palavras" que sustentam a relação noética dos dois jovens de "A Mensagem".

Ao serem contextualizadas, as palavras são enriquecidas de significados novos e até mesmo alheios a sua de-



notação. O professor de Sofia é-nos apresentado no início do conto como covarde, e em várias palavras essa idéia aparece enfatizada. Pelo fato de haver mudado de profissão e passar "pesadamente, a ensinar no curso primário" (3:11), nota-se o sacrifício do mestre ao assumir um compromisso, que tinha de levar a cabo com "controlada impaciência". O advérbio "pesadamente" está direcionado intencionalmente para a ação de ensinar de modo forçado, intuída por Sofia pela convivência com o professor.

Os traços da covardia do mestre estão embutidos nas expressões "em vez de nó na garganta, tinha ombros contraídos" e "um homem tão forte e ombros tão curvos" (3:11). A substituição dos semas de masculinidade por traços femininos em um "homem forte" enfatiza sua abstenção de enfrentar seus problemas e sua atitude passiva de submeter-se à solidão e ao sacrifício de lidar com crianças. Talvez Sofia venha a ser atraída por essa fragilidade, que se esconde detrás da aparente fortaleza; isso a leva a empreender sua luta para "salvá-lo".

Acontece que, para chamar a atenção do professor, a aluna se vale de meios desastrosos. Seu mau comportamento na sala de aula faz com que o professor interrompa sua aula para aplicar-lhe corretivos. É significativo no texto que Lispector interrompe o próprio discurso narrativo para expressar a paralização das atividades na sala de aula; enfatizando o corretivo do professor, a autora reproduz as palavras do mestre pelo discurso direto e o uso do travessão. Da mesma forma, o sinal de exclamação em "(...) pode me

mandar!" (3:11) expressa a convicção de Sofia sobre a posição contrária que o professor tomaria a despeito da ordem. Esses sinais gráficos, que fragmentam até mesmo o fluxo de imaginação do narrador, repetem-se a cada momento do conto em que uma das personagens se vale do discurso direto. Essas interrupções se fazem bastante contrastivas, quando a personagem Sofia se encontra em estado "epochético" na sala, a sós com o professor, e o silêncio é interrompido pela voz aterradora do mestre. Até mesmo o leitor sente a quebra do discurso; os sinais de reticências ali apresentados expressam o laconismo dos diálogos.

A pontuação dentro do texto marca a organização do pensamento do narrador; porém, quando este se confunde com a personagem, esses sinais gráficos podem mesmo estar carregados de emoções e das intenções da personagem. Veja-se na frase "(...) ah como correria!" (3:18), que reflete claramente a angústia e expectativa de Sofia diante da situação embaraçosa perante o professor. Logo depois, a frase "Era só isso, então?" (3:19) mostra já seu estado momentâneo de alívio. Se considerarmos a pergunta "Como é que um homem se vingava?" (3:19), que sozinha forma um parágrafo, podemos dizer que a interrogação segue uma pausa da personagem para reflexão como resposta à sua própria pergunta. Nesse caso não há sequência imediata de frases num período, destacando a relação entre forma e conteúdo. Seu isolamento mostra também sua importância no contexto, pois Sofia imaginava receber o troco por suas provocações em sala de aula, apoiada pela presença dos colegas de classe.

Algumas expressões marcam o texto pelas conotações especiais que adquirem pelo contexto. Ao dizer que se sente "em glória de martírio" (3:12), Sofia expressa sua atração pelo mestre, porém em consonância com sua irritação que ele lhe provocava nos momentos de devaneio antes de dormir. É ainda com relação a esses momentos que a expressão "abismal minuto" (3:12) adquire consistência, pois, como ela própria afirma, cronologicamente era um minuto, porém continha a "profundidade de velhos séculos" (3:12). Essas expressões paradoxais refletem bem os sentimentos confusos da menina para com o mestre e, melhor ainda, suas tentativas frustradas de arrancá-lo da solidão de seus "ermos". Não se poderia deixar de considerar uma expressão que resume bem a situação de Sofia após a transcendência perante o mestre, ou seja, a "virgem anunciada" (3:24 e ss.), que sai de seu contexto bíblico e adquire conotação semelhante no conto. Sofia, ao voltar de seu êxtase, sente-se encarnada de uma outra Sofia, revelada e consciente de si. O professor, ao possibilitar sua revelação, alicia o auto-conhecimento de Sofia, consubstanciada na mesma humanidade.

As palavras "sedutora" e "tentação" são amenizadas de suas denotações usuais no contexto do conto, pois Sofia se refere tão somente às travessuras em sala de aula para atrair a atenção do mestre, o que, por parte dele, era razão para ódio. Embora seu intento de "amá-lo e o gosto de persegui-lo" (3:15) a tornasse uma adoradora em busca de satisfação da "matéria de Deus", de quem esperava o perdão, não ocorre uma consumação pela experiência física, e daí

completar-se a expressão "virgem anunciada". Por outro lado, como "rei da Criação" (3:14 e ss.), enquanto imaginador dos valores positivos, que ele atribui a Sofia ao vislumbrá-la como um "tesouro disfarçado", o professor passa a ser veículo aliciador da revelação de Sofia, ou seja, o que ela própria afirma tê-la tornado "mulher do rei da Criação". Aqui, Lispector trabalha jogando com dois significados básicos de expressão: o de Deus, cujo papel foi revelar a Maria que o Verbo se faz carne (matéria); o de artista, cuja imaginação dá vida à composição de Sofia. Percebemos, então, que essa expressão caracteriza-se por um fator de direção intencional nitidamente universal, como é próprio da literatura, ao variar de conotação de acordo com a mudança de contexto, e mesmo dentro de um único contexto.

Outras palavras aparecem intermitentemente ao longo do conto; em cada contexto são acrescidas ou alteradas em seus significados. A palavra "sorriso", por exemplo, é um substantivo de grande significação no contexto do conto, e também a que aparece com mais frequência, em três bases temáticas diferentes. No início da narrativa, as "risadinhas" dos alunos são os meios de que Sofia dispõe para irritar o professor e chamar-lhe a atenção; por outro lado, os risos significam a falta de interesse dos pupilos. No momento em que Sofia sente-se afastada da realidade positiva e defronta-se com o professor naquilo que chamou "pesadelo", "sorrir" fazia parte de sua concentração para disfarçar o medo e tentar uma volta para a realidade concreta, isto é, uma tentativa de "desipnotizar" a sala.

Por fim, no contexto final do conto, a palavra "sorriso" traz a significação de inocência, de transparência, de espontaneidade e de revelação da alma. Dir-se-ia que traz em sua estrutura a conotação do ser-em-si, que se dá ao para-si na constituição de seu sentido na relação intersubjetiva de Sofia e o professor. Assim, um rol de palavras que recorrem por toda a narrativa, como "esperança", "silêncio", "abismo", "ignorância", "sorriso", trazem em si a maior carga semântica do texto, devendo ser consideradas como unidades de significação máxima do conto; algumas chegam mesmo a se caracterizarem como símbolos na narrativa.

Além dos sinais gráficos, das palavras, das frases e dos períodos, é curioso em "Os Desastres de Sofia" a inserção paralelística de uma macro-unidade de significação, isto é, um conto de fadas ("Chapeuzinho Vermelho") que vem trazer sua contribuição significativa no contexto. Essa história, que tem seu valor semântico dentro de sua própria estrutura de significação, adquire conotação especial no contexto deste conto de Clarice Lispector que analisaremos no estrato das objetividades apresentadas.

Ao termos uma visão global do conto, podemos vislumbrar um fio narrativo do texto, que se caracteriza por uma certa densidade de significados nas palavras, variando de acordo com o momento de existência da personagem. É notadamente mais denso o significado das palavras nos instantes de devaneio de Sofia. Quando ela transcende do mundo objetivo na presença do professor, as palavras primam por uma certa polissemia de significados, que levam à con-



centração de imagens poéticas. Palavras como "medo", "perigo", "gigantesco", "fúria" e outras mostram bem o clima aterrador da sala de aula para a personagem Sofia. Por outro lado, é no desfecho que a carga semântica das palavras é mais intensa. Nesse ponto a revelação de verdades metafísicas força mesmo o emprego de termos místicos, como nas expressões analisadas ("virgem anunciada" e "rei da Criação"). Essa densidade das palavras vem atingir diretamente o leitor: a leitura torna-se mais lenta pela própria diminuição na velocidade da narrativa. A exposição do mundo interior das personagens (o que é constante em Lispector) exige mais do leitor do que uma narrativa descritiva de uma paisagem exterior ou de uma sequência de eventos de ação. Essa forma narrativa de situações intensifica a carga semântica das palavras e incita a inteligência do espectador. O outro conto constante do corpus deste trabalho, "A Mensagem", vem apoiar e confirmar as considerações do texto anterior. Sinais de exclamação aparecem para enfatizar e visualizar a emoção das personagens nos temas centrais do conto. A frase "(...) e logo com uma moça!" (3:31), além de sua marcação pelo ponto, aparece repetida na mesma página inicial do texto, reafirmando a posição machista do rapaz, que, embora encontrando o parceiro que busca, subestima-o pela feminilidade e passa a "tratá-la como camarada" (3:32). Outro tema central e que aparece subsidiado pelo sinal de exclamação é a busca de identidade subjetiva; quando o jovem julga "ter encontrado alguém que

falava sua língua!" (3:32), a surpresa nos permite analisar a ambigüidade da expressão "falava sua língua", isto é, estava empenhado na mesma busca. Se considerarmos que a luta dos dois jovens com as palavras sustenta a própria busca de identidade, podemos, então, dizer que nessa expressão o fator direção intencional está dividido entre a arte literária e a busca de si.

Noutro ponto da narrativa, também caracterizado pela transcendência das personagens, outra frase reflete o estado de elevação e de abstração do mundo objetivo, caracterizando a perquirição e o espanto dos jovens diante da casa que se transubstancia. "Quem? quem a construíra, levantando aquela feiúra pedra por pedra, aquela catedral do medo solidificado?" (3:38). Aqui também os sinais são tão carregados semanticamente como as próprias palavras. Por todo esse trecho narrativo de intensa carga semântica, os pontos de exclamação e interrogação seguem desempenhando seu papel de significantes das unidades superiores de significação do discurso. Pode-se mesmo arriscar uma estatística do ponto de interrogação, que expressa o clima de insegurança, dúvida e busca das personagens. Num mesmo e único parágrafo de vinte e quatro linhas pudemos contar nove sinais de interrogação, índice do ponto alto da "angústia" das personagens. É claro que os outros parágrafos não apresentam índices tão elevados, porém é essa diferenciação que ressalta a importância da pontuação para a análise semântica.

Em "A Mensagem" é curioso e bastante significativo



o uso de um rol de palavras, que constam do que chamaríamos de "coluna vocabular do texto". Elas sustentam as duas linhas de análise que pudemos vislumbrar, ou seja, a luta do autor com as palavras, na tentativa de interpenetrar fundo à forma, e a busca do casal de jovens no encontro de si mesmos; conclui-se pela conaturalidade em ambos os casos. A palavra "angústia", por exemplo, é sustentáculo de toda narrativa, enquanto expressão da situação transcendente dos jovens na tentativa de penetrar o íntimo de suas existências. Assim, eles estabelecem um pacto, cuja "missão" seria "superar", pela "evolução", a mentira da realidade do cotidiano e, enquanto "autênticos", participar da "verdade" ideal.

No início do conto, três palavras denotam o que une os dois jovens: "tristeza, orgulho e audácia" (3:32). Partilhavam a tristeza de perceberem a grande mentira que "os outros" pregavam; o orgulho de se sentirem, ainda, diferentes dos "outros"; e compactuavam a audácia de buscar a verdade diante de tanta mentira. "Os outros" também têm significação específica no texto, traduzindo o contraponto na relação noética dos jovens, expressando a sociedade plena de preconceitos, que incute nos jovens, e de quem nem mesmo as personagens conseguem se livrar; no final, sentem-se "à mercê de mentira pressurosa" (3:43).

Por outro lado, a linha de análise, que prima pela metalinguagem, vislumbra a "angústia" do escritor na busca da acoplagem de significante e significado, da imanência de forma e sentido, em que o fundamento se revela na apresen-

tação das objetividades. A "mentira pressurosa" (3:43), que é a realidade objetiva, cede lugar e trava luta com a realidade imaginária na consciência de autor e espectador, verdade essa universal enquanto identificação dos "a priori" afetivos das subjetividades da relação noética. Toda a hostilidade entre os dois sexos, bem como o confronto entre as realidades objetiva e poética culminam numa única "mensagem", que é a conaturalidade do homem e do material artístico. No encontro com o nada ou o absoluto antes da vida e depois da morte, a identificação pela consubstancialidade.

Queremos com isso enfatizar mesmo o estilo fragmentário, intuitivo de Clarice Lispector e exemplificar o que trataremos adiante como estrutura esquemática da obra literária. A confluência de sentido das palavras em *itálico* no texto para uma mesma "mensagem" sugere a importância dada a cada uma delas dentro de seu próprio contexto.

Outro elemento vocabular, que não podemos deixar de observar em "A Mensagem" e que está intimamente relacionado com o contexto temático do conto, é o uso, até abusivo, de prefixos negativos e conectivos funcionais carregados de negatividade. Expressões como "não", "sem", "nada", "jamais", "mal", "nunca" e outras dão ao texto um esvaziamento do mundo objetivo na tentativa de transcendência e contato através da arte, isto é, a busca do "eidos", essência das objetividades que representam o mundo particular dos dois jovens. Diga-se de passagem que, no mesmo parágrafo em

que abunda o ponto de interrogação, podemos também arriscar uma estatística das palavras com sufixos negativos e conectivos funcionais de semas negativos: ali encontramos cinco palavras negativas (dois "não", um "nenhum", um "jamais" e um "sem") e onze prefixos negativos (como im- e des-). Esses dados reforçam a carga negativa do contexto e constituem unidades de significação que regulam o sentido do texto imanente à expressão.

A divisão frásica e a paragrafação do texto adquirem disposição característica nos momentos de elevação das personagens, uma vez que esses momentos, na literatura de Lispector, caracterizam-se basicamente pela reflexão a respeito de si e da vida. Dessa forma, a conexão das frases se faz por vírgulas, ponto e vírgula, dois pontos, reticências e até travessões, porém com pouca frequência por pontos finais, o que distende os parágrafos em longas digressões. Até mesmo os pontos de interrogação e exclamação aparecem com frequência apenas como marca de pausa do discurso dentro de uma frase ou período. Por conseguinte, as construções hipotáticas são mais frequentes que nas partes do texto, que primam pelas descrições ou simples enumerações de fatos.

Por fim, uma palavra que pode sumarizar o "ludíbrio" do truque de palavras que compõe o texto literário: "coincidência". Na verdade, o texto literário é uma convergência de elementos estruturados polifonicamente e que coincidem com o único propósito da expressão. Desde os elementos mais sutis, como um ponto final, até a unidade

máxima das objetividades apresentadas num texto, para que haja a revelação do sentido, as intenções devem coincidir.

2. Intencionalidade de Sentido nas Unidades de Significação

Após o primeiro contato com a obra literária, a análise se depara com uma segmentação maior do texto, que ainda não possibilita uma intuição do conjunto da obra como um todo homogêneo. Essas unidades de significação, caracterizadas por Husserl e Ingarden como intenções vazias, formam o pensamento conceptual do texto, porém isolado nas frases e períodos que, interligados na consciência constituinte do leitor, dão forma a uma intencionalidade intuitiva. O processo de percepção do mundo sensível na obra literária vai se completando, assim, na doação originária de sentido para formalizar os conteúdos e atualizar completamente as essencialidades, ascencionalmente, para além das recriações imaginárias da obra, que levam o leitor a ser tocado no mais profundo do seu ser. No momento fiquemos na esquematização do conteúdo de sentido das frases, estendendo nossas considerações até a análise das imagens e símbolos que sustentam o macro-sentido dos textos do corpus.

Para facilitar nossa análise, procederemos a uma divisão do texto "Os Desastres de Sofia" em macro-motivos, em torno dos quais a temática geral da obra se faz.

O primeiro macro-motivo, que já aparece no título da obra na palavra "desastres", está relacionado com as inconseqüentes atitudes da menina de "nove anos e pouco" (3:12)

no ambiente escolar. Em vários contextos vamos observar referências aos procedimentos pueris da protagonista; algumas descrições nos permitem entender a falta de modos da menina.

Logo no início do conto, o narrador, na voz de Sofia, nos oferece dados suficientes para vislumbrarmos algumas caracterizações do professor: "usava paletó curto demais, óculos sem aro (...) o nariz grosso e romano (...) era gordo, grande e silencioso." (3:11).

Esses dados nos permitem perceber a idéia um tanto negativa da aluna com relação ao mestre. Outro dado de relevância pode ser detectado na frase: "Em vez de nó da garganta, tinha ombros contraídos." (3:11). Ora, o pomo-de-Adão é saliente nos homens e são as mulheres que apresentam ombros contraídos. Logo, a aluna nos dá uma caracterização afeminada do mestre, o que vem justificar mais tarde toda a fragilidade e desamparo que ela "advinha" no professor. É justificável também o fato de ele estar lecionando "no curso primário", atividade geralmente exercida por mulheres no contexto de nossa sociedade, e mais ainda na época em que o conto está contextualizado historicamente. Considere-se ainda o fato de o mestre haver "abandonado" o seu trabalho anterior, para exercer o atual com penosa paciência. Todos esses fatores levam a aluna a empenhar-se numa "mesquinha luta", para arrancar o mestre de "seus ermos", silencioso que era em sua solidão. Mais ainda, e agora em relação ao macro-motivo sugerido, essas caracterizações intencionais do professor devem ser consideradas sob o ponto de vista da

menina "mais imprudente", num instante em que se achava "atraída" por ele.

A caracterização física, que o narrador faz de si, é bem pertinente à sua idade.

"Suportando com desenvolta amargura as minhas pernas compridas e os sapatos sempre cambaios, humilhada por não ser uma flor, e sobretudo torturada por uma infância enorme que eu temia nunca chegar ao fim..."(3:14)

O narrador segue dando detalhes de sua compleição física em fase de crescimento, comparando sua "falta de graça" com um erro de cálculo onde nada combinava; "as pernas não combinavam com os olhos, e a boca era emocionada enquanto as mão se esgalhavam sujas (...)." (3:14). O detalhe da "franja", a que se refere, é bem infantil.

Muito mais significativa é a caracterização psicológica e intelectual que a personagem nos passa de si. Começamos pela desobediência ao professor, quando este lhe pede que saia da sala. "Essa não é flor que se cheire" (3:13) é uma reprodução da fala da empregada, que aparece no texto para caracterizar a peraltice de Sofia. Em suas incertezas de criança, mesmo quando adulta, narrador da histeria, só consegue ver revelada uma "fantasmagórica estranha" (3:14) de quem não sabe o que é ainda, nem o que quer. Contudo, "cultivava a integridade da ignorância" (3:15), como se esta falta a caracterizasse distintivamente dos outros, à semelhança do que observaremos em "A Mensagem". Em sua esperteza e rapidez, encontra a própria essência do viver, como o fluir do tempo acompanha o movimento da vida; na impossibilidade de acompanhar a velocidade do vir-a-ser,

estava consciente de seus "graves defeitos" de criança inadaptada às novas formas do corpo. Assim, a imagem de criança "confusa e sem candura" (3:23) é justificada pela inocência.

Atinente ainda à puerilidade de Sofia, criança preocupada em ficar atenta ao fluir da vida, "só tinha tempo de crescer" (3:14). Por isso, confiava em sua "vadiação bem sucedida" (3:14) e não encontrava tempo para estudar. Daí também não aprender nada com as aulas do professor, especialmente porque seu propósito de perturbar o mestre na sala da aula tomava-lhe toda a atenção. Dessa forma, acreditava que "o ócio, mais que o trabalho" (3:17), lhe daria as recompensas a que aspirava gratuitamente. E desta posição existencialista da vida vem sua grande obstinação: "eu daria tudo o que era meu por nada, mas queria que tudo me fosse dado por nada." (3:17). Essa ignorância aos convencionalismos sociais, típico da criança ainda não politizada, caracteriza Sofia em suas imprudências e até mesmo justifica sua ansiedade pela idade adulta, momento em que o ser assume sua inautenticidade como dependente das convenções que o levam a dividir-se em dois seres diferentes, porém únicos.

Derivado do primeiro motivo, e de conteúdo subordinado a ele, está o segundo macro-motivo da narrativa, o amor que advém da relação de Sofia com o professor. Em vários pontos da narrativa Sofia revela ter-se proposto a salvar o mestre de seu enclausuramento, o que a leva a estabelecer uma relação noética de conhecimento do mestre, alicia-dora das grandes imagens de significação do texto. Todo esse

mundo imaginário, que carrega de sentido a narrativa, está estruturado na mistura de amor e ódio que a personagem nutre pelo mestre, cujo paradoxo se assemelha ao da vida em seu insolúvel mistério de viver a intensidade de tantos sofrimentos pela gratificação de raros momentos de felicidade.

Sofia se refere assim à sua relação com o professor: "amava-o como uma criança que tenta desastradamente proteger um adulto" (3:11). Por esta comparação, a personagem revela seu amor pueril, que só fazia dificultar seu relacionamento com o professor, bem como a inconseqüência de seus atos. Por outro lado, a menina amava o mestre "com a cólera de quem ainda não foi covarde" (3:11), sentindo a necessidade de tirá-lo de seu ostracismo, sem contudo conhecer, pela experiência, os verdadeiros motivos que o levaram ao isolamento. Esta obsessão, pelas incoerências intencionais, desencadeava seus "negros sonhos de amor" e os "abismais minutos" (3:12) antes de dormir. Em sua inocência, Sofia acreditava estar buscando o bem do professor; contudo, além de atrapalhar seu trabalho, a menina denegria a imagem do mestre perante os outros alunos. Dessa forma, enquanto para si, em seu intento de salvá-lo, ela considerava-se altruísta, aos olhos do mestre ela era "seu demônio e tormento, símbolo do inferno que devia ser para ele ensinar aquela turma de desinteressados" (3:12). Note-se que ela também sabia estar sendo importuna. É nesse clima de hostilidade e incoerência que a protagonista vê a reciclagem de velhas tradições, em que ela "estava sendo a prostituta e ele o santo" (3:12).

Duas imagens interessantes são apresentadas no conto para expressar a relação intencional de Sofia para com o mestre: "era como se, sozinha como um alpinista paralisado pelo terror do precipício, eu, por mais inábil que fosse, não pudesse senão tentar ajudá-lo a descer" (3:13). Essa imagem reflete bem a impressão de Sofia com relação ao mestre, considerando-o inerte em sua luta contra o fantasma de seu próprio passado, ou seja, uma vez que estava atuando na área profissional errada, não sendo talhado para tal, assumia a função de professor primário por necessidade e como forma de fuga. Contudo, o mestre enfrentava seu árduo trabalho como que luta pela própria vida.

A outra imagem compara Sofia a "uma criança importuna que puxa um grande pela aba do paletó" (3:13). Nesse contexto está expressa exatamente a atitude inconsequente de Sofia; porém, sob seu ponto de vista, ela pensava estar alertando o professor do perigo iminente do precipício. Embora ele ignorasse seu intento, ela insistia, atitude de que o professor só consegue perceber o superficial, como quando a imagem é completada: "E disso tudo ele só percebia que eu lhe rasgava os bolsos" (3:13). Esse desencontro intencional traz em si a dupla face do amor: a atração física da paixão e a profundidade anímica de um sentimento elevado. Em sua insegurança, nem mesmo Sofia sabia que face do amor a atingia. Da simples atitude desastrosa de tirá-lo do seu ostracismo, Sofia encontra-se envolvida no sério emaranhado dos sentimentos profundos. Se, por um lado, a personagem se conduz pelo sentimento nobre da solidariedade,

por outro deixa-se levar pelo misticismo das paixões, que a faz experimentar os "primeiros êxtases de tristeza" (3:14).

Uma constante na literatura de Lispector, e em "Os Desastres de Sofia" particularmente, o olhar tem seu papel relevante, uma vez que a comunicação entre Sofia e o professor é lacônica. A aluna usa o olhar como forma de penetrar e superar o silêncio do mestre; este motivo se enriquece de sentido no contexto da relação amorosa que se estabelece entre os dois: "É que na falta de jeito de amá-lo, eu também o acossava com o olhar (...)" (3:15). Além de estabelecer uma forma de comunicação, havia na interação pelo olhar a conotação amorosa, gesto pouco comprometedor pela ausência de palavra e de qualquer registro. Por parte do mestre, esses olhares eram perturbadores, razão pela qual eram sempre evitados.

O olhar é o sentido mais importante no contexto literário de Lispector. Como uma relação fenomenológica parte da percepção, é por esse recurso que a maioria dos contos da autora principiam um processo de redução fenomenológica, através do qual o mundo positivo da personagem é "posto entre parênteses" e esta é levada a uma realidade transcendente, na qual apreende as essencialidades de seu mundo. No recreio, em busca de um objeto qualquer na sala de aula, Sofia "tropeça seu olhar no homem" (3:17). Note-se que o narrador já não se refere ao professor e sim ao homem, cujo olhar a imobiliza, como que hipnotizada. Dessa cena o narrador cria a imagem fantástica:

"O olhar era uma pata macia e pesada sobre mim. Mas se a pata era suave, tolhia-me toda como a de um gato que sem pressa prende o rabo do rato."
(3:18)

Sua atração pelo mestre levou-a a uma armadilha, cuja pre-silha eram os próprios olhos do professor. O envolvimento deste ato tem em seu âmago a mescla de ódio e do afago, sem contar com a necessidade vital e instintiva.

Envolvida pelo instante de êxtase, Sofia sente-se despida da concretude das coisas e arrastada para o âmago do olhar inexpressivo do mestre. Para amenizar a situação, ela desvia seus olhos e se sustenta no sorriso. Lispector é feliz mais uma vez numa imagem que cria da dilaceração do sorriso de Sofia: "a gota de suor foi descendo pelo nariz e pela boca, dividindo ao meio o sorriso" (3:18). Uma nova imagem dá a idéia do isolamento que o instante de revelação da personagem provoca: "Meu sorriso cristalizara a sala em silêncio, e mesmo os ruídos que vinham do parque escorriam pelo lado de fora do silêncio." (3:18).

A convergência de três motivos chaves na expressão da transcendência da personagem é o que confere a intensa carga semântica a um único parágrafo do conto: o olhar, o sorriso e o silêncio. Três formas de expressão que prescindem da palavra, mas que mostram no contexto sua grande capacidade de comunicação. Estes recursos são recorrentes em toda a obra de Clarice Lispector, o que dá uma noção exata de seu estilo introspectivo, sua literatura intimista em consonância com o uso técnico do fluxo da consciência como recurso da expressão do mundo da personagem anteriormente à fala. Já nos referimos à citação de Lispector de que "exis-

tem mais pensamentos do que palavras" (9:77); queremos crer que ela esteja aqui aplicando suas convicções comunicativas.

Ao vislumbrar "o gigantesco mundo que dormia" (3:18), o narrador enfatiza a abstração da personagem, que se encontra na sala, hipnotizada. Ao retornar de sua viagem, Sofia sente-se "pequena, sonâmbula, sozinha" (3:18), diminuída ao ver o professor "todo inteiro", "muito grande e muito feio" (3:18). Agora, passada a experiência da "iluminação", o professor se lhe apresenta mudado e toda uma reescalonagem de valores intencionais se faz necessária. Sozinha diante do mestre, Sofia reflete friamente sobre a temerária realidade que adivinhara e vivificara. Sua imaginação fora a única responsável por todas as atribuições ao professor: agora temia fosse-lhe devolvida "em pleno rosto". Sua completa desproteção no momento, no silencioso vazio da sala de aula a coloca diante de si própria, e, no seu presente, é único elo de ligação com a realidade positiva: "Eu era o único eu." (3:19).

Neste ponto temos que nos valer da integração na análise do último macro-motivo, que é o uso metalingüístico como recurso expressivo da intencionalidade no texto. O tema sugerido para composição em sala de aula recebe dois direcionamentos intencionais diferentes, um do professor <"o trabalho árduo é o único modo de se chegar a ter fortuna" (3:17)> e outro de Sofia <"o tesouro que se disfarça onde menos se espera" (3:17)>. Note-se que o conteúdo material das intencionalidades do professor e de Sofia são pertinentes aos seus temas de vida, ou seja, o

trabalho árduo para vencer e as grandes recompensas gratuitas, respectivamente.

O fator aliciador de expressão do monólogo interior da personagem-narrador, na verdade, é a história que o professor conta como tema da composição. Porém, já no início do conto, o narrador tece comentários sobre a arte de narrar: "meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias" (3:12); esta teoria segue paralela aos acontecimentos do conto, uma vez que, quando Sofia sente-se revelada na sala de aula, paralelamente esta revelação se deve à interpretação análoga aos acontecimentos e intencionalidades, que ambas as personagens fazem da mesma história. Enquanto na vida real de Sofia em relação à história do professor as situações são encaradas pela perspectiva de cada uma das personagens, a história do mestre também está aberta às interpretações segundo cada uma das subjetividades correlacionadas. Como Sofia encontrou seu método para "tirar a moral da história" do professor, assim também segue a analogia com o papel da crítica literária na busca de recursos para desvendar o mundo imaginário da literatura. Só que, uma vez considerado o papel da intencionalidade nas unidades de significação da obra literária, adotamos tal perspectiva de análise que nos subsidia nas ponderações.

Outro "fio" do enredamento da história pode ser extraído do ponto de vista do professor com relação à composição de Sofia, uma vez que a protagonista admite que "essa história de tesouro disfarçado foi inventada, é coisa só para menina!" (3:23) e o mestre acredita. Na verdade, é a



continuação da elocubrações metalingüísticas a respeito da criação literária. Sabe-se que a obra de arte literária é um mundo criado, uma realidade fictícia, porém o leitor é levado a quase transportar-se para essa realidade, de modo a ter a impressão de ver o acontecimento, ouvir as personagens e sentir as emoções com o entusiasmo da vivência real. Contudo, nunca chega a levar completamente a sério essa quase-realidade do mundo ficcional. Sua alienação é efêmera e fenomenológica; uma vez desfeita a relação noemática, leitor e obra são elementos completamente independentes, embora o leitor nunca saia da obra exatamente como nela entrou.

De volta à relação de Sofia com o mestre na sala de aula, no âmbito do processo fenomenológico que envolve as duas personagens, Sofia sente-se desnudada de suas aparências e não sabe "existir na frente de um homem" (3:19). Sem óculos, olhando-a com "olhos nus", a personagem vê o professor desvelado de seus traços distintivos de mestre que, como homem, desperta-lhe um "novo e grande medo" (3:18). Para livrar-se do contágio do olhar, Sofia disfarça, olhando o teto, o chão e as paredes e descobre que "nunca havia percebido como era comprida a sala de aula" (3:18). O momento de êxtase desfaz toda a familiaridade da sala e a percepção do novo olhar da menina dá-lhe as exatas dimensões de espaço do ambiente.

Assim como no início do conto Sofia adivinhara a "controlada impaciência" do mestre, no êxtase na sala de aula ela se descobre como num olhar introspectivo, que revela o mais profundo de sua alma. "Foi num arrepio que me

adivinhaei de repente como num espelho" (3:18). Viu-se, então, como simples "matéria de Deus" desprovida até mesmo da ignorância "que até então fora seu grande guia" (3:19). O olhar do mestre já não tinha a cólera e o ódio que a sustentavam. A ausência agora era total, o que lhe provocava um novo e súbito medo. É a angústia de descobrir o suporte social dos convencionalismos e se sentir sem o apoio das aparências. Sofia acredita ver "o abismo do mundo", onde a existência subsiste no anonimato e a vida ofusca o olhar e ela não discerne o que viu. "O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi (...). Eu vi dentro de um olho." (3:21). Este gesto de introspecção, mais a referência de se adivinhar como "num espelho", é a descoberta de si mesma. Sua expressão, ao se dar ao sentido, perde suas características básicas e o novo dado intencional suplanta o anterior.

O sorriso, nessa fase do processo cognoscitivo de Sofia, é o símbolo da essência da vida, arrancada das entranhas do homem ("pérola arrancada da barriga aberta") (3:21). Seu novo medo, o de que "era cedo demais para ver como nasce a vida" (3:21). A esperança, de que se alimentou desde o início, agora em sua presença a aterroriza, e ela, que se julgava forte, já não sabe se está preparada para a carga de entendimento que lhe é imposta.

Sua luta já não mais visa a salvar a alma do mestre, mas percebe que essa contenda era o sustento de sua própria afirmação como mulher. Sente que sua tentativa de enganá-lo, escrevendo rapidamente a composição para sair logo da classe, assim como o despropósito a respeito do

"tesouro disfarçado", foi o que o arrancara de sua solidão, pois para ele também a mensagem de que nem tudo está perdido fora importante. Contudo, uma vez que sua história inventada adquirira caráter de verdade para o professor, sente-se desmotivada e sem coragem de desiludi-lo. Sua idéia de infalibilidade dos adultos, destruída pela crença ingênua do mestre, desaba e com ela o seu suposto amor. A descoberta de si mesma nessa trama libertária do próprio jogo da vida a coloca em pé de igualdade com o mestre: "aquele homem também era eu" (3:23); e, anulada a diferença significativa, o encanto se desfaz.

Desvencilhada das amarras da percepção sensível com o professor, seu refúgio é a natureza do parque. Ali, na autenticidade de sua origem, ela tenta reencontrar a menina travessa que percorrera cada palmo do parque e que junto com as outras crianças, seus iguais, desfrutaram da ignorância do mundo dos adultos.

Fatigada e exausta, no aconchego do parque, conclui que aquele "rei da Criação" desvelara sua essência, ao tomá-la como "tesouro disfarçado" e, como uma "virgem anunciada", pela primeira vez se sente mulher. Desfaz-se também sua couraça de criança inconstante para dar lugar à mulher séria que, adormecida dentro da desastrada Sofia, se revelava "naquele instante de mel e flores" (3:24). A expressão "mel e flores" serve bem para elucidar a essência da humanidade, que é revelada nesses momentos de transcendência. Da particularidade de cada flor, tira-se o mel universal.

De toda sua dura experiência, permanecia a recompensa de que fora o instrumento do despertar do amor daquele homem recluso em sua individualidade. O esforço do professor, para desvelar o bem atrás da máscara de maldade de Sofia, propiciou-lhe vislumbrar o eu profundo que identificava a ambos, numa relação recíproca de interação e conhecimento. E esta cumplicidade fez de Sofia "a mulher do rei da Criação" (3:25), matéria de Deus a serviço da vida.

Para concluir a análise das intencionalidades nas unidades de significação de "Os Desastres de Sofia", restamos averiguar o papel funcional do paralelismo com "Chapeuzinho Vermelho". A referência no conto é apenas com relação às funções dos membros e órgãos do lobo, no momento em que está para devorar a vovozinha. Na verdade, temos mais um paralelismo ao nível de unidades de significação, pois o sentido atribuído às indagações do lobo-homem são pertinentes à complementariedade do homem e da mulher, ao seu papel de perpetuação da espécie e à sua partilha de momentos de prazer e de dor na inevitabilidade do vir-a-ser da vida. O homem e a mulher se completam e se necessitam, para que um arranque a "flecha farpada" do coração do outro, isto é, para que um supra as desilusões do outro.

Se tomarmos as noções de intencionalidade da teoria fenomenológica, podemos concluir que o conto "A Mensagem", mais do que "Os Desastres de Sofia", é uma organização de relações noético-noemáticas, cujas personagens (sujeito das relações objetivas) se unificam na voz do narrador para visarem unicamente a constituição

eidética da vida. As vivências das personagens estabelecem um processo evolutivo rumo à transcendência, para o qual convergem as unidades de significação, porém de uma maneira fragmentária, condizente com a técnica de narração dos acontecimentos ao gosto de Clarice Lispector.

E visível em vários contextos do conto a posição de adolescentes das personagens, fator que os identifica, os unifica num ponto análogo ao que nos referimos com relação ao aspecto fenomenológico do narrador. Porém, a cumplicidade dos jovens se concretiza em tal hermetismo, que se isolam em sua sinceridade, a ponto de a comunicação se fazer por "senha", haja vista a seleção de palavras em *itálico* apresentar esta característica. Os dois jovens se unem num pacto de sinceridade contra a mentira alheia (dos "outros"), considerada armadilha para "enganar moços". Alude-se à ingenuidade do jovem em acreditar na aparência do mundo convencional. A inconstância e a insegurança da adolescência aparecem no conteúdo material de cada nome significativo do texto : "ludíbrio", "híbrido", "coincidência", "mentira", "hostilidade", "tentação", "esperança", "desconfiança", "medo", "vazio" e todas as palavras de sufixo negativo a que já nos referimos anteriormente. Essa carga semântica, de certa forma negativa, acompanha as reflexões a respeito do convencionalismo social atinente ao existencialismo heideggeriano, relativamente à inautenticidade da existência humana.

Como no conto anterior, na linha da literatura inquiridora de Clarice Lispector, prima em "A Mensagem" uma noção de busca, o que sela o "pacto" e a "missão" dos dois

jovens, na ânsia de autenticidade e de alcançar a "verdade". A identificação inicial pela "angústia" e a interdependência das duas personagens as fortificam, para empreenderem a caminhada rumo à incerteza do futuro como "crianças diante de uma escadaria" (3:38). Essa empresa só poderia ser realizada galgando os degraus do conhecimento pela experiência concreta; daí recusarem o auxílio de "um par mais velho" (3:34). Deve se ter presente que os dois jovens se orgulhavam de ser diferentes dos "outros", e se a eles se aliassem, estariam sendo incoerentemente coniventes com o "único ponto que os unia: o erro que havia no mundo" (3:33). Assim, preferiam se debater na falta de experiência, o que seria uma forma de serem autênticos. Note-se que, quando a palavra "angústia" começa a assumir "o tom que os outros usavam" (3:32), começa também a surgir um clima de hostilidade entre ambos e daí procurarem "superar esta palavra" (3:32) para permanecerem unidos.

A equidade de ambição de ambos anulava a diferença de sexo e os unia pelas identidades. Sabiam que "se precisavam temporariamente" (3:32) até poderem alçar voo e saírem da posição incômoda de indefinição. Porém, esse nivelamento de condições surpreende a princípio o rapaz, já contaminado pelo vírus do preconceito machista incutido pela sociedade. Contudo, considerando a necessidade de ajuda mútua, e que "queriam, acima de tudo, ser autênticos" (3:32), confere à moça um "caráter masculino", condecorada com o título de homem e, cúmplice de mais esse segredo, seguem sufocados

pelo "ideal", amparados pela "cética sabedoria dos velhos chineses" (3:35) de que "a união faz a força".

Ao optar pelo uso de palavras em destaque como sustentáculo da "mensagem" do conto e da "experiência" dos jovens <"Experiência às vezes também se confundia com mensagem." (3:25)>, a autora não deixa de cogitar a experiência metalingüística do narrador. Toda a situação criada pelos dois jovens é a expressão da percepção poética na preparação para alienação na leitura, como vem a acontecer com as personagens diante do objeto sensível, "a casa velha". Porém elas se recusam a mergulhar na inautenticidade da imaginação e então o narrador estabelece um jogo de planos intencionais entre o mundo da poesia (imaginário, enganador) e o universo das duas personagens (autêntico, pois sustentado na concretude do mundo objetivo). As personagens, embora descrentes do mundo imaginário, pressentem intuitivamente que "serão caçadas", isto é, conduzidas à normalidade do convencionalismo social. Dessa forma, as palavras vão sendo superadas pela variação de sentido na expressão, e os momentos vão sendo transpostos pela mobilidade inexorável do tempo, que passa "confuso, vasto e entrecortado" (3:35).

Na experiência em que persistem em se debater, as personagens alcançam o estágio de "plenitude da angústia" e o acontecimento com a "casa velha" os faz transcender da realidade objetiva para a revelação da verdade. A caracterização de máxima angústia é provocada pela ausência de perspectiva com a chegada das férias escolares, truncamento da

mobilidade temporal do cotidiano. Diante da perspectiva imponente de uma "casa velha", onde as marcas do tempo eram o sustentáculo de sua magnitude, contrastando com a vontade de viver dos adolescentes e o vigor da juventude, que anula a perspectiva temporal em direção a um final (a morte), os dois jovens vacilam "naquele mínimo instante em que se buscavam inquietos" (3:37) e ocorre a "queda" heideggeriana (3:37), seguida da redução fenomenológica de Husserl que coloca o mundo objetivo "entre parênteses", atualizando a promessa do "sétimo sentido" do rapaz de uma perspectiva futura, em direção ao que repudiaram até o momento. Presos entre a imobilidade da "casa", simbolizando a ausência temporal, contrastada pelo "movimento ameaçador do ônibus" (3:36), a exemplo da "casa velha", os jovens iniciam um processo de "enraizamento" à realidade social.

A mudança sempre provoca certa desestabilização. Naquela tarde, o rapaz, que sempre se mostrara superior no relacionamento com a moça, "estava pálido", "involuntariamente mais moço (...) suave e indeciso (...) pouco tinha do homem da Criação" (3:36). Essa caracterização negativa do rapaz contrasta com a da moça que se apresenta "agressiva (...) com rancor ou ardor" (3:38). A radical permuta de qualidades, acrescentado o vazio deixado pela perspectiva de férias, desestabiliza sensivelmente a relação pactual dos jovens diante da "monstruosa casa", o que "os tornou de súbito muito pequenos e transformou a casa em mansão" (3:38). Impossibilitados de fugir da situação, "presos pelo fascínio e pelo horror" (3:38), os jovens abrem os olhos para

a realidade transcendente e percebem que "a casa era angustiada" (3:38).

O direcionamento intencional da "casa angustiada" adquire sentido inédito na relação noética: "A casa era angústia e calma. Como palavra nenhuma o fora." (3:38). Essa nova conotação já está compatibilizada com o estado de elevação dos jovens; o conteúdo de sentido dos objetos é também transformado. Afastados da "normalidade" convencional, a casa se transforma na "catedral do medo solidificado" (3:39), cujo tempo lhe impusera aquele "ar de estrangulamento", de camuflagem da verdade, o que lhe conferia a potência de um boxeur e reduzia os jovens ao status de crianças indefesas. Num gesto antropomorfizador da casa, esta comunica que é a personificação da busca dos jovens e que nem por isso guarda "segredo algum". Assim, os jovens deveriam buscar a resposta de suas inquietudes e indecisões na atitude dos homens, no direcionamento intencional da realidade positiva. Notando o "esvaziamento de sentido daquela coisa secular"¹, os jovens clamam por futuro: "Oh Deus, dai-nos o nosso futuro!" (3:39). Amedrontados pelo grande poder de destruição, ou melhor, de transformação do tempo, os jovens imploram pelo "duro" dever de se entregarem ao vir-a-ser "convencidos e subjugados e conduzidos" (3:38).

(1) Outros exemplos são: "Oh Deus, Não nos deixais ser filhos desse passado vazio, entregai-nos ao futuro."; e ainda "Oh livrai-nos do passado!" (3:39).

Nas entranhas dessa relação noética onde "mal falassem e a casa desabaria, e "cujo silêncio de ambos deixava o sobrado intacto" (3:38), a moça permanece pasma pelo medo da descoberta, ao passo que o rapaz, mais ousado, vale-se de seu "sétimo sentido" para penetrar o "interior da construção", onde vislumbrava a iminência da resposta que os salvaria do enigma <"estavam diante da esfinge", (3:39)>. A moça se encolhe na ingratidão de uma "infância que fora provavelmente alegre" (3:39); o rapaz sente-se privado do "pensamento": ambos atinentes às suas peculiaridades - ela às recordações, ele às reflexões - de mulher e homem.

Como segue paralelamente no conto, com duas realidades diferentes configuradas na mesma história, o desfecho também é pertinente a essa duplicidade. Do mundo imaginário da "poesia", na ânsia desesperada de sobreviver, os jovens "já tinham inventado para eles mesmos um futuro: ambos iriam ser escritores" (3:39). Na luta indelével com o tempo, empreender-se-iam na busca da expressão de si, forma de se perpetuarem na obra de arte. O autor, ao se expressar, deixa imanente em sua obra a própria alma. Desse ponto de vista, "a casa simbolizava alguma coisa que eles jamais poderiam alcançar, mesmo com toda uma vida de procura de expressão" (3:40). Contudo, a atitude do escritor, assim como a do virtual leitor, é uma forma catártica de se abstrair da "perigosa verdade" da vida real. Assim, coniventes e impostores da realidade criada, pois participantes simultâneos dos dois mundos, encaram o futuro que lhes impõe: "Rende-te sem condição e faz de ti uma parte de mim que sou

o passado" (3:40). Logo, na obra literária o passado e o futuro existem em função do presente da enunciação no papel do escritor (narrador?) e do leitor: o ser da obra literária existe enquanto relação com um sujeito que a atualize e a transforme em objeto estético na epifania do sensível.

Por outro lado, de imersa na realidade metafísica, a moça inicia seu retorno à realidade positiva. Virando o rosto, ela "emite uma espécie de soluço ou tosse (...) "Meio que chorar nessa hora é bem de mulher" (3:40); essa ligação com a discriminação do rapaz é a "primeira solidez", que ele sente para "voltar cambaleante à tona" (3:40). Da "mansão", do "sobrado", da "catedral" e de todas as intencionalidades, de que se revestira a "casa velha", o que o rapaz vê ao retornar é uma casa simples "com um cartaz de 'Aluga-se'" (3:40). Aqui constatamos a outra realidade do conto, que segue para a facção do relacionamento homem/mulher do casal de jovens. Enquanto elevados da realidade objetiva do conto, a casa se lhes assemelha a três modos diferentes, análogos à realidade concreta: a "construção que pesava no peito", pela sobrecarga de entendimento da revelação momentânea, enquanto que positivamente ela é o símbolo da "maçonaria dos homens", que representa o trabalho árduo da subsistência; o "sobrado como quem leva a mão à garganta" (3:40), simbolizando a paralisação temporal e o silêncio que os sufoca no instante de "angústia", enquanto que a casa, a mulher e o ônibus são os elementos cotidianos do homem citadino na sua luta sufocante para sobreviver; a "catedral do medo solidificado" (3:39), simbolizando o

misticismo do momento de elevação e iluminação do casal, enquanto que na vida real se consagra a religiosidade do casamento, que prende o homem a seus compromissos conjugais e sociais.

Dessa apreensão da realidade imaterial vivenciada pelo espírito ("sétimo sentido") à "luz da tarde (...) lívida e sem hora" (3:40), os dois jovens retornam ao cotidiano completamente transformados. O rapaz apresenta características de homem: "esperou com polidez" (3:40-1) a mulher, demonstrando cavalheirismo, "acendeu um cigarro" e já "não tinha hora certa para voltar em casa", pois "sentia a chave da porta no bolso" (3:40-1); a moça, por sua vez, saiu "pintada com batom (...), ruge meio manchado (...), enfeitada por um colar azul (...). Plumas (...), marcas impudicas de uma orgia anterior" (3:42). Esses sinais de amadurecimento são característicos da transformação, que os leva a assumir sua condição social, embora a sociedade possa desprestigiar a individualidade de cada homem.

Paralelamente a essa transformação física, suas atitudes mudam com relação ao período do pacto, que se desfizera à luz das transformações. Daquele pacto pelo "ideal" só resta a discriminação do rapaz pela superioridade masculina. Do hibridismo que os tornava apáticos às atrações sexuais, surgem os olhares "pornográficos e curiosos" do rapaz sobre o "macaco de saia curta" (3:41) que subia no ônibus e que o levava a pensar que "mulher servia mesmo era para outra coisa" (3:41). A moça recolhe-se à "sua humildade de ter uma condição", o "corpo pressentindo a submissão" (3:41),

enquanto o rapaz se sentia "espantado de ter sido ludibriado pela moça tanto tempo" (3:42). Assim, o pacto se desfaz na "obscura vitória" do sexo.

Contudo, um novo estado de incerteza e angústia coloca o rapaz numa nova experiência insondável que o fazia inclinar-se para aquele ser insignificante, mas que lhe era indispensável. De seu pedestal, o rapaz não quer compreender a necessidade mútua do homem e da mulher, que os iguala e os coloca em dependência. E o "duro juízo final" que não os deixa esquecer que somos "feitos da mesma carne" (3:42) e que por isso todos partilhamos da "possibilidade de erro". Vacilar um instante significa a anulação do "ideal"; embora tenhamos que conviver com "a mentira pressurosa" dos "outros", permanecem as idealidades, que unem as pessoas em pé de igualdade.

3. Apresentação das Objetividades

A frase, resultado da relação estrutural das palavras, e suas conexões para a formação de unidades superiores de significação, traz em si os conteúdos de sentido, cuja intencionalidade dão a conhecer o ser e o modo de ser dos objetos que compõem as objetividades apresentadas na obra literária. As objetividades apresentadas na obra constam daquilo que o leitor encontra, ao seguir as orientações intencionais implícitas nas unidades de significação do texto. Assim, para melhor orientar nossa análise, vamos colocar em ordem cronológica de acontecimentos as objetivi-

dades apresentadas no conto "Os Desastres de Sofia", fazendo, oportunamente, o mesmo com "A Mensagem".

Sofia é uma garota pré-adolescente ("nove anos e pouco"), que enfrenta os sérios problemas de crescimento e adaptação às novas formas do corpo, próprios de sua idade. Muito esperta e travessa, encontra em seu professor as motivações aliciadoras de uma mistura de amor e ódio, que a leva a delírios antes de dormir. Para Sofia o professor parece feio e desajeitado, mergulhado num passado incógnito, provocador de um presente solitário e amargo. A relação das duas personagens é um tanto hostil, pois Sofia se propôs a "salvá-lo"; para tanto provoca as mais variadas travessuras na sala de aula, a fim de chamar-lhe a atenção. O clímax narrativo dá-se quando Sofia surpreende-se de súbito a sós com o professor na sala de aula. O medo angustiante da vingança do mestre a coloca em estado de êxtase. Contudo, o professor só quer saber como lhe viera a idéia para a composição, que pedira como trabalho de classe ao propor um tema. Superada a turbulência do confronto, Sofia refugia-se no parque da escola, atormentada pelos pensamentos advindos da súbita abstração da realidade.

A narrativa dos "desastres de Sofia" é apresentada pela técnica do fluxo de consciência e dificulta uma disposição cronológica dos fatos, pois na verdade, ao serem assim dispostos, perdem o sentido imanente nesta unidade de significação, ou seja, a ordenação dos eventos pela personagem adulta, rememorizando-os de maneira natural, porém orientando intencionalmente as situações e acontecimentos.

Dessa forma, analisaremos particularizadamente as objetividades apresentadas no texto sob os aspectos temporais, espaciais e as visões das personagens na exposição do material apresentado.

Por outro lado, e antes de partirmos para a análise propriamente dita, salientamos que a relação noética, que se processa no caso de Sofia e seu professor, é um tanto complexa porque o objeto de conhecimento do sujeito é também um ser para-si, daí a transcendência se fazer pela intersubjetividade, muito embora o professor se porte na maior parte do tempo como um sujeito passivo. Esse processo de inteligência cognoscitiva se dá, então, reciprocamente, tornando, dessa forma, a relação fenomenológica mais complexa.

A narrativa de "Os Desastres de Sofia" se nos apresenta como pessoal, onde um enunciador explícito, Sofia, é o centro das categorias dêiticas, contando sua própria história e tecendo comentários atuais sobre suas atitudes com referência à história e ao próprio processo narrativo, caracterizando detalhes de um ensaio metalingüístico. Sabe-se que Sofia conta a história de seus "desastres" do tempo de escola primária, separada por um certo distanciamento dos acontecimentos, o que lhe permite fazer observações e comentários atinentes aos eventos e atitudes com certa segurança de análise crítica.

Com segurança, podemos detectar três momentos explicitamente diferentes das objetividades apresentadas, que aparecem denotados em expressões temporais definidas. Um momento passado, instância aliciadora de toda a história,



quando Sofia, aos "nove anos e pouco" vive sua dramática experiência com seu professor e que futuramente seria a fonte de todas as suas ponderações no texto. Deste ponto temporal são retirados todos os demais elementos subsidiários do texto, inclusive as conclusões reflexivas da personagem adulta. Um outro ponto da instância temporal da narrativa é o momento da morte do professor, que revela também a importância dos momentos de convivência com o mestre, pois sente-se desestruturada em seus sentimentos: "branca, de olhos abertos", olhando "a rua vertiginosa a seus pés" (3:15). Um terceiro momento significativo, que nos vai dando a idéia de distanciamento temporal da narrativa e da narração, é expresso nos dizeres "'Mas e eu?', gritei dez anos depois por motivos de amor perdido, 'quem virá jamais à minha fraqueza!'" (3:21). Essa projeção no futuro da narrativa revela também a lucidez da personagem em suas reflexões. Se não podemos saber exatamente a idade de Sofia adulta, no momento da narração dos fatos que analisam seu próprio passado, pelo menos podemos afirmar que isso acontece somente depois dos dezenove anos de idade.

Embora a narrativa seja de caráter introspectivo, contando pouco a influência do tempo cronológico no contexto significacional do texto, podemos considerar, por outro lado, a importância desse elemento da narrativa para o caráter artístico do texto literário. É sabido que o tempo real difere profundamente do tempo ficcional, sobretudo pelo seu caráter de descontinuidade, sendo apresentado, logo, apenas um análogo do tempo real. Revela-se tal fato num

texto em que predomina o fluxo de consciência como "Os Desastres de Sofia", onde o fluxo temporal real é reduzido ao mínimo para ceder importância às vivências da personagem protagonista e às suas digressões, reduzindo ao mínimo as fronteiras espaço-temporais.

Por fim, pode-se constatar em vários pontos do conto a presença do narrador pelos morfemas modo-temporais e pelos dêiticos de primeira pessoa da narração: "Já não me lembro, não sei se foi exatamente isso. Não consigo imaginar com que palavras de criança teria eu exposto um sentimento simples mas que se torna pensamento complicado. Suponho que (...)" (3:12, os grifos são nossos). Essas considerações do narrador, além de revelar sua presença na narração, trazem em si expressas o caráter da obra literária que adquire a história no mundo das palavras. A própria personagem-narrador admite "imaginar" os termos em que se expressara na época. Outros exemplos podem ser detectados, como aqueles em que o narrador tece comentários metalinguísticos a respeito da construção do texto literário: "Não, talvez não seja isso. As palavras me antecedem (...). Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar (...)." (3:12). Todos esses indícios nos levam a considerar o uso técnico do monólogo interior livre da personagem Sofia adulta, interpretando sua convivência com o mestre.

Voltando à questão do tempo em sua correlação com os objetos apresentados na obra, pretendemos salientar uma certa prioridade ôntica do presente com relação ao passado e ao futuro no tempo real e contrastar essa posição com o presente da obra literária. Segundo Ingarden, "só pode ser passado aquilo que uma vez na 'fase do agora' passou pelo 'in facto esse'" (a expressão latina diz respeito ao momento de realização do objeto). Por outro lado, "o futuro, em princípio, entrará na fase do agora, e nela estará 'in acto', porém ainda não alcançara o 'in acto esse'" (20:258). Com relação à obra literária, os valores temporais se dão pela ordem de apresentação e reciprocidade dos acontecimentos apresentados. Dessa forma, o autor trabalha o elemento tempo de maneira a provocar melhores efeitos no espectador, de forma a não infringir a coerência do texto na apresentação dos eventos. Nessa disposição temporal, tem prioridade ôntica sobre o ser da obra a apresentação de recortes da realidade intuída, que caracterizam a descontinuidade temporal do texto artístico, sem contudo desvirtualizar seu caráter universal. Acrescente-se que esse caráter de descontinuidade vem confirmar a dependência da obra literária, como objeto positivo, da presença de um espectador que a complete e a transforme em objeto estético por excelência.

Analisando mais detidamente os tempos verbais da obra literária em correlação com as objetividades apresentadas, podemos, de certa forma, atribuir funções que derivam do ponto de orientação do narrador. Em "Os Desastres de Sofia" é ponto pacífico a predominância do pretérito imper-

feito, expressão das idéias e sensações vividas pela personagem Sofia num tempo passado, caracterizando seu pensamento reflexivo em relação ao tempo dos acontecimentos, momento em que se desenrolam as ações e que por isso dá ao pretérito perfeito um caráter de presente, presente este dos acontecimentos e das ações. Assim, o caráter de passado, propriamente dito, está expresso no pretérito mais-que-perfeito, cujo uso dá a noção de um distanciamento maior da diegese e um distanciamento menor da enunciação, uma vez que a personagem é a mesma nos dois momentos narrativos.

O narrador intradieético de "Os Desastres de Sofia" produz um discurso do qual é protagonista e narra em primeira mão a sua história. De seu ponto de vista atual, Sofia narra a história representando o universo diegético em seus elementos intrínsecos (personagens, eventos), cuja onisciência seletiva do narrador-protagonista organiza a narrativa à deriva de suas emoções, próprias da expressão do mundo interior do indivíduo. Uma vez que a organização desse universo se faz no processo imaginário de memorização da personagem-narrador num instante atual, as diferenças do distanciamento temporal são relativas às posições intencionais dos elementos da relação objetiva na visão de Sofia. Logo, três instâncias narrativas, relacionadas ao tempo e às objetividades apresentadas, podem ser nitidamente detectadas em função da voz do narrador: a representação (no presente factual do narrador), a interpretação (no pretérito imperfeito da reflexão diegética), e as ações (no pretérito



perfeito e mais-que-perfeito), obedecendo aos devidos distanciamentos temporais por concordância gramatical.

"Não amava como a mulher que seria um dia, amava-o como uma criança que tenta desastradamente proteger um adulto, com a cólera de quem ainda não foi covarde e vê um homem forte de ombros tão curvos" (3:11).

Transcrevemos o período acima para promovermos uma consideração a respeito do quadro temporal do conto "Os Desastres de Sofia" numa visão global. Essa mescla de tempos verbais, que percorre o período acima e todo o texto, transpondo-se de um tempo para outro com extrema sutileza e facilidade, deve-se à identificação do narrador com a protagonista, caracterizando um fenômeno que Ingarden chamou de "orientação dupla do tempo", o que só é possível no mundo apresentado numa obra literária. Trata-se de uma sobreposição temporal em que os limites de presente e passado são minorizados em função da subjetividade das vivências da personagem, dando um caráter presentificador que confere extrema verossimilhança aos acontecimentos, exterminando assim o primado ôntico do presente do tempo real. Logo, a transposição intencional da personagem de determinado momento do tempo apresentado para o passado dá a impressão de uma apresentação simultânea num outro presente que não o do narrador propriamente dito. Esse processo caracteriza, então, uma simultaneidade de pontos de vista, possível somente com um narrador autodiegético (co-referencial com o protagonista).

Do mesmo modo que temos considerado o tempo sob um ponto de orientação intrínseco às subjetividades apresenta-

das, mais propriamente ao sujeito psíquico apresentado, no nosso caso a personagem Sofia, tomaremos agora como elemento referente o espaço. Sofia percebe o espaço do conto, constituindo-o intencionalmente a partir do ponto originário de todas as suas sensações. Como o objeto visado em primeiro plano é o professor, nada mais lógico do que contextualizá-lo no ambiente escolar, estendendo, à medida do necessário, de acordo com o direcionamento intencional de Sofia, para todas as dependências da escola, ou seja, o "grande campo de recreio", com suas árvores carregadas de motivos de lembrança, os declives, "as moitas de azedas begônias" (3:16), as flores e toda a espacialidade envolvida pelo parque da cidade onde a escola de Sofia está inserida.

O espaço do conto, onde se desenrolam as poucas ações, as muitas e fortes emoções de Sofia, está dividido em dois pólos antagônicos, segundo a visão da personagem protagonista: enquanto em relação noética com o professor na sala de aula, seja entre os colegas, seja quando sozinha diante do professor em estado semi-letárgico de abstração da realidade, este espaço se caracteriza predominantemente como atópico; por outro lado, ao ar livre, entre os elementos naturais do pátio da escola, esse espaço se caracteriza de duas maneiras diferentes, antes e depois de seu encontro com o mestre: antes, o espaço livre do parque se lhe apresenta tópico - "Era tão bonito para mim como seria para um esquilo ou para um cavalo" (3:16) - e em perfeita harmonia com suas "pernas compridas de menina"; depois, refúgio de sua fuga desenfreada do professor, sente no parque "o amargo empoei-

rado do tronco" (3:23) das árvores na boca e seus dedos percorrem exatamente o "duro entalhe de um coração com flecha" (3:23), símbolo de desilusão. Dessa forma, a caracterização do parque, a posteriori, é atópica; embora sentisse sua familiaridade com a natureza do parque, empurra "com raiva o tronco da árvore" (3:24) para prosseguir a corrida em direção a seu próprio espaço interior.

Na verdade, o que predomina em toda a narrativa é a ênfase sobre o espaço interior da personagem. As poucas referências ao espaço externo são apenas suportes de verossimilhança com o espaço real. Mesmo porque o espaço interno da personagem que se cria no conto não encontra um análogo numa pessoa real, historicamente contextualizada, pois Sofia é uma criação fictícia da autora sem um correlato no mundo positivo. Aí também estabelecemos uma correlação entre tempo e espaço: o universo diegético do conto nos é dado a conhecer na maior parte da narrativa pelo fluir ininterrupto das memórias de Sofia, por meio do recurso do monólogo interior. Nada mais lógico, pois se o que se expressa é o estado de espírito da personagem em momentos diferentes de sua reflexão. Logo, devemos analisar toda a questão espaço-temporal do ponto de vista do interior da personagem, salvo os casos já mencionados. Indicamos, então, como ponto zero de orientação espaço-temporal das objetividades apresentadas no conto o Eu do autor enquanto narrador, deslocando-se em todos os seus movimentos: daí também a facilidade com que se transporta a personagem no tempo e no espaço.

Quando dizemos que o universo apresentado na obra de arte é um análogo da realidade positiva, estamos levando em conta seus múltiplos elementos. Os objetos reais são univocamente determinados, formando uma unidade concreta original, cuja totalidade lhe confere também a absoluta individualidade. Já as objetividades apresentadas na obra de arte literária, como reprodução ou recriação de um mundo concreto, ao serem representadas na obra, perdem muito de suas particularidades, terminando um objeto intencional apresentado indeterminado em seu conteúdo, o qual será constituído a posteriori pela consciência de um espectador. Conclui-se, então, como afirma Ingarden, que no objeto representado "só é projetado um esquema formal de uma quantidade infinita de pontos de determinação que ficam quase todos por preencher" (20:237). Só nos referimos à questão dos aspectos esquematizados para justificarmos a indeterminação na representação dos objetos apresentados em "A Mensagem", a qual, palavras do próprio narrador, fica "esfarelada na poeira que o vento arrastava" (3:43) pelas entrelinhas da narrativa.

Apesar da total dispersão de elementos e a indeterminação do conteúdo dos objetos apresentados em "A Mensagem", tentemos rastrear sua expressão, arriscando uma organização sistemática um pouco mais didática de sua estrutura, embora saibamos que esse desmonte do texto literário possa lhe alterar a essência. Em linhas gerais, o enredo do texto se dá em torno da relação de um casal de jovens, que se identificam pelo uso comum de um determinado

número de palavras representativas das etapas de sua vida. O rapaz de dezesseis anos, a moça de dezessete, são estudantes e vivem no Rio de Janeiro. A aproximação do período de férias os deixa sem perspectivas, vazio que dá origem ao incidente do clímax do conto: a transformação imaginária da "velha casa", que provoca a suspensão da realidade objetiva, numa elevação momentânea, de onde retornam também transformados e mais definidos quanto à "angústia" inicial que os unia num "pacto horrível". Contudo, a fábula do conto está totalmente fragmentada em sensações e reflexões de um narrador onisciente.

O conto, narrado no pretérito imperfeito e por um narrador extradiegético, caracteriza bem a função deste na interpretação do mundo apresentado. Na verdade, não podemos dizer que haja ação pois, como dissemos, predominam as sensações das personagens registradas pela voz do narrador. Usando a técnica do monólogo interior orientado para apresentar um material não falado, isto é, anterior à sistematização do pensamento, e deixando a descoberto apenas a consciência das personagens, constatamos os truncamentos de idéias na dramatização do conteúdo apresentado pelo narrador.

Se tomarmos as técnicas usadas nos dois contos em análise, é fácil perceber que eles diferem pelo uso do monólogo interior livre e orientado em "Os Desastres de Sofia" e "A Mensagem", respectivamente. Contudo, em ambos os casos, o fluxo da consciência traz em si a carga dramática das personagens que se debatem em seu mundo interior. Nos dois casos, também, podemos constatar um certo estilo individual,



característico do pensamento das personagens, até mesmo o uso esparso de algumas enunciações diretas.

O elemento temporal em "A Mensagem", consoante aos demais elementos estruturais do texto está completamente dissolvido em índices indeterminados, insuficientes para estabelecermos um espaço cronológico de duração dos acontecimentos. Como já afirmamos anteriormente, os elementos do texto dizem respeito, aqui também, ao mundo interior das personagens, onde o tempo, como fator externo, tem a exclusividade do mundo real pela continuidade de seu fluir. No contexto das objetividades apresentadas na obra, mais detidamente no nosso caso, este elemento não nos dá subsídios para interpretação mais profunda, a não ser pelo caráter de verossimilhança, o que não foi esquecido no texto: "meses mesmo", "nesse ínterim". O jovem refere-se no texto ao seu "simplismo infantil", dizendo ter "evoluído muito", o que evidencia a presença do fator tempo.

Do ponto de vista dos jovens, o tempo se lhes apresenta como fator preponderante, pois para eles vem carregado da noção de movimento e, conseqüentemente, transformação. Se tomarmos palavras como "angústia", "evolução", "superação", "normalidade", "autênticos" e "mensagem", podemos estabelecer uma linha cronológica por meio do processo evolutivo dos jovens que terminam, no conto, com características de adultos. "Mas, naturalmente, havia a confusão, a falta de possibilidade de explicação, e isso significava tempo que ia passando. Meses mesmo." (3:33). O papel implacável do tempo no desenvolvimento do ser pode

até mesmo ser cogitado como assunto do texto: segundo Heidegger, a angústia é a sensação de inautenticidade, que o ser humano experimenta pela insegurança do ser-aí: desse estado de angústia, que oprime os dois jovens e a vontade de vida inerente ao homem, eles começam sua "missão" de "superar" essa mentira, que é o viver cotidiano, e alcançar a essência da vida.

A semelhança do que vem sendo apontado como fatores de indeterminação na obra literária, o espaço de "A Mensagem", predominantemente interno às personagens, está fragmentado pelas emoções dos jovens. Até o incidente com a "casa velha", o espaço análogo ao real praticamente inexistente, a não ser, como dissemos, internamente à consciência das personagens. A partir desse episódio do conto alguns objetos intencionais são apresentados como correlatos na realidade positiva, o que expressa o fator verossimilhança espacial no texto. Até mesmo algumas indicações do mundo real são representadas no conto: "o cemitério S. João Batista", "o Rio antigo" (3:37) e algumas caracterizações dessas espacialidades.

De modo geral, o espaço é apresentado atópico e pertinente ao estado de espírito conturbado das personagens. É de relevância a "casa velha", diante da qual as personagens são abstraídas da realidade positiva pela imaginação. A casa representa no texto tudo aquilo que as personagens buscam e sentem, provocando, dessa forma, uma certa identificação com o objeto intencional, que os hipnotiza. Essa redução fenomenológica, em que os jovens

mergulham, é o indício da experiência de vida que lhes faltava e da qual retornam transformados e ainda angustiadados, porém desta feita coniventes com a mentira com que "os outros" tentavam ensiná-los a ser homem e mulher.

As ponderações feitas até então vêm confirmar a noção de produção esquemática, que Ingarden atribui à obra de arte literária. Uma atualização lenta e árdua dos aspectos intencionais das objetividades apresentadas em "Os Desastres de Sofia" e "A Mensagem" vem-nos possibilitando cada vez mais aproximarmo-nos das essencialidades. A visão, que se tem dos objetos apresentados, obedece à perspectiva do narrador em primeiro plano e, na medida em que determinado objeto assume posição de relevância, pode-se até mesmo ver o mundo representado pelo ponto de vista desse objeto. Note-se, por exemplo, a predominância da perspectiva do professor de Sofia, ao assumir a interpretação da composição feita em sala de aula. A perspectiva intencional do professor muda até mesmo a visão de Sofia, que passa a encará-lo sob o ponto de vista da inocência. Essas mudanças de ponto de vista intencional são apenas um macro-exemplo da plurifocalização dos objetos apresentados, que, freqüentemente, trazem ocultos certos aspectos levados a efeito por um espectador, passando despercebido por outro.

É importante deixar claro neste ponto que o aspecto esquemático da obra de arte literária é o que lhe confere maior caracterização estética. A tendência de transcender o simples texto, na leitura, é claro, motivado pela

potencialidade dos aspectos, ao conferir ao leitor o papel de co-produtor e recriador pela leitura, leva a obra de arte literária ao status de objeto estético, em potencial, por excelência. Daí dizermos que a obra literária é inacabada, exigindo um complemento progressivo para sua realização total. Por outro lado, os aspectos esquematizados do texto literário abrem caminho para a apreensão intuitiva dos aspectos apresentados, via de acesso às essencialidades metafísicas. Contudo, o caráter de estratificação da obra literária só permite a revelação das qualidades próprias do valor estético na polifonia da mesma, uma vez que todos os aspectos devem ser coerentes e convergentes para a constituição dos conteúdos e a vida da obra, como afirma Ingarden.

Parece-nos pertinente salientar o paralelismo, que se pode considerar no conto "A Mensagem" com relação ao aspecto metalingüístico. Mesmo as palavras em *itálico* trazem em si características de evolução pelo acréscimo de significado e de consistência à medida que há a progressão do texto e das próprias personagens. Considere-se a insistência no uso da noção de "ludíbrio", reforçada pela idéia de jogo de palavras. A noção de poesia, que percorre certo trecho do conto, é nosso argumento maior para selar esta comparação paralela da vida real com a vida da obra, ambas na busca da expressão de si. A denotação usual dos "outros" em contraponto com a conotação especial da palavra ao dar vida ao texto, confere-lhe a idéia dos leitores virtuais da obra.

"Um modo possível de ainda se salvarem seria o que eles nunca chamariam de 'poesia'." (3:34) Essa afirmação é um exemplo da mescla de sentidos que há no texto, cujo ponto alto é o episódio da "casa velha". O objeto visado pelas duas personagens perde toda sua caracterização real, e, ao ser percebido, transmuda para um aspecto imaginário potencial, que leva as personagens à alienação total da realidade positiva: "A casa simbolizava alguma coisa que eles jamais poderiam alcançar, mesmo com toda uma vida de procura de expressão." (3:39).

É concluimos nossa idéia na posição de Dufrenne, segundo o qual a Natureza é a fonte inesgotável dos infinitos mundos possíveis, de que a arte é expressão. A característica de potencialidade da casa revela bem a parcimônia do homem para com os objetos de suas inspirações, intuições e fonte de sua capacidade criadora na qualidade de artista.

Cada vez mais as tendências contemporâneas têm direcionado atenções para a coerência do modo de apresentação das objetividades com o caráter esquemático da obra de arte literária, pois, como pudemos observar em "A Mensagem", constatamos uma seqüência livre de situações momentâneas dos dois jovens, que só adquirem consistência na visão global do texto. Esses momentos de transição, que se completam em progressão no texto, e que trazem em si as aberturas para a participação do leitor, por um lado têm distinguido, de forma cada vez mais nítida, a expressão de "obra aberta"

usada por Umberto Eco, e, por outro, reforçado a teoria estética da recepção, no que diz respeito à fenomenologia.

3. As Revelações Metafísicas

Os dois contos, que vimos analisando, nos permitiram até então algumas considerações estruturais da estratificação da obra literária, noções estilísticas do modo de apresentação das objetividades e até mesmo algumas ponderações sobre os traços peculiares da autora. Contudo, além de sua finalidade de percepção estética (e/ou lúdica), a obra literária, bem como a vida real como fundamento da primeira, traz em si abstrações de que todo material literário é apenas a via de acesso. Abstrações estas que permitem ao ser "mostrar-se a si mesmo" apenas em contemplação. Ingarden as chama de "qualidades metafísicas".

A fatídica e monótona vida cotidiana nos cega à contemplação do âmago profundo do ser. Em situações e acontecimentos complexos, que nos arrancam do tédio cotidiano, apresentam-se estados psíquicos que permitem a revelação dessas essencialidades, que no entender de Ingarden, "são qualidades 'metafísicas' que, revelando-se de tempos a tempos, conferem à vida um valor de ser vivida e é após a revelação concreta delas que, subjacentes a todas as nossas ações e trabalhos, vive em nós e nos impulsiona uma secreta nostalgia, um anseio, quer o queiramos, quer não. A sua revelação constitui o cume e as profundidades últimas do ente" (20:318). Essas revelações surgem sempre em face da

monotonia escura e fria do cotidiano, podendo ser contempladas apenas de uma maneira singela, quando a racionalidade é abolida e o aparecer do ser dá-se em êxtase, desvelando o sentimento mais profundo da vida. Esses momentos de revelação trazem à tona as essencialidades, que a existência cotidiana persiste em ocultar em sua repetitividade e familiaridade com as coisas.

A nossa existência constitui-se de uma série de pequenos ciclos repetitivos, que compreendem o nosso cotidiano. O ciclo de frequência às aulas é um dos mais extensos, tanto com relação à duração diária como com relação à duração em meses e anos. Logo, se não se buscar uma solução paliativa de descobertas e de desestabilização rítmica das atividades, este ciclo é o que mais oferece possibilidades de tédio. Mais ainda, é um ciclo que se apresenta com frequência inigualável na infância e na adolescência, momentos da vida do homem que, apesar do desabrochar de novas dimensões oriundas da fase de crescimento físico e intelectual, o indivíduo apresenta-se um tanto frágil, pouco preparado para superar com facilidade esse problema. Daí nos depararmos com Sofia e os dois jovens adolescentes numa luta ferina para se desvencilharem de seus agravos cotidianos em "Os Desastres de Sofia" e "A Mensagem", respectivamente. Podemos estender as considerações para toda a literatura de Clarice Lispector, isto é, com relação ao que já disse Affonso Romano de Sant'Anna sobre as personagens de Lispector se apresentarem em maior número entre adolescentes, por um lado, e com relação à fragmentação de seus textos, quase



sempre caracterizados pela abstração da realidade positiva como clímax. A fragilidade da transformação em crianças e adolescentes, a avidez de crescimento e a obrigatoriedade em adotarem um ritmo de vida incompatível com essa realidade são os fatores cruciais para aliciar o tédio e provocarem as situações dramáticas de êxtase, que prima pela insegurança, a indecisão e a ânsia de fuga.

A situação de Sofia, desestimulada nos estudos, agrava-se diante da perspectiva forçada do professor no desempenho de suas funções. Isso acaba desencadeando as ações aliciadoras da situação dramática que a eleva do cotidiano cinzento, desvelando-se a si mesma. A revelação de Sofia fica caracterizada pelo êxtase do momento vivido. Veja-se o período "Meu sorriso cristalizara a sala em silêncio e mesmo os ruídos que vinham do parque escorriam pelo lado de fora" (3:18). Essa paralisação momentânea da vida real, transferindo-se para uma realidade metafísica, lhe abre a alma e o coração para o verdadeiro conceito de amar: "(...) E foi assim que no grande parque do colégio lentamente comecei a aprender a ser amada, suportando o sacrifício de não merecer, apenas para suavizar a dor de quem não ama" (3:25). A precognição da menina em seus "momentos abismais" na tentativa de retirar o professor de seus "ermos", mostra o caminho cuja intuição revela à visão espiritual as profundezas das raízes últimas do ser no conhecimento de si mesma. O impulso nostálgico de volta à origens, anuladas pela falta de tempo e de capacidade de superar as banalidades do dia-a-dia, faz do gozo artístico



na criação a mola propulsora do ato cognoscitivo. Daí, além da beleza artística dos contos clariceanos, encontrarmos sempre a proposta reflexiva de conhecimento do mundo, da vida e de si mesmo.

Em "A Mensagem", os dois jovens se unem pela "coincidência" problemática em face da inautenticidade dos "outros", do mundo objetivo. Porém, paradoxalmente, é essa mesma realidade que recusam que, ao ser ameaçada de ruptura, os projeta para além do mundo real. Essa idéia é reforçada pela perspectiva do ciclo escolar, desta vez pela iminência de férias. O vislumbre da transformação radical, que o tempo impõe ao homem sem que ele o perceba, afastam-nos do mundo objetivo, e nesse momento de êxtase, em que o fluir temporal se anula, descobrem que não são infalíveis, mas que são "feitos da mesma carne" e que se apresentam em pé de igualdade no "sistema de duro juízo final" (3:43). O processo cognoscitivo dos jovens é natural, assistido de revelação somente quando estavam "prontos para se soltarem um do outro como uma gota de água quase a cair" (3:36). A separação dos jovens é a auto-suficiência de se manterem conscientes de seus papéis na sociedade: livres, porém independentes.

Dessas últimas considerações depreende-se que a contemplação dos leitores difere profundamente daquela em situações da vida real, pois que com o fato concreto as situações se dão em tal intensidade, que impedem o homem de uma recuperação imediata para viabilizar uma noção exata da dimensão da contemplação, da plenitude do que em si essa



contemplação encerra. Ao passo que o espectador, à guisa da leitura, sempre experimenta plenamente a paixão das personagens, protegido da consciência de não pertencer objetivamente ao mundo criado e, logo, privilegiado da tranqüilidade de avaliar a experiência de um ponto externo. Contudo, a influência da leitura provoca transformações substanciais na contemplação da atitude estética, cujo gozo e deleite do alívio posterior à co-experiência das personagens dá a dimensão da catarse aristotélica. Ingarden conclui: "A arte é capaz de nos dar, pelo menos em ponto pequeno e num reflexo, aquilo que na vida real não conseguimos alcançar: a contemplação serena das qualidades metafísicas." (20:320).

As situações objetivas, apresentadas na obra literária, têm a função maior de pôr a descoberto as qualidades metafísicas, revelando-as a uma subjetividade (o leitor). Desta feita, percebe-se que o ponto culminante da obra é, na verdade, a revelação dessas essencialidades. Por outro lado, a peculiaridade do artístico na obra está no modo de revelação das objetividades. Essa concretização só é possível "numa situação de objetiva realidade tornada possível no seu aparecimento", afirma Ingarden. Logo, enquanto a obra de arte literária permanece em potência, no seu estado latente, as qualidades metafísicas, mais do que qualquer outro elemento, estão ocultas e dependentes de um sujeito que as atualize. Contudo, a atualização exige, além da atitude perceptiva na expressão, uma atitude reflexiva sobre o sentimento despertado no leitor. Isto, parece-nos óbvio,

implica na apuração de uma visão orgânica de todos os estratos da obra, uma visão de conjunto que só a abstração pode dar; daí as qualidades metafísicas se revelarem a posteriori.

Para que a obra de arte literária tenha o seu caráter de verdade deve apresentar uma reprodução o mais possível fiel de uma objetividade correlata na realidade positiva; sua idéia traz em si o misterioso sentido, que cada unidade de significação tem implícito e que só vem à tona na conexão de todos acontecimentos apresentados. As conexões entre palavras, frases, períodos ou entre as situações e os acontecimentos dão vida à obra na consciência constituinte do leitor quando da auto-revelação das qualidades metafísicas. O ato criador do poeta e o ato de recriação do espectador também se revelam na conexão essencial de unificação do ser da obra.

Alienado das influências perturbadoras do mundo objetivo, o leitor é responsável pela aparição da obra na concretização das objetividades apresentadas que, ao serem intuídas, passam a ser a única realidade existente, frente à qual o gozo pleno das qualidades de valor estético viabilizam a constituição das essências. Dessa forma, a obra de arte literária vai sofrendo transformações, à medida que novas operações subjetivas vão sendo realizadas. Nesse processo de enriquecimento, de transformações, ela parece ter vida própria, sempre atualizada às conveniências de um novo sujeito consciente.

C A P Í T U L O V I

DA FENOMENOLOGIA AO EXISTENCIALISMO

Após a análise descritiva fenomenológica de "Os Desastres de Sofia" e "A Mensagem", o que nos possibilitou percorrer as regiões ontológicas, que constituem o ser da obra de arte literária, resta-nos, de uma perspectiva geral dos contos de Clarice Lispector, encaminhar-nos para algumas conclusões, que justifiquem o nosso esforço e que nos apresentem um apoio técnico-ideológico para a síntese de nossas proposições.

Uma vez confirmado um momento de revelação, que caracteriza o clímax de cada conto da autora, tomemos a perspectiva fenomenológica, considerando esse instante epifânico como a redução em cujo seio o sujeito se revela fenômeno, dotado de um sentido completamente novo, desprovido das circunstâncias individuais. Para alcançar esse estado eidético, em que quase sempre encontra a liberdade e o entendimento da vida, Clarice Lispector submete suas personagens a veículos de percepção do mundo, que lhes são peculiares e lhes conferem um estilo sui generis. Analisemos os processos pelos quais as personagens passam, para se libertarem das amarras do cotidiano.

Na primeira instância do momento noético, as personagens se valem do olhar, "necessário instrumento, que

depois de usado" (3:49) joga-se fora, para se estabelecer a relação subjetiva com o objeto. Por outro lado, o motivo olhar é usado sob a proteção da tranqüilidade e do silêncio; este, outro recurso que leva as personagens a se sentirem ausentes da turbulenta realidade objetiva. Em geral, a realidade concreta caracteriza-se pela turbulência (movimento de ações, falas, ruídos), o que desvia a atenção do sujeito. Para propiciar essa atmosfera mística de paralização hipnótica das personagens, toda uma organização de descontinuidade espaço-temporal é ordenada pelo silêncio e/ou profundidade de um olhar, o que elimina a barreira do som, da distância e do tempo porque, o que se estabelece, é uma interação telepática, que prescinde da comunicação oral. Dessa forma, toda expressão facial das personagens assume papel preponderante e nesse clima de êxtase o interior se faz expresso. Quando não, há uma interpenetração de sujeitos da relação num processo de conhecimento mútuo: é a intersubjetividade.

O olhar e o silêncio evocam o pensamento, que sustenta a atmosfera perquiritiva e de mistério que, por um processo de eliminação de particularidades, aponta para o vazio da vida. O indivíduo é tirado do circunstancial que o envolve e o protege no cotidiano, e que de tal forma está nele arraigado que, tirado esse suporte, parece-lhe sobrar o nada, o vazio, o oco. Assim, desprovido dos meios, que o sustentam em contato com o mundo, o homem alcança a essência, que por si só não ampara, pois que é da substância corporal que tira forças para existir e, então, viver é sua

meta maior. Contudo, resta-lhe a opção de reconhecer-se como ser existencial em busca da liberdade, esperança que o sustenta na luta diária.

No ensaio de Merleau-Ponty O Olho e o Espírito, o autor explora a questão de que "o corpo é ao mesmo tempo vidente e visível (...) toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo" (16:50). Por seu turno, as coisas são o prolongamento desse corpo, fazendo parte de sua definição plena. A relação do corpo com as coisas é tão íntima, que uma se define em função da outra. A imagem termina por ser o interior do exterior e o exterior do interior, haja vista o imaginário constituir-se numa quase-presença, pois a imagem é a presentificação abstrata da realidade.

Um terceiro olho vê as imagens mentais, "é aquilo que foi comovido por um certo impacto do mundo, e o que o restitui ao visível pelo traço das mãos" (16:53), ou o que restitui ao inteligível pela ordenação do material lingüístico. A visão "é o pensamento que decifra estritamente os sinais dados no corpo" (16:57). A realidade positiva, que se nos apresenta aos olhos é interiorizada; na arte, ela ressurge em imagens mentais, instrumentos do artista na expressão de seus sentimentos e reflexões.

Ao longo de todos os contos de Clarice Lispector, pode-se constatar o importante papel do olhar, o que nos denuncia, já de início, a primazia do pensamento e do sentimento em detrimento de descrições e narrações, ou pelo menos, o último par se define em função do anterior.

Com grande recorrência, as personagens de Lispector, quando buscam encontrar-se a si próprias, se colocam diante do espelho. É o que ocorre com a impaciente, entediada rapariga de "Devaneio e Embriaguez duma Rapariga" antes de mergulhar no estado mórbido da embriaguez. Também ocorre com Laura de "A Imitação da Rosa" que, a partir do ato de olhar-se no espelho, passa a uma digressão de seu interior, numa meditação que a conduz ao "momento de libertação" através da contemplação do ramalhete de rosas. A adolescente de "Preciosidade" também se vê em penumbras diante do espelho e se acha "tão feia". O rapaz de "Começos de uma Fortuna" se identifica com "um desses rapazes que trabalham, cansados e moços" (5:124), ao mirar-se no espelho. Nessas paisagens, o reflexo do próprio corpo no espelho é a maneira de olhar-se nos olhos, tentar uma viagem para dentro de si em busca da própria identidade.

O simples fato de olhar para alguma coisa ou alguém tem relevância indubitável no contexto dos contos de Lispector. As personagens são colocadas em estado letárgico, em que só o pensamento concentra toda a energia do corpo, processando as imagens penetradas pelas lentes dos olhos e transformando-as em grandes reflexões, ora em busca de soluções sociais, ora em busca da própria identidade.

Em "Amor", Ana vê um cego mascando chiclete e entra em "crise". "Foi então que olhou para o homem parado no ponto" (5:21). Daí por diante o conto se desenvolve a partir das reflexões que a personagem faz em torno das imagens, que os objetos do Jardim Botânico suscitam. Note-se que aqui o

contraste trava-se pelo fato de a personagem "olhar o cego profundamente, como se olha o que não nos vê" (5:22). Embora o cego permanecesse de olhos abertos (instrumentos da visão), esses são opacos e não refletem o que parece. É uma imagem que traduz bem a inautenticidade do cotidiano. Aquilo que se vê na aparência é uma falsa representação da realidade. É como o olho que julga apreender tudo, e que, na realidade, é o pensamento reflexivo que constitui tal realidade através da consciência. E como fechar os olhos para ver com clareza através do "terceiro olho"; pegar as coisas na sua essência, intuí-las. E como faz Laura de "A Imitação da Rosa" que, mirando as flores, "olhou à distância (...) entrefechou os olhos para um julgamento imparcial e severo" (5:51). Só assim pode constatar a perfeição das rosas em sua "última instância: a flor" (5:55).

Quando Laura, em "A Imitação da Rosa", olha para o jarro de flores e, já mórbida pelo seu estado de convalescença, sente-se tentada como da vez que lera a "Imitação de Cristo" e se acreditara "perdida na luz", também agora se sente tentada pela beleza e perfeição das flores. Toda reflexão do conto se faz na contemplação das flores, na ameaça que essas lhe representam enquanto imperfeita pela incapacidade de ter filhos: "insuficiência ovariana" (5:45), o que a leva a livrar-se delas. "(...) já passara aquele primeiro desconforto que fizera com que vagamente ela tivesse evitado olhar demais as rosas" (5:51). E através dos olhos que surge a tentação e Laura procura remediar, tirando as flores de seu campo de visão; contudo, as imagens já estavam incrus-

tadas em sua mente e o mal já estava feito. Ao livrar-se das rosas, configura exatamente a presença pelo contraste, o grau zero de sentido (semelhante à imagem de olhar aquilo que não nos vê). A ausência do objeto "rosas" é a presença do motivo "vazio", "oco", a sensação de "vazio onde tudo acontece, sobretudo a percepção de plenitude" (9:23).

Não apenas o olhar, mas também toda a expressão facial completa a carga de significado contida num olhar. Em "Feliz Aniversário", apesar de a história se dar em uma festa e haver muito barulho, é o "silêncio cheio de rebuliço" (5::67) que carrega a maior gama de sentido. Na verdade, a comunicação se processa pela troca de olhares entre os membros da família: "(...) olhou para todos em pedido cômico de socorro" (55:68). No clima confuso de uma família desunida, a significação transborda na expressão dos olhares e a comunicação se faz como que telepaticamente.

O retrato de "A Menor Mulher do Mundo", no jornal em que o explorador francês Marcel Pretre publicava seu artigo sobre Pequena Flor, desperta a cada olhar uma reação diferente: num o retrato "dá aflição", outro vê no retrato a "distância insuperável de milênios"; o próprio explorador sente mal-estar ao contemplar a "menor mulher do mundo" sorrindo. A mesma imagem provoca interpretações e emoções diferentes, provando mais uma vez que o olhar é simplesmente a primeira etapa desse modo de apreender o mundo. A segunda instância é realmente a constituição dessas imagens pela consciência.

Em "O Jantar", o narrador intriga-se em decifrar os traços de tristeza expressos no semblante do patriarca durante um jantar num restaurante. Essa atitude unilateral do narrador deixa seu pensamento em aberto, para direcionar a insatisfação da personagem observada à revelia. Há, de certa forma, uma identificação que se faz por conjecturas, aumentando o mistério.

Diferente é o medo desesperador que a jovem adolescente de "Preciosidade" sente ao se surpreender na rua fora do hábito diário. "Errara os minutos: saíra de casa antes que a estrela e dois homens tivessem tempo de sumir" (5:99). O medo que dois homens a olhassem e a desnudassem de sua "preciosidade". "Ela não os olhou porque sua cara ficou voltada com serenidade para o nada " (5:102). No nada, vazio que revela a plenitude de sentimentos, os dois homens olham-na e tocam-na, fazendo com que ela se descubra e individualize ao tornar-se uma mulher comum, destituída de sua "preciosidade".

O encontro de olhares, tal como em "Preciosidade" e "Mistério em São Cristóvão", caracteriza um certo modo de interação ativa entre as personagens, algo semelhante a fluxos de energia que emanam da alma e entram em curto circuito num ponto medial, provocando uma espécie de interpenetração. Essa troca de energia acarreta, na maioria dos casos, a paralisação da parte física do corpo; há um choque de auras. "Paralisados, eles se espiavam (...). Caídos na cilada, eles se olhavam aterrorizados." (5:132). O "círculo mágico", que se formara no ambiente silencioso e

perfumado do jardim, revelava o acaso no encontro de quatro naturezas ("um galo, um touro, o demônio e um rosto de moça") que se prendiam pela "vigilância mútua" e que foram mergulhados no "oco" da vida, no vazio em que se apreende a plenitude das coisas, dando um caráter místico à cena.

No conto que dá título à coletânea, "Laços de Família", um traço que caracteriza o olhar de Catarina, o estrabismo, "dava um contínuo brilho de zombaria e frieza" (5:107). Esse trejeito que lhe dava um aspecto de quem "o riso saía pelos olhos" (5:108) e os contínuos gestos de piscar revelavam a cumplicidade, que sempre tivera com o pai e que não tinha com a mãe. Agora, surpreendida pelo olhar da mãe, no taxi, sente-se penetrada em sua intimidade mais ainda que se trai piscando. Mais uma vez o olhar desencadeia a "crise". Catarina se inquieta pelo mergulho na carência de afetividade e cumplicidade com a mãe, que regea sua relação com sua progenitora e tenta resgatar essa falha com relação ao filho, transferindo-lhe a verdade do momento vivido.

Em "O Búfalo", o olhar é o traço que liga a narrativa. "Os olhos estavam tão concentrados na procura que sua visita às vezes se escurecia num sonho..." (5:147). A visita ao Jardim Zoológico centra-se na busca do ódio, para suprir a carência do amor. A personagem protagonista procura com o olhar a ferocidade (animalidade) constitutiva da vida animal. Tentando penetrar na alma dos bichos pela janela dos olhos e alcançar a doença, "o ponto de ódio" que viera buscar, consegue apenas encontrar a inocência da girafa como

a de "uma virgem de tranças recém-cortadas" (5:147); a sensualidade do hipopótamo, "rolo roliço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda" (5:148); o amor, a felicidade e o "mundo que não via perigo em ser nu" (5:148) dos macacos; a potência inoperante do enorme elefante de circo; a paciência ruminante do camelo; e a ingenuidade do quati. Só no búfalo encontrou "o animal que lhe ensinasse a ler o seu próprio ódio" (5:153). E no búfalo que ela encontra as características do homem: "quadris estreitos (...), o pescoço mais grosso que as ilhargas contraídas" (5:154-155) aliadas à animalidade. Na paz do final da tarde, a protagonista encontra seu momento de revelação e declara: "Eu te amo, disse ela com ódio para o homem cujo grande crime era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo." (5:157). Nesse conto, a mulher temerosa de sua própria animalidade procura nos animais do Jardim Zoológico a identificação de si mesma, do seu próprio ódio. A própria Clarice Lispector revelou: "Somente quem teme à própria animalidade não gosta do bicho." (9:55).

O olhar, como movimento instintivo ao mesmo tempo que intencional, é freqüentemente contextualizado na relação de um sujeito que tem como objeto um animal, reduzindo, desta forma, as diferenças entre os seres existenciais. Daí o ser humano muitas vezes não conseguir sustentar o olhar regido pela intensidade do primitivismo de um animal. "Meus sentimentos desviaram o olhar." (3:45). Noutros casos, é a própria sinceridade ou inocência do olhar que inibe o

espectador, levando-o a abaixar ou desviar o olhar para proteger-se do desnudamento: "...aquele mesmo olhar firme e direto com que desde sempre olhara os outros filhos fazendo-os sempre desviar os olhos" (5:74). Contudo, como em "Tentação", o olhar é que estabelece em primeiro plano "a possibilidade de comunicação". (3:59)

Por outro lado, o olhar pode nos enganar, quando não penetra profundamente o objeto de nossa intenção. Daí a necessidade de despir das aparências da percepção, como vimos em "O Ovo e a Galinha", "o ovo é invisível a olho nu" (3:50), isto é, a essência exige o olho da alma para ser contemplada; as personagens fecham os olhos para verem melhor, piscam constantemente, para se livrarem da névoa que encobre o olho material, tiram os óculos para, desprovidos desse particular, enxergarem o profundo do ser.

A realidade objetiva se nos apresenta tão familiar, que os nossos olhos míopes não conseguem destituí-la das aparências. O conto "Evolução de uma Miopia" ilustra bem como o homem se acostuma de tal forma com a realidade, que não consegue livrar-se do processo gradativo que encurta cada vez mais sua visão do mundo: "... sua tranqüila miopia exigindo lentes cada vez mais fortes" (3:76). A criança, na sua inocência, está mais próxima da intuição da essência: "Com os olhos pestanejando de curiosidade no começo de sua miopia" (3:76), o garoto tem o apoio de sua sede de saber, que o leva ao pensamento reflexivo. O adulto, acomodado em suas atividades diárias de subsistência, não encontra espaço nem tempo para reflexões,

embora permaneça sua ignorância diante do universo de sua existência:

"Quando homem, manteve o hábito de pestanejar de repente ao próprio pensamento, ao mesmo tempo que franzia o nariz, o que deslocava os óculos - exprimindo com esse cacoete uma tentativa de aprofundar a própria perplexidade." (3:76) (grifo nosso).

A autora expressa brilhantemente o paralelo da miopia física de entendimento do mundo. Quando a personagem consegue abstrair-se da realidade, é

"como se a miopia passasse e ele visse claramente o mundo. O relance mais profundo e simples que teve da espécie de universo em que vivia e onde viveria. Não um relance de pensamento. Foi apenas como se ele tivesse tirado os óculos, e a miopia mesmo é que o fizesse enxergar." (3:80)

Notemos, então, que a realidade expressa nos contos pelo uso do recurso do olhar traz em si a militância de "Os Obedientes". As imposições convencionais, às quais, sem percebermos, nos submetemos, cegam-nos para a contemplação dos juízos autênticos da existência, relegando-os à categoria, com que nos habituamos e que acreditamos serem verdadeiras. Em tal profundidade se processa essa imposição, que o indivíduo só se descobre pelo choque de uma retirada brusca de seu universo particular, o que pode levá-lo à demência ou à morte, como acontece com as personagens de "Os Obedientes". Desse modo, começa nosso direcionamento fenomenológico para o Existencialismo, que coloca o indivíduo "com suas preocupações centradas na liberdade, na vida e na sua situação na história" (29:665).

Dissemos anteriormente, que o olhar se caracteriza por um movimento instintivo ao mesmo tempo que intencional. O instinto se manifesta no ser de modo a levá-lo a agir por impulsos, antes mesmo do pensamento ou do ato reflexivo lógico. Os contos de Clarice Lispector aparecem carregados de emoções fortes, que caracterizamos como paixões. As atitudes das personagens são freqüentemente manifestadas ao sabor da sensibilidade e, não raramente, estão representados nos contos pelo discurso direto ou indireto livre na forma de rogos, desabafos, pedidos, desejos ocultos ou até mesmo numa simples constatação de impacto: "Oh o desprezo pela vida que falhava. Como?" (5:68)⁽¹⁾. Essas manifestações momentâneas de conflitos emocionais são atinentes à espécie de determinismo existencial a que o ser humano está submetido pelo fluxo contínuo do tempo. Daí sua luta para livrar-se dessa prisão, que é a própria existência efetiva; à sua tendência para determinados vícios relativos ao corpo (mas que influenciam psicologicamente), que possam satisfazer as suas necessidades imediatas de abafar esse jogo de aparências, que o sufoca e do qual ele perde toda a noção pela familiaridade. Essa obediência cega ao convencionalismo só é rompida quando, "(...) olhando-se perto demais no espelho (...) e deste modo perdendo de todo

(1) Outros exemplos podem ser citados como: "Mas que sensibilidade!" (5:13); "Oh tem piedade, meu Deus." (5:55); "(...) estou sozinha no mundo! (...) Uma pessoa não é nada." (5:105); "Também minha liberdade afinal (...)" (3:110); "(...) mas que fome furiosa!" (3:64).

a perspectiva (...). Tocando o fundo (...)" (3:94), livra-se das particularidades circundantes e encontra-se a si mesmo.

A busca da liberdade está expressa nos contos de Clarice Lispector nas mais diversas manifestações passionais, ou devaneios provocados por diversos estados de semi-consciência ou abstração das personagens: o vinho e a comida excessiva da mulher de "Devaneio e Embriaguez duma Rapariga", cujo estado nauseante final reflete toda a angústia que pôde vislumbrar do seu automatismo de esposa e dona-de-casa, levando-a a tentações como o adultério, pois "já não era lagosta, era um duro signo: escorpião" (5:12); a doença de Laura no conto "A Imitação da Rosa" que, na convalescença, deixa-lhe o vazio da inatividade, provocando a reflexão sobre sua esterilidade ("insuficiência ovariana") e cuja "falta dos filhos que ela nunca tivera" (5:38) a coloca em confronto com a perfeição de Cristo e das rosas, desencadeando a inveja e o sentimento de culpa com relação ao marido e à própria vida, desequilibrando-a, fazendo-a novamente adoecer; até mesmo a obesidade de Almira no conto "A Solução" ou o medo aterrador da adolescente de "Preciosidade" na sua luta para protelar a descoberta de si como mulher, perdendo a "preciosidade" da inocência e da pureza, individualizando-se neste ato de transformação.

A batalha de sentimentos, sensações, impulsos e emoções, que enformam os contos de Lispector, demonstram a carência de controle sobre sua própria vida no ciclo existencial, sempre pressionada pelo medo da sua falibilidade, corporal ou espiritual, como ente finito ou

como ser incapaz de deter em si a verdade senão por momentos de elevação da alma. Por isso encontramos expressas tantas formas de paixão: esperança, avidez, piedade, desejo, prazer, fome, sede, náusea, convulsão, vertigem e a maior de todas, a que se dá no confronto do amor com o ódio, quando se mesclam as incertezas de que a "existência já existe" (3:29) e que o homem na sua individualidade é apenas um elo da corrente, que continuará a mover o mundo e de cujo esforço resta a frustração de uma transformação banal da vida. Mais ainda, a insegurança de quem semeia e não sabe se haverá umidade suficiente para germinar a semente.

As personagens de Lispector, com freqüência, percorrem seu mundo pela experiência imediata, na tentativa de constituir um mundo de objetos revelador de uma consciência da realidade humana. Sabemos que a consciência é constituída por atos (noesis) com os quais visa algo (noema); nessa unidade de sujeito e objeto no ato noético temos o momento noemático, revelador dos conceitos referentes à essência dos atos do sujeito. Como disse Sartre, "a emoção é a realidade humana que toma consciência de si própria e se dirige emocionada ao mundo"; ou ainda, "a emoção significa, à sua maneira, o todo da consciência ou da realidade humana" (29:674). Dessa forma, o mundo das personagens de Lispector se restringe às relações emotivas, que se estabelecem entre sujeito e objeto, ou mesmo relações intersubjetivas, cuja perplexidade diante da existência sustenta a atmosfera perquiritiva e de reflexões. Porém, para se chegar à constituição de uma consciência do mundo,



cada personagem passa por uma operação de redução, momento em que se caracteriza o puro fenômeno num jogo de remissões, em que cada parte remete ao todo, revelando-se a expressividade universal da experiência do sujeito.

Ao alcançar o processo de redução fenomenológica, o sujeito tem uma visão transcendente da realidade, que se manifesta ora pela remoção do "tênuê veludo branco", que encobre o olho e dificulta ver claramente a realidade humana, ora pelo ato de retirar os óculos: "Para a minha súbita tortura, sem me desfitar, foi tirando lentamente os óculos. E olhou-me com olhos nus (...)" (3:19). Essas imagens de desnudamento do olhar representam o esclarecimento e a descoberta do "eidos" do mundo ou do próprio sujeito. Após um pequeno incidente desencadeador do fator surpresa, a personagem é situada num estado onírico em que o tempo, como fator viabilizador da existência humana, fica abolido e o estado de transcendência visa à essência da própria consciência como conjunto de atos intencionais dela constitutivos.

Nesse processo de abstração gradativa, em que um sujeito parte dos "a priori" corporais para alcançar os "a priori" afetivos, que o identificam com a essência da humanidade no seu eu profundo, é notável como em "A Menor Mulher do Mundo" Clarice Lispector recua mesmo ao primitivismo do homem para manifestar suas raízes na pessoa de Pequena Flor, contrastando-a com o explorador francês civilizado Marcel Prete. E aí encontramos um paralelo fantástico que revela, nas três dimensões ontológicas

básicas do processo fenomenológico (percepção, expressão e sentimento), a evolução do homem dos pontos de vista da espécie, do conhecimento e da idealidade. Pequena Flor é o símbolo da autenticidade do homem primitivo ainda não corrompido pelo progresso e pelo convencionalismo cotidiano, que o transforma em autômato num sistema de rotatividade cíclica das ações e até mesmo dos sentimentos. "Nas profundezas da Africa Equatorial" o homem tem o seu ciclo existencial regido pela emoção da imprevisibilidade, pela busca constante de se completar numa luta simples para tão somente manter-se vivo. "Mas na unidade da floresta não há desses refinamentos cruéis" (5:85), a vida tem o fluir da existência natural, sem sofrer as mudanças de curso imposta pela falsa ideologia dos homens, que já não conseguem sequer identificar o sentimento mais nobre que une os seres humanos: o amor. A revelação, então, é contundente:

"Há um velho equívoco sobre a palavra amor, e, se muitos filhos nasceram desse equívoco, tantos outros perderam o único instante de nascer apenas por causa de uma susceptibilidade que exige que seja de mim, de mim!" (5:85).

O homem deixou-se levar pelo poder de posse de tal forma, que perdeu a noção de sua essência de humanidade, tanto que até o ato de doação de vida chega à aberração de estar submetido às circunstâncias individuais de cada um dos parceiros. Por isso Clarice Lispector se esforça tanto, para eliminar a diferença do homem com o animal e sua tentativa ardente de aproximá-los, pois, se o animal conserva a sua ferocidade, conserva também a capacidade de uma interação perfeita com seu semelhante, conferindo-lhe autenticidade. O

instinto, que aproxima o homem do animal, é o resquício da Natureza em sua benevolência, em sua perfeição e que ainda inspira o homem a expressar-se naquilo que os une.

A "estranha graça", que o explorador francês vê em Pequena Flor, é o despertar da sensibilidade para com sua origem latente, que é evocada nostalgicamente na presença da selvagem mulher. Poderíamos mesmo dizer que o tamanho de Pequena Flor é inversamente proporcional à sua autenticidade, porque despida de todas as particularidades insignificantes de que se veste o homem moderno. Mais ainda, tão minúscula, porém tão capaz de um ato doador de vida como a mais fecunda das mulheres: "(...) enquanto isso a própria coisa rara tinha no coração algo mais raro ainda, assim como o segredo do próprio segredo: um filho mínimo." (5:83).

A citação frustra qualquer tentativa de defender o homem em sua integridade aparente. Há uma necessidade premente de que se rompa a casca, que camufla a essência da vida do homem. Se Pequena Flor era a expressão viva da autenticidade humana, mais ainda o era o pequenino ser que trazia em suas entranhas e, nesse processo de afunilamento, toca-se o "a priori" dos "a priori", a essência última da vida, a semente do homem.

O "profundo amor" de Pequena Flor, "porque, não tendo outros recursos, ela estava reduzida à profundeza" (5:84), põe por terra todos os falsos valores dos quais o homem possa revestir-se. As personagens de Clarice Lispector, na tentativa alucinante de alcançar sua autenticidade, só encontram essa possibilidade no sonho, na

imaginação e até mesmo na hipnose. A volta à realidade existencial é sempre marcada por um despertar: "Ao som de meu nome a sala desipnotizara" (3:18)⁽²⁾. As personagens se desligam totalmente da realidade existencial para tocar a essência, vencendo a luta, pelo menos momentaneamente, contra seu maior inimigo: o tempo.

A superioridade sensível da mulher vem, finalmente, justificar a predominância de personagens femininas, o que facilita os arroubos emocionais dos contos, propiciando a elevação momentânea das personagens. Por outro lado, a mulher (principalmente em Laços de Família) está vinculada à maternidade, responsável maior pela condução dos primeiros passos de um novo ser, encaminhando-o na vida. Por isso a mulher e a criança se identificam em muitos pontos: ambas buscam a liberdade de viver e a mulher é o ser símbolo da doação de vida. Essa temporalidade se faz sentir escassamente na criança quando a vida brota com toda a intensidade e os fantasmas do cotidiano ainda não saturaram a visão inocente e autêntica do mundo. Já o adolescente enfrenta os problemas da metamorfose criança/adulto e, não conseguindo acompanhar racionalmente essa evolução, perde-se em medos e insegurança. A imaginação é fértil e essa alienação da seriedade, que a vida social virá a lhe impor, torna-o um elemento potencial próprio para os propósitos de constatação

(2) Outros exemplos são: "... voltou à tona" (3:156); "... de novo alerta e tranqüila como num trem" (3:59); "Então ele, em súbita volta à casa paterna" (5:127); "Agarrando-se a essa primeira tábuca, pôde voltar cambaleante à tona" (3:40).

dos efeitos do cotidiano sobre o indivíduo. Se o convencionalismo faz com que o ser se individualize, de forma a prestar sua parcela de contribuição na concretização da sociedade, a criança e o jovem ainda se pretam ao desvelamento da essencialidade do homem pela sua pureza de espírito e pela autenticidade.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da inautenticidade de um ser-no-mundo, engajado em uma realidade onde ser-para-outro decorre do próprio ato de existir, o homem cria sua própria realidade, de forma que sua representação seja mais autêntica do que o seu mundo de referência. É o que propõe o autor, personagem de Um Sopro de Vida, ao referir-se à Angela, em sua criação, numa tentativa de amenizar a performance dos dois papéis: "eu para mim e eu para os outros" (7:30). Uma vez diante da necessidade de se manter engajado na realidade objetiva, vislumbra-se um meio de tocar também ao mesmo tempo a essência e o existir em plenitude: "Por medo da loucura, renunciei à verdade." (7:47).

A obra de arte literária, assim como toda forma de arte, representa um mundo alheio às imposições temporais, no qual o autor vê a possibilidade de se perpetuar. Esse desejo oculto, que todo ser vivente cultiva, aflora no objeto estético, cujo mundo oferece a abertura para a liberdade quando da identificação com a realidade representada e com a subjetividade da obra de arte. Dentro do processo fenomenológico de interação Eu-Mundo, isto é, sujeito-objeto, Clarice Lispector cria suas personagens como se fossem seu "outro", um eu-profundo símbolo de sua própria representação anímica, externada pela necessidade de auto-conhecimento como ser

vivente submerso no mistério da vida. Um pouco ao sabor merleau-pontiano com relação à reciprocidade das sensações corpóreas, diríamos que essas personagens são seres vivos e doadores de vida, perplexos diante da efemeridade existencial, cuja criação artística caracteriza um arroubo desenfreado na busca de perpetuar-se em sua criação.

Feita a correlação do sujeito positivo, autor e criador de um mundo ideal imaginário, consideremos o processo de redução fenomenológica como um traslado da Natureza ao fenômeno, de modo que os indícios encontrados na Natureza transformem-se em signos significativos no âmbito da expressão. No jogo de relações internas da expressão, a remissão de acontecimentos em direção a um todo desvela o sentido da obra literária, onde o sujeito do mundo real aparece expresso no mundo imaginário de quem o representou.

A preocupação de expressar-se na própria obra é uma constante na literatura de Clarice Lispector e essa posição aparece mesmo explicitamente em seus escritos: as perspectivas da história de Sofia e as diversas interpretações do professor (em "Os Desastres de Sofia"); e a liberdade de Criação sob as diversas perspectivas em "A Quinta História". Esse último conto exemplifica bem as diferentes visões noéticas, que podem dirigir-se a um único noema. Há apenas uma certa obediência ao direcionamento intencional desde um posicionamento simples e claro do tema, como no título proposto da primeira história ("Como Matar Baratas"), até uma visão complexa de um corte vertical da realidade proposta à vista do título sugerido na quinta história ("Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia").

A aparência detectada na percepção através do corpo se faz sentir pela sensibilidade do sujeito, daí as personagens encarnarem em maior número a infância, a adolescência e a mulher em geral. A receptividade aberta da inocência, da insegurança e da fragilidade despertam um mundo de sensações e emoções fortes, que transcendem a realidade objetiva. Nesse mundo ultra-sensível a Natureza manifesta-se como origem reveladora do homem e imprime sua força no artista, também ser sensível, que por sua vez expressa a Natureza ao expressar-se. Não raro também é o nostálgico retorno à infância, caracterizado na velhice de algumas personagens. A insegurança, o desprezo e a sensação de esgotamento das forças vitais com a aproximação do fim desperta as reflexões profundas do ser humano.

A Criação é o que mantém o homem desperto. O "rei da Criação" em "Os Desastres de Sofia" e o "homem da Criação" em "A Mensagem", novamente recorrendo aos postulados de Merleau-Ponty, ser criado e criador, toda essa reciprocidade, que se faz sentir desde a mais remota origem de uma relação de um sujeito com um objeto, encontra o ponto de convergência na Criação. Seja do ponto de vista do homem comum ao criar para si um mundo do qual é o rei, seja do ponto de vista do artista ao criar uma supra-realidade onde se acha inserido, seja ainda do ponto de vista do espectador que se projeta na criação artística ao recriar a realidade imaginária, o que permanece estável e intocável é a relação do sujeito com um objeto de conhecimento que lhe dê o "LOGOS" do mundo, que o faça sentir-se estável diante da



instabilidade dos outros e que ao mesmo tempo lhe dê "a inquieta sensação de inconsciência" (3:75) ao perceber que algo lhe escapa e que, portanto, a busca continua.

Dois pólos opostos: o começo e o fim. A infância (seguida da adolescência) e a velhice, precognições do despertar e do esgotar-se no "fim da hora instável" da vida: viver é a "evolução de uma miopia", só superada pela habilidade do "rei da criação" em expressar-se no manejo adequado de "cacoetes", que o levem a ver o horizonte que divide a realidade concreta do infinito e imprevisível.



B I B L I O G R A F I A

I) OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

1. LISPECTOR, Clarice. A Bela e a Fera. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
2. _____. A Imitação da Rosa. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
3. _____. A Legião Estrangeira. 4.ed., São Paulo: Ática, 1983.
4. _____. A Via-crucis do Corpo. 2.ed., Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
5. _____. Laços de Família. 15.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
6. _____. Onde Estivestes de Noite? 2.ed., Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
7. _____. Um Sopro de Vida. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

II. OBRAS SOBRE CLARICE LISPECTOR

8. ABDALA JR., B. e CAMPEDELLI, Samira Y.. Clarice Lispector. São Paulo: Abril Educação, 1981.
9. BORELLI, Olga. Clarice Lispector: Esboço para um Possível Retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
10. CANDIDO, Antônio. No Raiar de Clarice Lispector. In Vários Escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

11. NUNES, Benedito. O Mundo Imaginário de Clarice Lispector. In O Dorso do Tigre. São Paulo: Perspectiva, 1969.
12. SA, Olga de. A Escritura de Clarice Lispector. Petrópolis/São Paulo: Vozes/FATEA, 1979.
13. SANT'ANNA, Affonso Romano. Laços de Família e Legião Estrangeira. In Análise Estrutural de Romances Brasileiros. Petrópolis: Vozes, 1973.
14. SANTOS, Roberto Corrêa dos. Clarice Lispector. São Paulo: Atual, 1986.

III. OBRAS DE FILOSOFIA E ESTÉTICA

15. ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Trad. C. Jardim, E. L. Nogueira e N. Valadas. Lisboa: Editorial Presença, 1970.
16. CHAUÍ, Marilena Souza. Merleau-Ponty. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
17. DUFRENNE, Mikel. Estética e Filosofia. Trad. R. Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1981.
18. _____. Phénoménologie de l'Experience Esthétique. Paris: P.U.F., 1953.
19. _____. O Poético. Trad. L. A. Nunes e R. Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.
20. INGARDEN, Roman. A Obra de Arte Literária. Trad. A. E. Beau, M. C. Puga, J. F. Barrento. Lisboa: Gulbekian, 1973.
21. LOPARIC, Zeljko e CAMPOS, Andréa A. de. Husserl. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
22. NUNES, Benedito. Passagem para o Poético. São Paulo: Ática, 1986.
23. PESSANHA, José Américo Motta et al. Sartre. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
24. PLAZAOLA, Juan. Introducción a la Estética. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1973.

25. QUERIN, Edoardo. Luciano Ancescchi e a Estética Fenomenológica I e II. Stylos, São José do Rio Preto, 38/39, 1980.
26. RAMOS, Maria Luiza. Fenomenologia da Obra Literária. Rio de Janeiro: Forense, 1969.
27. RODRIGUES, Valdemar Munhoz. Fundamentos da Filosofia e da Estética Fenomenológica: uma Introdução. Stylos, São José do Rio Preto, 37, 1980.
28. STEIN, Ernildo. Heidegger. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
29. VALVERDE, José Maria. História do Pensamento. Trad. L. J. Gaio. São Paulo: Nova Cultural, 1989, v. IV.

IV) OBRAS DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS

30. AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. Teoria da Literatura. 5.ed. Coimbra: Almedina, 1983.
31. AUERBACH, Erich. A Meia Marrom. In Mimesis. Trad. G. B. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976.
32. BARTHES, Roland et al. Análise Estrutural da Narrativa. Trad. M. Z. Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976.
33. BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 3.ed., São Paulo: Cultrix, 1983.
34. CÂNDIDO, Antônio. Literatura e Sociedade. 4.ed. São Paulo: Nacional, 1975.
35. COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil. 3.ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, v. V.
36. CASTAGNINO, Raúl H. Tempo e Expressão Literária. Trad. L. Ap. Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
37. GREIMAS, Algirdas Julien. Semântica Estrutural. Trad. H. Osakabe e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

38. GOTLIB, Nádia Battella. Teoria do Conto. São Paulo: Ática, 1987.
39. GUIRRAUD, Pierre. A Estilística. Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
40. MAGALHÃES JÚNIOR, R. A Arte do Conto. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.
41. MARTINS, Wilson. O Modernismo. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
42. MENDILOW, Adam Abraham. O Tempo e o Romance. Trad. F. Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
43. MOISÉS, Massaud. A Criação Literária. 6.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
44. POUILLON, Jean. O Tempo no Romance. Trad. H. L. Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
45. PROPP, Vladimir. Morfologia do Conto. Trad. J. Ferreira e V. Oliveira. Lisboa: Vega, 1978.
46. REID, Ian. The Short Story. London: Methuen, 1977.
47. TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
48. TODOROV, Tzvetan. As estruturas Narrativas. Trad. L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969.
49. TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). Teoria da Literatura - Formalistas Russos. Trad. A. M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1978.
50. WELLEK, René e WARREN, Austin. Teoria da Literatura. 2.ed., trad. J. Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1971.



