

MARIA CLARA BACCARIN

A POÉTICA ONTOLÓGICA DE *UMA APRENDIZAGEM OU O*
LIVRO DOS PRAZERES



ARARAQUARA – SÃO PAULO.
2008

MARIA CLARA BACCARIN

A POÉTICA ONTOLÓGICA DE *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES*

Trabalho de Dissertação de Mestrado,
apresentado ao Programa Pós-Graduação da
Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da poesia

Orientador: Guacira Marcondes Machado
Leite

Co-orientadora:

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – SÃO PAULO.
2008

MARIA CLARA BACCARIN

*A POÉTICA ONTOLÓGICA DE **UMA** APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES*

Trabalho de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da poesia
Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite
Co-orientadora:
Bolsa: CNPq

Data de aprovação: ____/____/____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Nome e título
Universidade.

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À professora orientadora Guacira Marcondes Machado Leite,
espelho intelectual que sempre amparou-me no árduo caminho do conhecimento;

Á meus pais: Mirian e José Giacomo;

Á meus irmãos: Mariana, Pedro, Cíntia e Vinícius;

AGRADECIMENTOS

Deixo aqui meus sinceros agradecimentos a todos que contribuíram para a realização deste trabalho, tanto de forma direta quanto indireta.

Aos professores da fclar, que me introduziram nos caminhos dos questionamentos ontológicos e poéticos. E em especial à professora Guacira, que abriu espaço para a realização desse sonho.

Aos meus pais e irmãos, que sempre me apoiaram, ampararam e incentivaram mesmo nos momentos mais insólitos e arduos.

As amigas e companheiras de todas as horas, que contribuíram para meu crescimento pessoal e intelectual.

“As obras de arte nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até o extremo de uma experiência, até o ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar. Quanto mais longe a levamos, mais nossa, mais pessoal, mais única se torna uma vida. [...] Viver, viver verdadeiramente uma imagem poética, é conhecer, em cada uma de suas pequenas fibras um devir do ser que é uma consciência da *inquietação do ser*. O ser é aqui de tal maneira sensível que uma palavra o inquieta.”.

(RILKE apud BACHELARD, 1989, p.253-254).

RESUMO

Este trabalho surge da preocupação inicial com dois temas: a poesia e a ontologia. O contato abissal com o livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e com a literatura de Clarice Lispector, de uma forma geral, faz emergir a vontade de compreender, tanto pelo lado sensível quanto pelo intelectual, um pouco mais os temas ontológicos e poéticos que são essenciais na obra clariceana. É a partir desses dois temas essenciais que surge um mundo inesgotável de material de estudo na obra da autora. A linguagem poética é um dos grandes focos deste trabalho, já que é a partir desse tipo de linguagem que a obra literária de Clarice deixa entrever faces pouco acessíveis do ser, e ainda é através desse tipo de linguagem que a obra se amplia, desloca valores, ultrapassa delimitações, inunda de imaginação o campo das significações. Clarice Lispector chega no ápice do uso e abuso da língua, utiliza a palavra como forma de expressão ontológica, que toca o silêncio e o indizível, que chega no limite da própria palavra e do próprio ser, que degusta e esmiúça a língua para expressar de forma mais plena e fiel o que é residual, condensado, inato do homem. O caminho deste trabalho é, assim, o da linguagem, o da literatura, o da poesia e o do ser. Aspectos que são, na verdade, partes de uma mesma totalidade, constituintes de um cosmo. Em Clarice quebram-se as dualidades, as oposições e as diferenciações qualitativas, o caminho é o da comunhão. A forma de entendimento de mundo é cosmológica, abrange o sensível e o empírico, o racional e o emocional; às vezes fragmenta-se o todo, mas a noção de todo não pode perder-se. Clarice Lispector é a mulher, a escritora consciente da unidade presente no mundo. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* é o livro expressão da comunhão: entre homem e mulher, entre poesia e prosa, entre razão e sensação, entre ser e linguagem.

Palavras – chave: Poesia, Ontologia, Deslocamentos, Comunhão.

ABSTRACT

This work appears of the initial preoccupation with two subjects: the poetry and the ontology. The abysmal contact with the book *An apprenticeship or the book of the pleasures* and with the literature of Clarice Lispector of a general form, become manifest the wish of the comprehend, such as the sensitive side how as the intellectual side, a little more ontológico and poetic subject that are essential in the clariceana work. It is from these two essential subjects that there appears an inexhaustible world of study's material in the work of the author. The poetic language is one of the great focuses of this work, since it is from this type of language from which the literary work of Clarice lets glimpse not much accessible faces of the being and which is through this type of language which the work is enlarged, move values, exceed delimitation, it floods of imagination the field of the significations. Clarice Lispector arrives in the top of the use and abuse of the language, uses the word like the form of ontological expression, what touches the silence and the unspeakable thing, what arrives in the limit of the word itself and of the being itself, which tastes and examines the language in detail to express in the fuller and loyal form what is residue, condensed, innate of the man. The way of this work is, so, the language, the literature, the poetry and the being. Aspects that are, in fact, sides of the same totality, constituent from a cosmos. In Clarice there are broken the duality, the oppositions and the qualitative differentiation, the way is it of the communion. The form of world understanding is cosmological, it includes the sensitive thing and the empirical thing, the rational thing and the emotional thing; sometimes break up all, but the notion of all cannot be lost. Clarice Lispector is the woman, the conscious writer of the present unity in the world. *An apprenticeship or the book of the pleasures* is the book communion expression: between man and woman, between poetry and prose, between reason and sensation, between being and language.

Keywords: Poetry, Ontology, Dislocations, Communion.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.10
1. CLARICE LISPECTOR: o dizer plural.....	p.12
2. TRAJETÓRIAS POÉTICAS.....	p.28
2.1. O que é poesia? Qual a sua função?.....	p.28
2.2. O discurso poético.....	p.34
2.2.1. A metáfora.....	p.39
2.2.2. O ritmo.....	p.42
2.3. O poeta.....	p.43
2.4. A máquina de fazer poesia.....	p.46
2.5. Poesia – a linguagem original.....	p.51
2.5.1. A imaginação.....	p.51
2.6. Os gêneros literários.....	p.55
2.7. Poesia + prosa.....	p.58
2.8. A linguagem poética em Clarice.....	p.64
3. A COMUNHÃO DOS OPOSTOS.....	p.70
3.1. Luminescência.....	p.81
3.2. A aprendizagem pela arte.....	p.119
CONCLUSÃO.....	p.130
REFERÊNCIAS.....	p.131.

Introdução

Estamos iniciando mais uma jornada no caminho doce e tortuoso de estudo da linguagem de Clarice Lispector. Amparando-nos em diversos trabalhos da vasta fortuna crítica da autora, começamos a trilhar o nosso próprio caminho. A amplitude de trajetórias que a crítica percorre ao estudar Clarice Lispector e seu rico legado artístico, trajetórias que se apresentam até contraditórias algumas vezes, nos faz questionar qual seria a postura deste trabalho e o porquê de escrever mais um estudo nesse caminho já tão trilhado.

Nesse ano (2007) do trigésimo aniversário da morte da autora, ainda podemos encontrar muitos estudos sendo feitos em cima dessa figura misteriosa e de seu rico legado artístico. Parece que é inesgotável o que se tem para dizer sobre o trabalho criativo de Clarice Lispector e sobre sua própria vida.

Os estudos tentam destrinchar desde os fragmentos pessoais deixados por ela (tanto nas memórias de amigos e parentes, quanto em objetos pessoais, cartas, etc) até mergulhar profundamente em seus textos, buscando desvendar cada símbolo; olhar atentamente para cada espaço, para cada novo ritmo, etc. Tudo isso para tentar assimilar o que é que há nessas escrituras que desperta olhares, que assusta e apaixona, que reaviva um lado escondido do ser. É um tipo de literatura que fertiliza as mentes e abrasa os corações de quem tem a coragem de reavivá-la cada vez que abre um dos livros da autora e coloca muito de si na difícil leitura.

No nosso contato com algumas obras de sua vasta fortuna crítica, pudemos observar alguns temas bem recorrentes focalizando sua obra; como por exemplo: a escritura intimista, subjetiva, hermética; a apreensão fenomenológica da realidade; as questões ontológicas; a tentativa de adentrar nos caminhos do inconsciente; a feminilidade exacerbada; a crise da ficção; a linguagem poética; etc.

Observando essa abertura ampla de percorrer por tão diferentes e pesados caminhos teóricos e conceituais que o trabalho criativo de Clarice possibilita aos leitores e estudiosos, surge a pergunta: o que é que há de tão interessante e mágico em seus livros, que tanto enfeitiça as pessoas e que as faz buscar sempre novas veias interpretativas?

As respostas são muitas, e podem ser encontradas em todos esses estudos e trabalhos. Acreditamos que há algo na literatura clariceana que planta sentimentos, percepções, e emoções e que continua vigorando e crescendo mesmo depois de terminada a leitura do livro. Tentando encontrar a nascente dessa fertilidade, o caminho aqui escolhido para compreender um pouco mais essa riqueza artística e essa capacidade de frutificar sempre novas mentes é o da investigação atenta da linguagem. Queremos focalizar essencialmente o que é a matéria prima da literatura, ou seja, a palavra, essa matéria crua que toma forma com o fazer literário. E nas mãos de Clarice Lispector a palavra vira obra de arte poética; a palavra se torna uma possibilidade de abertura à sensibilidade, revelando estratos íntimos do ser.

Então, o que objetivamos com esse estudo é continuar trilhando um pouco mais esse denso caminho da linguagem poética. Queremos destrinchar a linguagem: capturar símbolos, perceber as metáforas, nos familiarizar com os desvios, etc. Tudo isso para que possamos encontrar o ontológico e o poético.

Nosso objetivo, assim, é apreender e demonstrar a ligação do poético com o ontológico, pois acreditamos que essa ligação é o que constitui essencialmente a obra clariceana.

Este trabalho, assim, desenvolve-se em três sessões que exploram questões relacionadas com a poesia e com a ontologia. A primeira parte apresenta e introduz o livro que estamos trabalhando (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*) e o modo de criação poética de Clarice Lispector. Esta sessão apenas enuncia alguns temas importantes que serão explorados no decorrer das outras sessões.

A segunda sessão desenvolve um olhar atento para as questões poéticas. Baseada na visão crítica e teórica de alguns estudiosos de poesia, esmiúça temas e características do modo poético de expressão artística. A intenção é apreender a constituição essencial da linguagem poética: entender como esse tipo de linguagem surge na prosa e o que esse modo híbrido de fazer literatura pode desencadear e, a partir daí, compreender o trabalho criativo de Clarice Lispector.

A terceira sessão se focaliza mais estritamente na análise de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Nesta sessão desvendaremos os símbolos e temas do livro estudado, tentando encontrar os aspectos poéticos e ontológicos.

1. Clarice Lispector: o dizer plural

Para entrar em contato com essa linguagem trabalhada, utilizada pela autora no decorrer de seu trabalho criativo, escolhemos o livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* como suporte base para nossas investigações.

O livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* foi um dos últimos escritos por Clarice Lispector, editado pela primeira vez no ano de 1969 pela editora *Sabiá*. Foi escrito em uma fase em que Clarice já havia alcançado uma grande maturidade criativa e fixado bem seu estilo; além de ela também já se encontrar em uma fase em que sua posição no campo das Letras no Brasil (e no mundo?) já estava consolidada. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* é a narrativa longa que sucede o livro mais insólito e abstrato da ficcionista, *A paixão segundo G.H.* (1964).

Depois do “susto” de *A paixão...*, surge o doce e “tranquilizante” *Uma aprendizagem* que pareceu desanimar, em alguns momentos, a crítica, por considerá-lo um livro secundário e menos profundo. No entanto, acreditamos que essa idéia deve-se justamente por este livro ter surgido em seguida àquele, e eles possuírem temas e requererem posicionamentos de vida bem diferenciados. Em uma análise inicial, parece que *A paixão segundo G.H.* apresenta uma maior maturidade no campo filosófico/metafísico e articula-se através de uma linguagem mais hermética que pouco se ampara nos conteúdos da realidade; enquanto que *Uma aprendizagem...* desenvolve o “fácil” tema da relação amorosa entre um homem e uma mulher, mantendo uma linguagem que se ampara em aspectos mais concretos da realidade. Dessa forma, fica parecendo que *Uma aprendizagem* destoa do percurso criativo que a obra de Clarice vinha tomando até então e seria, assim, um livro menor.

O crítico Assis Brasil (apud SÁ, 2000, p.61), que escreveu alguns ensaios sobre o trabalho criativo de Clarice Lispector nas décadas de 60 e 70, diz sobre *Uma aprendizagem*:

No romance seguinte, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), Clarice Lispector parece fazer uma opção: larga toda a sua

pesquisa, a que já aludimos, e dos temas “profundos” parte em busca de uma “realidade” do amor, onde estariam implícitos todos os valores humanos. A sua própria linguagem sofre um retrocesso, neste sentido da pesquisa sem mais a inquirição parafilosófica da *Paixão*.

Ainda, segundo parte da crítica, Loreley, a protagonista do livro, seria apenas uma extensão de Joana (protagonista de *Perto do coração selvagem*), Lóri estaria apenas continuando a busca que Joana havia começado e que já havia sido solucionada por G. H. (*A paixão...*).

No entanto, discordamos de Brasil quando ele diz que a linguagem sofreu um retrocesso em *Uma aprendizagem...* Acreditamos que o livro, comparado com *A paixão...* é mesmo menos insólito e hermético, cultivando um tema aparentemente clichê. Mas a forma de tratamento dada à palavra continua sendo a mesma que apareceu desde o inaugural *Perto do coração selvagem* (1944). Como observaremos, a linguagem de *Uma aprendizagem* é poética, contata com temas ontológicos e existenciais, assim como ocorre em todo o percurso criativo de Clarice.

Como o delicado e cuidadoso trabalho com a palavra é característica vital nas obras da autora, pensamos que a grandeza dessa obra que estamos estudando está mais na sua forma poética de dizer do que nos temas de que trata. Ou seja, a riqueza e a beleza surgem na obra através do diferenciado trabalho com a palavra que faz nascer poesia mesmo em acontecimentos clichês e cotidianos. O modo cuidadoso de trabalho com a palavra valoriza e eleva o tema. E é no jogo que se estabelece entre um bom tema e uma boa estruturação deste que se faz uma grande literatura.

Acreditamos nessa possibilidade de fazer poético da escritora, ou seja, essa possibilidade de acionar “beleza” e vida em coisas, atitudes e sentimentos quaisquer; então concordamos que através do olhar e do trabalho poético tudo pode virar poesia.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres apresenta algumas particularidades que parecem diferenciá-lo de outras obras clariceanas. Segundo a própria autora o livro foi escrito em um quarto de hotel em apenas alguns dias e ela diz ainda que este livro se enquadra na qualificação de obra escrita com “as pontas dos dedos” (ARÊAS, 2005, p.15), ou seja, é uma obra que foi escrita mais com o esforço do trabalho de composição do que pela “inspiração” ou pela liberdade de tempo e de vontade. Foi escrito mais através do

trabalho de recortes e colagens de anotações antigas, por isso poderíamos dizer que o livro é estruturado através de fragmentos que formam uma colcha de retalhos, reutilizando temas e frases de outras obras da autora e dando-lhes um novo sentido dentro de um novo contexto. *Uma aprendizagem...* é uma montagem de intratextualidades.

Podemos até encontrar alguns trechos desse livro em algumas crônicas presentes no livro *A descoberta do mundo*, livro este que abrange um grande número de crônicas que a autora escreveu para o *Jornal do Brasil* entre os anos de 1967 a 1973. Como diz Benedito Nunes: “(...) *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* pode ser considerado *um romance de romances*.” (apud ARÊAS, 2005, p.25, grifo da autora).

Uma outra diferença que é bem notável nesta obra em relação às outras é que a trama principal da história se desenvolve em cima de um diálogo travado entre um homem (Ulisses) e uma mulher (Loreley), e não mais em um monólogo feminino, como é mais recorrente nas obras de Clarice. Segundo Vilma Áreas (2005, p.25) as maiores diferenças desse livro em relação aos outros são:

[...] a narrativa polarizada pelo diálogo e não pelo monólogo, as variações internas (registros, anotações diárias, história dentro da história etc), as ligações com experiências anteriores.

Mas, independente dessas diferenças e dessas especificidades da montagem e do trabalho criativo, a nossa preocupação é observar e entender o surgimento do efeito poético/ontológico. Para isso teremos que adentrar no jogo estrutural das frases, observando os deslocamentos, a liberdade criativa, o uso excessivo de metáforas e oxímoros, os constantes simbolismos, o intimismo dos aspectos narratológicos, etc. Além de absorver, também, questões relacionadas ao mito, e aos questionamentos ontológicos de apreensão do real.

Como a língua, as palavras, as frases se estruturam na narrativa clariceana de modo a despertar o poético e a libertar os traços íntimos do ser? É uma das interrogações que gostaríamos de percorrer.

Ao tentar entender um pouco melhor a riqueza e a densidade do trabalho artístico de Clarice, começamos a observar atentamente o seu esforço criativo. A autora nos deixa claro

que suas obras estão sempre em busca de liberdade. No livro que aqui estamos estudando, por exemplo, isso fica explícito quando a autora (1998) diz, logo no início, na nota de abertura, que o livro pediu uma liberdade maior:

Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte que eu.

C.L.

O que seria essa “liberdade maior”, que precisa da força para surgir? Uma liberdade que vem da coragem. Coragem de dizer o que muitas vezes não tem nome; de ir em busca do autoconhecimento através dessa linguagem reflexiva, que reflete sobre o eu e sobre o mundo; coragem de focalizar o olhar para outros lados do ser e das coisas no mundo; de mexer não apenas no lado belo do ser, mas no sujo, no reprimido, no escondido; enfiar as mãos na massa amorfa da vida, sem cor, sem cheiro, sem gosto, sem nome, e tentar dar forma através da língua. Coragem de tentar tornar o sensível inteligível e simbolizar o silencioso. A escritura de Clarice se revela uma escritura-coragem, e a partir daí começa a grandeza de sua obra.

É claro que essa coragem e essa liberdade devem estar intimamente atreladas ao árduo trabalho de lidar com a matéria-palavra. Aliás, talvez a riqueza das palavras e das estruturas surja justamente na tentativa de encontrar as formas mais adequadas e mais precisas para dizer o que se pretende, para nomear e mostrar esse lado ardiloso e esquivo do ser.

Para se revelar esse outro lado é preciso eliminar as convencionalidades, as banalidades, as cristalizações do ser e da língua. Na busca de uma linguagem mais íntegra, menos corrompida e menos desgastada o ser acaba encontrando também seu lado mais íntegro, menos corrompido e menos desgastado. E daí surge aquela velha discussão entre o que veio primeiro: homem (consciência) ou língua? O homem molda a língua ou a língua molda o homem? Segundo Barthes (1984, p.20):

O homem não *preexiste* à linguagem, nem filogeneticamente, nem ontogeneticamente. Não atingimos nunca um estado em que o homem existisse separado da linguagem, que em seguida elaboraria para

‘exprimir’ o que se passasse em si: é a linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário.

O que sabemos é que em Clarice, linguagem e ser, matéria verbal e conteúdo se formulam paralelamente, uma coisa não é sem a outra. Ou seja, pode-se dizer que linguagem e consciência (o ser) nascem juntamente. Quando se cria o discurso se cria o ser do discurso. As coisas não existem pela linguagem, ou para a linguagem; mas na linguagem. Esse tema também servirá de matéria para entendermos posteriormente as questões das personagens clariceanas, personagens que se fundam na linguagem e são linguagem.

Percebemos que um novo mundo vai nascendo na narrativa. A linguagem não cotidiana constrói uma nova possibilidade de sentimento do real, e a literatura é ainda o grande centro em que a linguagem consegue se manter preservada, revelando uma face não burocratizada e não endurecida. Clarice faz uso do espaço literário para preservar ser e linguagem da anestesia do mundo; a literatura é uma possibilidade de despertar os sentidos.

Então, parece que Clarice não apenas consegue dizer o indizível, olhar e nomear lados obscuros; mas também consegue pegar a massa concreta da linguagem cotidiana e remodelá-la, construí-la de outra forma. Esse experimentalismo lingüístico coloca as palavras em situações inusitadas, deixando o que era “duro” maleável e desloca o modo de apreensão do mundo.

A escritura, assim, dança, oscila, adquire ritmo próprio. A sintaxe se desestrutura, muitas vezes, e se reestrutura de um jeito novo e esse novo agrupamento de palavras cria uma semântica que exala imagens e sensações. A metáfora rica estruturada, muitas vezes, em antíteses e oxímoros, torna-se matéria básica para cada novo expressar, e cada novo expressar fica tão cheio de cores, figuras e ritmos que consegue criar o sentimento de epifania, não apenas nas personagens, mas também nos leitores. O poeta Haroldo de Campos (2000, p.15-16) diz sobre a escritura de Clarice, no prefácio do livro de Olga de Sá, o seguinte:

Clarice, congenialmente, no seu “escrever com o corpo”, na sua resistência ao dizer e ao dito (aos ditames do Logos instituído), tira partido dessa natureza ambígua do metafórico, através de um uso particular e aliciante de símiles de impacto imediato, unidades semânticas

devolvidas ao estado abrupto, “ressensibilizadas”, apanhadas em conjunção estranhante, “desautomatizadora”.

Vemos que tudo está entrelaçado em sua obra - linguagem, estruturação, criação, ser – compondo uma literatura condensada e diferenciada. Como diz Antonio Candido (1989 p.208): “Ela [Clarice] é provavelmente a origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios”.

A ficção adquire a capacidade de criar para nós novos mundos, inesgotáveis, na medida em que utiliza uma linguagem maleável e focaliza temas oscilantes; somos convidados também, enquanto leitores, a entrar na dança das palavras e deixá-las ecoar em nosso interior. Essa utilização da palavra não cristalizada abre sempre novos caminhos de entendimento e a literatura assim é rica e grande como uma poesia, perpassa os tempos históricos, pois traz sempre a possibilidade de novos frutos nascerem.

Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. Este fato é requisito em qualquer obra, obviamente; mas se o autor assume maior consciência dele, mudam as maneiras de escrever e a crítica sente necessidade de reconsiderar os seus pontos de vista [...] (CANDIDO, 1989, p.206-207).

Tendo em vista a abertura da obra a possibilidades interpretativas, e a flexibilidade que o discurso adquire para tentar sustentar mais fielmente questões intimistas, e ontológicas, a literatura assume o papel de destruir as verdades acabadas e de descartar as hierarquias.

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* notamos que existem alguns deslocamentos hierárquicos. A linguagem é a primeira coisa deslocada que observamos, e é o que neste estudo estamos querendo focalizar prioritariamente. Mas percebemos que alguns outros focos pré-estabelecidos de poder também são deslocados na narrativa, como por exemplo: a desvalorização do tempo como instância generalizada e cronológica; o deslocamento da instância racional e automática de apreensão do real; o deslocamento da

supremacia masculina, etc. A intenção seria: “escrever para além do sexo, da origem, da linguagem, da língua dominante, maior, que se dispõe a ‘interpretar, transformar, enunciar’.” (CURI, 2001, p.60).

Nessa busca pela palavra mais “pura”, limpa e deslocada do mundo corrompido e na tentativa de fugir dos valores e poderes pré-estabelecidos que desestruturam a linguagem convencional, a narrativa cria um universo paralelo, um microcosmo com leis próprias e com “verdades” diferentes. Na verdade, as palavras “verdade”, “lei”, “valores pré-estabelecidos” parecem não ser mesmo as importâncias, ou onde a narrativa busca se estruturar. Pelo contrário, talvez a narrativa busque uma fuga das verdades, de qualquer verdade, acreditando numa visão relativa do mundo. Então esse mundo novo que se cria na narrativa é um mundo estranho, não familiar, causa impacto e faz acordar em nós o que estava adormecido.

É um cosmo que emerge através do olhar poético que o artista inquire sobre o mundo. Olhar que é primitivo, no sentido de que é um olhar primeiro, que consegue se surpreender e se admirar com o mundo e olhar que é também vidente, que enxerga além, vê o lado isolado, particular e não habitual do ser. Olhar artístico que desnuda as coisas no mundo, retira o valor de utensílio, de ferramenta para ver as coisas em sua existência isolada, particular, apenas como coisas que são em si antes de servir para algo mais. E ainda é um olhar intuitivo, que cria o mundo a partir do que sente, a partir do desejo pré-sentido e por isso muitas vezes é chamada de inspiração.

E é nesse ponto que a apreensão do conceito de mito se faz necessária. Em uma narrativa em que o olhar é deslocado e tem a possibilidade de criar uma nova visão de mundo, com leis próprias, que busca as origens das coisas, instaura-se uma percepção de mundo mitológica. Neste modo de percepção, não há uma divisão dos planos de mundo, aqui sentimento de transcendência presentifica-se no mundo concreto; a divisão entre razão e sensação, entre existência e essência se rompe e instaura-se uma comunhão, uma unidade maciça do todo.

Esse tema da “comunhão”, aliás, é um dos temas centrais de *Uma aprendizagem...*, comunhão não apenas no tema amoroso em que homem e mulher vão compartilhando conhecimentos e sensações até chegar ao auge da comunhão amorosa; mas também a comunhão se faz presente no nível discursivos da narrativa, a partir do momento em que as

diversas instâncias narrativas procuram se tornar equivalentes e interligadas. Como já dissemos: ser, linguagem, atividade criativa, estruturação narrativa se condensam, se refletem, como se cada instância justificasse seu modo de ser e se auto-afirmasse na outra.

Podemos observar a comunhão dos níveis do discurso e o modo de ser do trabalho criativo através de aberturas e esclarecimentos que o próprio material ficcional e as várias instâncias narrativas nos legam. Muitas vezes, por exemplo, encontramos na própria ficção questionamentos sobre o fazer literário, como se a forma, a estrutura que está sendo usada, falasse sobre si mesma, se questionasse sobre o que está dizendo e o modo como esta dizendo.

Percebemos isso, por exemplo, quando aparece, em vários momentos, a conjunção “ou” ligando duas orações, como se a escritura se perguntasse: o que é melhor dizer: isso “ou” aquilo? Qual seria a forma mais precisa de dizer: esta “ou” aquela? E o próprio título do livro é um exemplo disso: *Uma aprendizagem “ou” O livro dos prazeres*.

Constatamos também essa atitude metaficcional quando aparecem diversos pontos de interrogação como se a autora estivesse perguntando se é aquilo mesmo que está tentando dizer, ou mesmo se perguntando como aquilo que está tentando dizer poderia ser dito da melhor forma. Surgem perguntas como:

“Como estar ao alcance dessa profunda meditação do silêncio?” (LISPECTOR, 1998, p. 36);

“Como é que se pede? E o que se pede? Pede-se vida?” (LISPECTOR, 1998, p.55);

“O que é o real?” (LISPECTOR, 1998, p.55);

“Seria talvez possível que a um certo ponto da vida o mundo se tornasse óbvio?” (LISPECTOR, 1998, p.65).

Esses questionamentos surgem através das vozes das personagens e do narrador, e na maioria das vezes não são dadas respostas a eles, apenas são proferidos para despertar o pensamento e a imaginação. Por isso também, muitas vezes, a leitura desse tipo de narrativa nos faz sair do comodismo de apenas virarmos as páginas do livro, degustando passivamente a história que nos é narrada. O leitor começa a ter uma função ativa, pois os questionamentos instigam a capacidade criativa e imaginativa. E ele torna-se parte essencial da construção significativa da narrativa, imbuindo na mesma interpretação e sentimento de mundo.

Neiva Pitta Kadota (1997, p.65-66) fala sobre o interesse de se escrever questionando:

Ao expor a “olho nu” o trabalho de montagem do texto, o projeto estrutural da narrativa, há um desvirtuamento do processo de contar, do relato factual, e uma tendência a explicitar sua essência verbal e negar/anular seu compromisso representativo com o homem e o mundo nos moldes do narrar tradicional. Uma recusa consciente porque interessada no cavar e descobrir/liberar tensões, essas linhas de força que demonstram o estar-se vivo e presente e o poder ainda, apesar dos séculos de aprisionamento pelos comportamentos condicionados, tornar-se um ser não-autômato, ou seja, um ser de linguagem, capaz de realizar em sua plenitude, ainda que contra a ideologia que tudo cerceia, a façanha espetacular de viver.

Nesse expor a “olho nu” o trabalho de montagem do texto, nos perguntamos se a autora não se coloca, dessa forma, vivamente dentro do texto. E essa é mais uma questão que nos choca na leitura dos livros de Clarice: será que ela se expõe assim cruamente em seus textos, ou será isso mais um jogo ficcional?

Não nos interessa responder com certeza a isso, apenas acreditamos que se trata de uma característica que causa estranhamento e desestrutura a narrativa. Essa atitude metalingüística é mais uma característica que torna esse tipo de escritura diferenciada.

Ainda segundo Neiva Pitta Kadota (1997, p.102), nas narrativas de Clarice Lispector, essa atividade auto-reflexiva de metalinguagem se faz presente também na atividade de intertextualidade e de intratextualidade:

Nesse novo modo de composição literária que melhor se coaduna com a sociedade contemporânea, o texto literário, rompendo os limites de seu espaço predeterminado, dialoga com outros textos na dimensão interna de sua própria obra – a intratextualidade –, ou externa a ela – a intertextualidade, num processo metalingüístico que o valoriza pela sua hibridização e dessacralização, cujo resgate dá origem à operação tradutória ou recriação estética.

A fragmentação do discurso, o trabalho de recortes e colagens, o permanente diálogo entre as obras clariceanas e com a própria linguagem que utiliza são fatores que contribuem na afirmação da liberdade criativa e da descristalização da obra.

Tudo isso nos dá mais um indício dessa coragem de narrar. A coragem de revelar a nudez do trabalho criativo. De revelar que tudo pode (deve) ser questionado, inclusive o ato ficcional. A coragem de não se ter uma firmeza (certeza) ao dizer, de revelar posições oscilantes. Como diz Nunes (1998, p. 44):

Depois desce mergulho no subsolo escatológico da ficção, nas águas dormidas do imaginário, comuns ao sonho, aos mitos e às lendas, a voz reconstruída de quem narra só poderá ser uma voz dubitativa, entregue à linguagem – aos poderes e à impotência da linguagem, distante e próxima do real extralingüístico, indizível.

Esses questionamentos que ficam expostos na narrativa revelam um pouco o trabalho criativo, revelam que a obra busca o dizer preciso e que esse dizer talvez não exista, por isso a obra quando se diz se questiona.

É, ainda, interessante observar que a partir dessas dúvidas expressas no ato de narrar, a palavra começa a mostrar-se flexível. Se não se pode dizer nada com certeza, se não há como chegar à exatidão plena, se a palavra não pode ser mais um padrão, mesmo porque a palavra é uma metáfora, se há várias formas de se dizer o que se quer dizer, então a palavra se revela modelável, inconstante e não fixa, assim como é o ser.

A nudez da palavra e os desvios da estrutura da narrativa procuram espelhar-se no conteúdo da mesma. O narrador de *Uma aprendizagem* diz, em certo momento: “A coragem de Lóri é a de, não se conhecendo, e no entanto prosseguir, e agir sem se conhecer exige coragem.” (LISPECTOR, 1998, p.79). Esse modo de agir corajoso da personagem Lóri, que entra em lados pouco conhecidos do ser é o mesmo modo de agir que a ficcionista desempenha.

Assim como a palavra vagueia em sua forma e suas significações, os temas das narrativas de Clarice também se constroem sobre aquilo que oscila e é inconstante.

É um tipo de narrativa que tece a esfera do sensível. Como já dissemos, tenta revelar o lado sem forma do ser. Narrativa que entra em questões ontológicas, ou seja, questões que direcionam para respostas múltiplas e variadas; ou simplesmente para respostas nulas.

Segundo Alfredo Bosi (1989, p.442), o deslocamento maior das ficções clariceanas é justamente o fato de ultrapassarem a esfera do psíquico, desembocando na esfera do ontológico/metafísico. Ele até nomeia esse tipo de narrativa, tentando enquadrá-la nos moldes da teoria literária tradicional, mas compreendendo que esse tipo de literatura ultrapassa demarcações. Ele nomeia de: “romance de tensão transfigurada” que se caracterizaria da seguinte forma:

O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. [...] O conflito, assim “resolvido”, força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia.

A linguagem poética seria a forma mais plena e expressiva para falar sobre os temas míticos e metafísicos. O modo de dizer poético seria a causa e ao mesmo tempo a consequência desse questionamento exacerbado e profundo sobre o ser. O ser, na busca da identidade e percorrendo caminhos obscuros, desenvolve uma linguagem mais expressiva e questionadora. A linguagem detalhada, lapidada e desautomatizada, invade o caminho sem volta da busca ontológica.

Porém, o contato direto com essas questões filosóficas não faz com que a literatura vire filosofema, o narrar é a expressão, e a filosofia é a “explicação” retórica da realidade. Clarice é a artista da expressão (impressão?). Como diz Olga de Sá (2000, p. 138-139, p.22, grifo da autora), tentando diferenciar um pouco a função filosófica da literária:

Um literato nem sempre pode, no domínio das idéias, apresentar a originalidade de um verdadeiro pensador. Sua grandeza específica é dar valor literário ao que o filósofo daria uma expressão técnica.

Ou ainda:

Analogamente, o engajamento radical de Clarice com a própria linguagem, que mesmo quando afirma se interroga. Ao dizer que ela inaugura, entre nós, o romance metafísico quisemos significar: Clarice não é um filósofo, um pensador, mas uma escritora, fundamentalmente comprometida com o ser *sob linguagem*; ou, melhor, *com a linguagem, espessura do ser*.

Em meio a isso tudo, não podemos pensar que pelo fato de a narrativa tratar de questões oscilantes e usar uma estruturação lingüística deslocada, o trabalho criativo não tenha sido árduo e pesado. Pelo contrário, talvez seja mais árduo justamente por lidar com essas questões. O trabalho corajoso de entrar no lado difícil das coisas, sentir esses lados e ainda dizer, dar nomes e formas a eles é um trabalho extremamente pesado, de poeta garimpeiro mesmo.

Por isso o uso da técnica é sempre muito grande; “pode-se dizer até que a equação: técnica + sensibilidade = arte, é verdadeira.” (KADOTA, 1997, p.69).

Para falar de temas instáveis como os que as narrativas clariceanas se propõem, é preciso fazer uso de técnicas narrativas específicas para transmitir da melhor forma o que se quer transmitir. Clarice Lispector faz uso, por exemplo, do fluxo de consciência; do monólogo interior; desenvolve a narrativa contínua, sem interrupções; tenta dar forma ao mundo ficcional através do olhar intimista que tudo desorienta. Nasce uma escrita que, muitas vezes, parece nos transportar para um mundo onírico, em que tudo se reanima com novas cores e formas.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, como já dissemos, se diferencia de muitas outras obras da autora pela introdução do diálogo ao invés de unicamente desenvolver o monólogo feminino. Neste livro, temos a possibilidade de entrar em contato com duas consciências: a de Ulisses e a de Lóri. Mas vamos percebendo que o caminhar que essas consciências vão traçando na narrativa é mesmo o de uma comunhão plena, comunhão que chega à instância da consciência, do sentimento de mundo equivalente e uno. Por isso podemos dizer que o diálogo nesta obra representa um “monólogo a dois.” (SÁ, 2000, p.54).

Mas há também, nesta obra, monólogos “a um”, ou “diálogo da consciência consigo mesma.” (SÁ, 2000, p.54). A protagonista tem momentos de isolamento, em que pensa na

própria condição, conversa consigo mesma, e muitas vezes parece que dois estados de consciência da mesma personagem se dividem e dialogam. Acontece isso quando, por exemplo, Lóri se olha no espelho e se estranha perante a própria imagem. Muitas vezes também, Lóri conversa com Ulisses, mas na verdade está travando um monólogo, como se ela precisasse da presença física de outra pessoa para se auto-questionar e se auto-encontrar.

O fluxo de consciência (*Stream of Consciousness*) é outra técnica de que a narrativa se apropria. Técnica que havia sido tão bem manipulada por Joyce, Virginia Woolf e outros.

Muitas vezes a estruturação da narrativa que segue sem recortes, com uma pontuação desordenada, desenvolvendo enormes períodos no discurso, é justamente a tentativa de a consciência fluir o mais naturalmente possível, tentando fazer as palavras adequarem-se à velocidade e à intensidade do pensamento.

Daí surge, então, a instauração de um novo tempo narrativo. A narrativa busca se estruturar em um tempo próprio e subjetivo, diferenciado do tempo cronológico, objetivo. O tempo cronológico é o tempo da lógica, é uma convenção artificial, que enquadra o mundo em um tempo instituído socialmente. O tempo subjetivo, psicológico, ou metafísico, como alguns autores costumam chamar, é o tempo do ser, sempre relativo, sempre próprio, sempre diferente.

Por isso, na tentativa de desenvolver esse tempo particular na narrativa, a autora faz uso do fluxo de consciência. Por isso, também, a narrativa adquire estruturação própria, tentando acompanhar o tempo “natural” do ser, do sentir.

Por exemplo, se reduzíssemos um acontecimento da história ao tempo cronológico, a percepção do que foi dito se despojaria de toda sua grandeza. Algo que acontece em apenas segundos do tempo cronológico acarreta sentimentos, sensações, pensamentos e conflitos que têm um espaço de tempo inominável e pode ocupar grande parte do contundente esquema ficcional. Por isso o tempo é outra instância narrativa desautomatizada, não pode mais ser quantitativo e simétrico, pois o ser não é quantitativo e simétrico.

A idéia de *durée* desenvolvida por Bergson, que diz que o tempo é qualitativo e tem um ritmo próprio, caberia bem para identificar os tempos clariceanos.

Há também o fator de sobreposição de épocas temporais, uma interpolação de presente, passada e futuro. O passado seria o tempo da memória que mescla acontecimentos transcorridos com desejos, fantasias, e criações novas e estaria presente ativamente no tempo presente; e o tempo futuro seria apenas uma criação imaginativa que o presente concebe. Daí surge a idéia de tempo circular, da eterna volta às origens.

Desejos e fantasias podem não só ser lembrados como fatos, como também os fatos lembrados são constantemente modificados, reinterpretados e revividos à luz das exigências presentes, temores passados e esperanças futuras (MEYERHOFF apud SÁ, 2000, p.98).

Não é só a instância temporal que ganha ares subjetivos, a descrição do espaço, das coisas no mundo, também é retratada de forma subjetiva. O espaço não é mais como um retrato de fotografia. Todas as coisas nos são expressas depois de passadas pelo crivo da interioridade para então surgirem na exterioridade. As instâncias espaciais, então, aparecem imbuídas de sentimentos, de cores e formas que dizem respeito às cores e formas do interior do ser.

Às vezes nos sentimos como que diante de uma pintura expressionista ao nos depararmos com frases cheias de figuras de imagens, que parecem carregadas de cores resplandecentes, fundidas e vibrantes, com traços que deformam a realidade para retratar o sentimento.

Também, muitas vezes, parece que a narrativa adquire uma música própria que surge através dos ritmos desencadeados por figuras de linguagem (assonâncias, aliterações), pela disposição própria das frases e períodos e também pelos símbolos “despejados” nas folhas. O som do sino badalando, o barulho do mar, a chuva, o vento na noite... ajudam a nos transportar para esse mundo de sensações.

A escrita mexe com nossos sentidos, e a literatura, assim, se torna ampla, transbordando para o campo de outras formas de representação artística: a música, a pintura, o cinema e até a culinária.

No livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, em vários momentos, nos deparamos com uma exacerbada descrição de sensações: a personagem Lóri entra em uma sintonia profunda com objetos e coisas do mundo e parece alcançar um estado de êxtase. As

coisas parecem despertar esse êxtase, mas pode ser que Lóri precisasse dessas matérias unicamente como mediadoras para se permitir essa abertura sensível. Na verdade, o estado de êxtase surge na possibilidade de deixar o estado interior fluir e se expressar no exterior. No decorrer da história, Lóri vai experimentando esses estados isolados, que são como prelúdios da sexualidade, são experiências eróticas que colocam a personagem no caminho do auto-conhecimento e da liberdade de expressão, e que culmina na entrega sexual, ao final do livro.

Lóri precisa desses falsos apoios, desses objetos mediadores, para revelar-se a si mesma; assim como precisa da presença mediadora de Ulisses para ajudá-la nesse caminho da auto-aprendizagem. Mas, na verdade, ela chega ao ápice da liberdade e do auto-conhecimento sozinha.

Esse estado de êxtase seria a epifania, que “[...] é um modo de desvendar a vida selvagem que existe sob a mansa aparência das coisas, é um pólo de tensão metafísica, que perpassa ou transpassa a obra de Clarice Lispector.” (SÁ, 2000, p.135).

O estado epifânico surge no estranhamento, como se fosse um momento de sobriedade em que a personagem se abrisse para um entendimento maior sobre sua condição no mundo.

No contato íntimo com as coisas (Natureza), a narrativa se enche de descrições detalhadas, as frases ficam cheias de adjetivações para tentar descrever da melhor forma esse fascínio que o mundo material desencadeia. Carlos Felipe Moisés (1989, p.154), escreve sobre a ficção em crise de Clarice Lispector:

A tendência aí anunciada, em termos de analitismo, ourivesaria minudente, atenção aos detalhes, não constitui simples opção estilística, mas a metaforização de uma forma de ver o mundo e as coisas.

Como já dissemos, a escolha dessa escrita cheia de figuras, deslocamentos, metaforizações, descrições, é a tentativa de ser o mais fiel possível ao sentimento, ao mundo que está se querendo dizer.

Carlos Felipe Moisés (1989, p.154) diz ainda sobre esse modo de produção literária: “Partes, detalhes, fragmentos: a realidade jamais é buscada como um todo, pelo temor de que a sua completude avantajada venha a sufocar a fragilidade do mundo interior.”

Essa opção de escrever em fragmentos e deslocamentos é a tentativa de revelar a interioridade. E a interioridade tem uma realidade relativa, fragmentada, com ritmo próprio, com tempo próprio; é um mundo à parte.

Com todas essas observações e constatações, percebemos que a narrativa entra mesmo em crise, não pode mais ser chamada de romance. O relato poético é a forma desenvolvida nesse tipo de narrativa. Relato que escolhe o espaço maior da narrativa longa para que o fluir dos detalhes e das construções que correm em fluxo possam aflorar de forma mais abrangente.

O hibridismo entre poesia e prosa é o que podemos observar neste livro, que utiliza a prosa poética. E, sobre o qual, discorreremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

A meditação apaixonada, feita de lampejos intuitivos, e a ficção propriamente dita, sempre meditativa, feita de súbitas iluminações, produzem-se reciprocamente, produzindo o movimento dubitativo, dramático, de uma *escrita errante*, autodilacerada, à procura de sua destinação, impelida pelo *vago objeto de desejo*, que desce ao limbo da vida impulsiva para subir a uma forma de *improviso*, intérmino, no qual parece abolir-se a distinção entre prosa e poesia, e que, fluxo verbal contínuo, sucessão de fragmentos da alma e do mundo, já não pode mais receber a denominação de conto, romance ou novela – *improviso* porque desenrolado, tal o *impromptu* musical, ao léu de múltiplos temas e motivos recorrentes (autoconhecimento, expressão, existência, liberdade, contemplação, ação, inquietação, morte, desejo de ser, identidade pessoal, Deus, o olhar, o grotesco e/ou o escatológico). (NUNES, 1998, p.45-46).

2. Trajetórias poéticas

Nesta segunda parte, adentraremos mais profundamente na teoria poética. Como acreditamos que a linguagem que Clarice Lispector utiliza em seu trabalho criativo é poética, tentaremos percorrer mais detalhadamente essa expressão artística. Caminharemos na busca das definições essenciais de poesia e de linguagem poética, para depois imbricar o trabalho criativo clariceano nesse viés teórico.

Alguns temas que percorreremos serão: a poesia e sua função; o poeta e o trabalho criativo; a linguagem poética; fantasia e imaginação; a prosa poética; a poesia em Clarice.

2.1 O que é poesia? Qual a sua função?

A palavra “poesia” vem do grego *póiesis* e significa: “forma de expressão lingüística destinada a evocar sensações, impressões e emoções por meio da união de sons, ritmos e harmonia e utilizando uma seleção de vocábulos essencialmente metafórica.” (LAROUSSE, 1998, p.722).

Falando de outra forma: a poesia é a harmonização e a integração de sons, ritmos, vocábulos metafóricos que criam uma expressão lingüística com capacidade de evocar sensações, impressões e emoções. Dessa forma, temos que atentar, quando lidamos com poesia, para cada elemento que constitui essa harmonização, tentando captar como essa integração de elementos diversos faz nascer uma estrutura orgânica e auto-suficiente.

A poesia é como uma poção, uma mistura de elementos diversos, constituindo um todo e nós, enquanto degustadores e pesquisadores, temos que desestruturar e fragmentar essa mistura, captando cada elemento que foi cuidadosamente adicionado para entender a constituição inicial.

Quando pensamos em poesia uma das primeiras idéias que vem a nossa cabeça é que a poesia é uma forma de *expressão* artística.

Nas diversas definições do vocábulo “expressão”, encontramos uma que diz: “Maneira de *representar* algo através de uma técnica artística” (LAROUSSE, 1998, p.414, grifo nosso), e outra que diz ainda: “Aquilo pelo qual algo se *manifesta*” (LAROUSSE, 1998, p.414, grifo nosso).

A expressão é uma forma de representação em que algo se manifesta. Como nosso estudo está interessado na linguagem poética, interrogamos: o que é *representado* na arte poética? O que se *manifesta*?

Em um sentido mais genérico, Benedito Nunes (1966, p.100, grifo nosso) diz que a expressão: “[...] é o ato que consiste em *relacionar* certos dados atuais ou presentes a objetos ocultos ou distantes [...] Diz-se que as palavras exprimem o pensamento, porque servem de veículo às idéias”.

Voltado mais especificamente para a expressão poética, o filósofo diz ainda que: “expressão é o conjunto de efeitos exteriores da consciência, efeitos esses que são sintomas de processos interiores ou sinais de estados psíquicos, sentimentais e emotivos.” (1966, p. 100-101).

Nessa linha de pensamento, apreendemos que o que se *manifesta* na arte poética é a interioridade, que só pode ser *representada* através de suportes exteriores, e por isso a expressão poética é o ato de *relacionar*, é o diálogo travado entre interioridade e exterioridade que se materializa na forma de palavra.

Como dissemos logo acima: a poesia é uma forma de expressão artística. Já que percorremos um pouco o terreno da expressão, agora nos perguntamos: o que é arte?

Recorremos mais uma vez à significação do dicionário, que diz que arte é: “*criação* de objetos ou de organizações específicas destinadas a produzir no homem um estado particular de sensibilidade.” (LAROUSSE, 1998, p.90, grifo nosso).

Acreditamos que arte é mesmo uma criação, mas a palavra “criação” no processo artístico deve ser observada como verbo e como substantivo. A arte é um ato de criação, requer trabalho, disposição. A arte também é um objeto de criação, ou seja, uma concretude resultante do ato de criar. Ela não é só o objeto artístico, mas é também o trabalho de criação que começa no artista que a produz e continua nos apreciadores que a partir dela também criam. A arte é o processo.

Arte é uma organização específica, trabalha com a palavra de forma exclusiva, reunindo elementos determinados. A poesia é a arte de desestruturar e reestruturar, como poderemos observar mais à frente.

A definição de arte diz ainda que ela é uma organização *destinada a produzir* no homem *um estado particular*. Os termos em itálico são os que podem causar leituras equivocadas no entendimento do que a arte representa. Pois, a arte não tem um *destino* pré-estabelecido, ela não visa produzir nada e muito menos *um estado particular*. A arte não é criada para um destino exclusivo e pré-determinado, ela é gratuita e depois de lançada ao mundo pode produzir diversos ou nenhum estado no homem. Acreditamos que a inutilidade da arte é uma de suas características essenciais. O termo “particular” na definição de arte é, pois, utilizado no sentido de que produz um estado essencial, diferenciado, extra-ordinário no homem e não no sentido de que produz um único estado comum em todas as pessoas.

Recorremos, mais uma vez, a Benedito Nunes (1966, p.32) que define a arte também como ato de criação: “*Arte* é a própria disposição prévia que habilita o sujeito a agir de maneira pertinente, orientado pelo conhecimento antecipado daquilo que quer fazer ou produzir”.

E enquadra a poesia no campo da arte: “A arte, enquanto processo produtivo, formador, que pressupõe aquilo que ordinariamente chamamos *técnica*, e enquanto atividade prática, que encontra na criação de uma obra o seu termo final, é *póiesis*”. (NUNES 1966, p. 33).

Nesse sentido, o filósofo retorna ao significado grego originário da palavra poesia, em que o termo “técnica” lhe está aferrolhado. A “técnica” que Nunes se refere é em um sentido heideggeriano, que seria uma forma de saber amplo, é um saber revelar o ser através da matéria-prima artística. O ser que tem técnica é aquele que detém um saber que engloba sensibilidade e intelectualidade. Essa busca que Nunes empreende ao redor da palavra, mostra que é necessário voltar às origens dos termos para podermos entendê-los em um sentido inato, pois com o uso excessivo, a conceitualização de poesia banalizou-se e perdeu características que lhe eram essenciais.

Nunes (1966, p. 32) conserva a denominação originária grega de poesia e a define:

Póiesis – É produção, fabricação, criação. Há, nessa palavra, uma densidade metafísica e cosmológica que precisamos ter em vista. Significa um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser. Criação não é, porém, no sentido hebraico de fazer algo do nada, mas na acepção grega de gerar e produzir dando forma à matéria bruta preexistente, ainda indeterminada, em estado de mera potencia.

A poesia é, então, o trabalho artístico sobre matéria bruta, e muitas vezes corrompida, do mundo, que faz surgir uma realidade cosmológica e abre espaço para lados pouco acessíveis do ser emergirem. Por isso a poesia é a arte essencialmente ligada à expressão ontológica.

[...] o que chamamos poesia implica a mais profunda penetração no ser de que é capaz o homem. Sedenta de ser, enamorada de ser, a poesia cruza as camadas superficiais sem iluminá-las de todo, centrando seu foco nas dimensões profundas. E então ocorre que como o homem está fenomenicamente em relação com suas essências como a massa de esfera em relação com seu centro, a poesia incide no centro, instala-se no plano absoluto do ser, e só a sua irradiação reflexa volta à superfície e envolve seu conteúdo em seu luminoso continente. (CORTAZAR, 1993, p.66-67).

No que concerne à arte, é, ainda, interessante observar que derivada da palavra “arte” há a palavra “artefato”. O artefato é: “produto ou obra do trabalho mecânico” (LAROUSSE, 1998, p.90), algo que é construído para um fim utilitário. Essa definição parece muito distante da definição de poesia, pois a poesia não é funcional, não é criada para um fim utilitário. Mas, a poesia é a concretização de um ato de criação, assim como o artefato. A poesia, assim como o artefato, é produto de um trabalho. Ambos surgem de um esforço criativo e por isso artístico. E o poeta, assim como um *artesão*, quebra, torce, entorna, desloca, colore uma matéria-prima, transformando-a em objeto lapidado.

Então, se a poesia se diferencia do artefato principalmente por não ser criada para um fim utilitário, qual seria a função da poesia?

Poderíamos dizer: a poesia tem *função* de despertar sensações e emoções no homem, ou, a poesia tem *função* de comover, evocar. A poesia pode, e talvez essa seja uma de suas características, despertar o lado sensível do homem, mas essa não é sua função, essa é uma de suas conseqüências. Ela não tem uma causa além de si mesma para nascer e existir, e isso quer dizer que a poesia *é* linguagem, é a linguagem em sua essência e não utiliza a linguagem com fins comunicativos ou outros fins. Ela não é uma ferramenta destinada a cumprir algo, o destino da poesia é ser em si mesma; como já dissemos: a poesia é auto-suficiente e gratuita. Ela é a expressão de uma sensação ou um sentimento que se avivou, tomou forma, mas que continua no espaço da liberdade de ser ou não-ser, de sentir ou não sentir.

Essa noção de auto-suficiência da poesia começou a ser muito difundida na modernidade. Em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich (1978, p.16) desenvolve um panorama amplo da poesia e seus expoentes na modernidade; ele diz sobre a intenção da poesia nessa época:

A poesia quer ser [...] uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério e conceitos.

Friedrich (1978, p.17) fala da poesia como um deslocamento e explica que esse deslocamento é relativo à realidade externa do mundo:

A realidade [da poesia] desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da poesia lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna [...].

Percebemos que a poesia rompe com as leis da realidade a partir do momento em que a *transforma*. A poesia transforma a realidade e quebra conceitos estabelecidos,

quando, por exemplo, não mais coloca termos e conceitos opostos como contrastantes, quando destrói a idéia de verdade, de bom e de ruim e reorganiza o mundo de uma forma própria. A poesia transforma a palavra corrente em palavra poética quando liberta a língua de regras gramaticais, da seqüência lógica e rompe com conceitos e formas fixas do discurso; ela possui suas próprias verdades e seus próprios modos de estruturar essas verdades.

A poesia transforma o mundo e o resultado dessa transformação é a fundação de um novo mundo, de uma realidade paralela. E esta é outra noção que também começa a ser muito difundida na modernidade.

Parece que a poesia quer preservar sua integridade e seu espaço na rede social. E, numa sociedade em que o valor das coisas é medido pela eficiência e pelos resultados práticos, diretos, que economizam tempo e trazem benefícios lucrativos, a poesia parece não encontrar terrenos muito acolhedores para frutificar. Mas ela não morre, não se esgota; talvez ocupe um lugar marginal na sociedade moderna, mas permanece nascendo, crescendo e se preservando mesmo que em um ambiente próprio, em um Olimpo salvaguardado e pouco corrompido.

Se a poesia não se mantivesse às margens das leis da realidade externa poderia se corromper com as “tentações” do mundo, com as leis do mercado, com as exacerbadas mudanças e perderia suas características essenciais, podendo até deixar de pertencer ao campo da arte.

[a lírica] é uma ‘defesa contra a vida habitual’. Sua fantasia goza da liberdade ‘de misturar todas as imagens’. A lírica é uma oposição que canta contra um mundo dos hábitos, no qual os homens poéticos não podem mais viver, pois são ‘homens divinatórios, magos’. (NOVALIS apud FRIEDRICH, 1978, p.28).

Dentro do mundo da linguagem usual e cotidiana, a linguagem poética torna-se obscura e hermética, é como se preservasse um código próprio, se instaurasse no mistério e precisasse de uma senha para ser decifrada. A poesia se preserva principal e essencialmente no modo de dizer não habitual e incomum.

Mas queremos nos deslocar, neste estudo, mais intimamente pela estruturação do organismo poético. Como a palavra se molda de tal forma que cria novos mundos? O que acontece com a palavra para que ela seja poética? Como se estrutura o discurso poético?

2.2 O discurso poético

“Toda arte é, ao mesmo tempo, superfície e símbolo”.

Oscar Wilde

A poesia é um processo que ocorre, antes de tudo, na palavra. A palavra designada poética instaura um tipo de discurso particular. Para apreendermos um pouco melhor como se caracteriza o discurso poético temos que observar a constituição da palavra poética e depois a estruturação do discurso poético como um todo.

A palavra é constituída, como sabemos, de significante e significado, ou seja, de forma e conteúdo, ou, símbolo e idéia. O que acontece com essas duas faces da palavra no discurso poético?

A palavra poética tem a preocupação essencial de ser trabalhada tanto em sua parte significante, como em seu significado. Mas, segundo alguns estudiosos, o que diferencia a linguagem poética da linguagem comum, comunicativa, é a preocupação exacerbada com o significante. Porque, pode-se discorrer sobre um mesmo tema de muitas formas, e o jeito poético de percorrê-lo é aquele que trabalha detalhada e exacerbadamente a roupagem, a forma do discurso. No discurso literário “[...] o *processo* da significação contaria mais que o sentido ou a coisa significada.” (LEFEBVE, 1980 p.48, grifo nosso).

O discurso poético é o discurso que por essência (e aparência) se diferencia do discurso cotidiano.

A primeira diferença que observamos entre o discurso poético e o discurso cotidiano é a inversão valorativa entre significante e significado. Como dissemos, no discurso poético o significante se torna a parte mais importante e trabalhada do signo. O que é que acontece com o significante que o torna poético?

Na poesia a materialidade da palavra é simbólica, ou seja, o significante é um símbolo. O símbolo se diferencia do mero significante que transmite um significado preciso, pois é redondo, plural, inesgotável, impreciso. Na linguagem cotidiana as palavras são somente signos, enquanto na poesia, as palavras são símbolos.

O símbolo evoca pensamentos, deve ser percebido em si mesmo ante um contexto; mostra não a idéia acabada, mas a produção desta. No símbolo cabem imagens, cabem idéias contrárias que se unem para expressar um mundo que pode ser indizível; cabem interpretações diversas e destoantes. O símbolo é o espaço das dualidades e da obscuridade acessível. “O símbolo é, portanto, uma representação que faz aparecer um sentido secreto, ele é a epifania de um mistério” (DURAND, 1988, p.15).

[...] (1) O símbolo mostra o devir do sentido, não seu ser; a produção, e não o produto acabado. (2) O símbolo é intransitivo, não serve apenas para transmitir a significação, mas deve ser percebido em si mesmo. (3) O símbolo é intrinsecamente coerente, o que quer dizer que um símbolo isolado é motivado (não-arbitrário). (4) O símbolo realiza a fusão dos contrários, e mais especificamente, a do abstrato e do concreto, do ideal e o material, do geral e do particular. (5) O símbolo exprime o indizível, isto é, aquilo que os signos não-simbólicos não chegam a transmitir; é, por conseguinte, intraduzível, e seu sentido é plural – inesgotável. (TODOROV, 1978, p.97).

Segundo Tzvetan Todorov (1978), as palavras se tornam simbólicas quando recorrem ao que a retórica chama de figuras de linguagem. Segundo ele, o símbolo se apropria essencialmente de três figuras que são: a *inverossimilhança*, a *ambivalência*, e a *antítese*.

A inverossimilhança ocorre quando um fato descrito não se enquadra nos hábitos comuns e temos que contrapô-lo, dessa forma, aos fatos dos acontecimentos normais.

A ambivalência ocorre quando dois termos contrários se unem para caracterizar um único e mesmo objeto. “Às vezes, de modo mais propriamente racional, a ambivalência se explica como o contraste entre o que as coisas são e o que parecem ser [...]” (TODOROV, 1978, p.115).

E, finalmente, a antítese é “[...] a justaposição de dois seres, fatos, ações ou reações, dotados de qualidades contrárias.” (TODOROV, 1978, p.116).

Ou seja, “qualquer que seja o objeto ou o sentimento descrito, ele termina por se integrar numa *pluralidade de ecos* [...]” (TODOROV, 1978, p.117, grifo nosso).

É interessante observar que é esse trabalho figurativo e cuidadoso com o significante que faz com que o significado também se torne amplo, rico, plural e denso. É como um círculo: a riqueza da poesia se faz na relação mútua entre significante e significado; quanto mais arduamente trabalhado for o modo de dizer, mais exato e denso será o que se está dizendo. Ou seja, forma e conteúdo são faces da mesma moeda, podem até ser analisados dissociadamente, mas não podem ser entendidas como unidades independentes. Clarice diz em uma crônica intitulada *Forma e Conteúdo*:

Fala-se da dificuldade entre a forma e o conteúdo, em matéria de escrever; até se diz: o conteúdo é bom mas a forma não, etc. Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de outro uma forma. Assim seria fácil: seria como relatar através de uma forma o que já existisse livre, o conteúdo. Mas a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. (LISPECTOR, 1984, p.390).

Como já dissemos, a linguagem poética é a linguagem dos desvios. Segundo Lefebvre (1980), existem dois tipos de desvios que podem ser observados na linguagem poética: a *desestruturação* (“quando certas regras do código ordinário são violadas” (p.27) e a *estruturação* (“quando novas estruturas, que não contradizem as regras usuais, vêm acrescentar-se no discurso” (p.27-28).

As *desestruturações* seriam as inversões, as novidades sintáticas, morfológicas e fonológicas, que ocorrem no nível sintagmático do discurso; e as *estruturações* ocupariam o campo das escolhas, são os jogos semânticos que ocorrem no nível paradigmático do discurso.

O discurso poético auto-analisa seus códigos internos, percebe sua auto-constituição e por isso procura uma roupagem adequada para si, roupagem que quer ser plena agrupando

significação, estrutura, imagens, sons e símbolos. Poderíamos dizer: quer adequar de forma própria e equivalente a aparência (forma, estrutura) e a essência (conteúdo significativo). Por isso, esse tipo de linguagem remodela os níveis do discurso: desestrutura a sintaxe, brinca com a semântica, renova a morfologia e reaviva a fonética.

O discurso poético apresenta a intenção de espelhar forma no conteúdo ou vice-versa: a linguagem ao debruçar-se sobre si mesma, transmite-se a si mesma. A atividade poética é a busca dos significantes que melhor, mais claramente e mais fielmente expressem um conteúdo. Como os conteúdos que a poesia se interessa têm a ver com o lado sensível, as palavras escolhidas para melhor definir os estados interiores são metafóricas e simbólicas, não são lógicas e diretas. Os conteúdos da linguagem poética são amplos, não delimitados, por isso o jogo significante também deve ser amplo para dar conta do que quer expressar. A tentativa é de o significante ser a imagem real do significado, como se fosse possível a forma ser a expressão exata do conteúdo. O significante é um símbolo, não pode ser a própria coisa em si, é apenas uma imitação que *representa* a coisa em si.

É claro que esta *imitação* de que estamos falando não é a imitação verossímil que visa copiar o mundo de forma fotográfica e realista. É antes a tentativa de imitar as coisas do mundo de forma deslocada, adentrando no universo da fantasia onde a palavra dita sua própria lei.

A palavra é então experimentada como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como explosão da emoção. As palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são então indícios indiferentes da realidade, mas possuem o seu próprio peso e o seu próprio valor. (JAKOBSON, 1978, p.177).

Essa intenção de encarnar significante e significado nunca consegue ser plena. E a partir do momento em que o discurso poético tenta unificar estes termos, demonstra seu ar idealista, sua busca eterna pela linguagem ideal, originária e pura. Isso seria inviável, mesmo porque “um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria, literalmente, indizível.” (PAZ, 1996, p.51-52).

No entanto, não é porque é inviável a unificação de significante e significado que a poesia deixa de existir e deixa de percorrer esse caminho da tentativa. Ela continua

percorrendo-o e torna-se, assim, não um resultado, mas o caminho. A poesia é o próprio caminho, não é o começo nem o fim. E o fato de a poesia estar sempre trilhando o caminho da linguagem ideal é que a torna rica e bela, não perfeita, mas bela.

No discurso cotidiano a relação entre o conceito e o signo se torna automática, o signo é anulado em função da “necessidade” de transmissão rápida da idéia. No discurso poético há a ruptura dessa concepção pré-estabelecida, como já disse Jakobson: na poesia “a palavra é experimentada como palavra”, a palavra é apenas signo antes de ser conceito, e não tem pressa de chegar ao seu destino, mesmo porque, seus destinos não são delineados e delimitados.

É, justamente por pensar em si mesma que a linguagem poética aparece reavivada e enriquecida, sempre procurando novas formas de se auto-preservar da corrupção do mundo. É na poesia que a palavra não se perde totalmente, se mantém um pouco mais intacta, já que no uso cotidiano, habitual e prosaico ela vai perdendo características que lhe eram inatas para facilitar a transmissão da mensagem.

Por pensar tanto na própria constituição, a palavra poética trabalha detalhadamente os dois eixos discursivos, o sintagmático e o paradigmático: “A função poética projeta o *princípio de equivalência* do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.” (JAKOBSON, 1968, p.130, grifo nosso).

O poeta não apenas escolhe cuidadosamente os vocábulos que irá utilizar, mas também procura organizá-los em uma estrutura propícia, por isso podemos pensar no princípio de equivalência dos eixos discursivos.

É no trabalho sobre o eixo de seleção que o poeta procura as palavras mais adequadas para evocar uma imagem ou expressar com precisão uma sensação e um ritmo. E é no eixo das combinações que surgem os agrupamentos inusitados, as inversões sintáticas, etc. Os eixos se entrelaçam formando a teia discursiva.

A ordenação poética do discurso é como um quebra-cabeça em que as peças foram removidas e deslocadas da constituição inicial para serem reordenadas de uma forma nova e diferente, formando um novo jogo.

Por isso a linguagem poética adquire um significado oscilante e pluriforme. A palavra sugere, evoca, suscita, abre caminhos, trabalha sempre no espaço da liberdade e da

pluralidade. Ela não indica, não aponta, não induz a uma experiência única e lógica. A linguagem não é mais comunicação, é apenas expressão e sugestão.

Ao problematizar o código lingüístico, a poesia desenvolve uma atitude metalingüística. Sempre há metalinguagem na atividade poética, pois, mesmo quando a poesia não expressa claramente em seu conteúdo o modo de sua estruturação, ainda assim continua preocupando-se com sua materialidade constituinte. Cada palavra do discurso poético é um símbolo do trabalho e da preocupação com o código.

O discurso poético é uma peneira, uma membrana semi-permeável altamente seletiva. Deixa passar os excessos, os termos gastos, os pesos lingüísticos, as figuras cristalizadas. E mantém as preciosidades, a limpidez; tenta preservar só o que é essencial.

Como já diria algum poeta, a poesia não é para os fracos nem para os pouco persistentes. Se conseguirmos ultrapassar o hermetismo das palavras (significantes), teremos, ainda que nos deparar com os avassaladores significados. Quebrar os mistérios da poesia é uma tarefa que exige não apenas empenho, mas, sobretudo coragem para enfrentar o desconhecido e deparar-se com algo novo e assustador.

A linguagem poética quebra a resistência que o mundo exterior impõe, rompe a película protetora, desvirgina a proteção alienante e abre-se, revelando-se internamente, cruamente para o mundo. A poesia é o grau da lente da população míope, mas nem todos conseguem ou querem enxergar melhor.

2.2.1 A metáfora

Já, enumeramos logo acima, algumas figuras de linguagem que compõem o universo poético e que conservam a característica simbólica do signo. Mas queremos destacar ainda a metáfora dentro desse universo, porque acreditamos que ela é a figura primordial, e, de certa forma, está presente em todas as outras figuras de estilo e de pensamento.

A metáfora é uma forma alegórica de expressão que representa a estreita ligação entre ser e linguagem, ou entre o sentimento e a materialidade da palavra. A metáfora,

dentro do discurso poético, é a analogia dos sentidos, é a concretização do sensível através de imagens e símbolos. Ela une extremos tentando denunciar a plenitude da interioridade.

Todo conhecimento é analógico, mas a metáfora poética é a analogia da alma, analogia das emoções e dos sentidos. Quando um estado de alma é retratado de forma poética as comparações enriquecem o modo de dizer e transmite-se de forma mais integra o sentimento. A poesia não quer explicar um sentimento, ela quer nos convidar a senti-lo também.

Como diz também Ortega y Gasset (apud CASTRO, 1973, p.75): “a metáfora é um procedimento intelectual por meio do qual conseguimos apreender o que está para além da nossa potencia conceptual”.

A analogia da metáfora poética não é direta e precisa. A metáfora não é um nomear através da lógica, é um relacionar, diz através de construções imagéticas, por isso é o tipo de linguagem que está mais próxima do ser.

Ullman (apud CASTRO, 1973, p.75) diz ainda:

[...] a característica essencial da metáfora é que deve haver uma certa distância entre os dois termos que se aproximam. A sua semelhança deve ser acompanhada por uma disparidade, devem pertencer a diferentes esferas de pensamento. Se são muito próximos um do outro, não podem produzir a perspectiva de dupla visão que é peculiar da metáfora.

A metáfora poética consiste em empregar um termo com significado diferente do habitual, por isso é uma forma de desvio. É uma comparação, que cria uma relação de similaridade entre o sentido próprio e o figurado, e em que o termo conectivo fica subentendido. Estreita-se o caminho entre as duas palavras relacionadas e entre o sentir e o entender.

Segundo Cohen (1978, p.95): “A estratégia poética tem por último objetivo a mudança de sentido.”. A metáfora é justamente a figura que desloca os termos habituais e introduz no discurso os desvios significativos.

Lefebvre (1980, p.28) parece caminhar no mesmo sentido quando diz que a metáfora é a chave das desestruturações e das estruturações do discurso poético: “[...] a metáfora é desestruturação na medida em que afasta a palavra própria e estruturação na medida em que

reúne, segundo certas relações, os termos que introduz em lugar daquela palavra.”. É o desvio que age no eixo das combinações e no eixo das seleções.

A metáfora é a energia que move a linguagem, desloca-a do convencional e cria poesia. Ela abre espaço para o inusitado, e para o aparentemente inviável; explora quiasmas semânticos; inaugura trajetos. A metáfora “[...] fala obliquamente, explora conotações laterais, insinua coisas sem verdadeiramente dizê-las, sugere idéias sem explicitá-las.” (BENNINGTON, 1991, p.90). É um meio de cortar caminho entre o que se sente e o que se diz, encurta o cordão vital da escrita poética. No entanto, esse caminho mais curto não é, necessariamente, mais facilmente inteligível.

Mas, não podemos esquecer, que a metáfora também está extremamente presente no discurso cotidiano. Com o uso excessivo, uma metáfora pode tornar-se clichê e banalizar-se, perdendo o brilho poético inicial. Nesses casos, a metáfora não é mais um desvio e não mais caracteriza um tipo de discurso dito poético. “[...] de certo modo, a linguagem íntegra é metafórica, referendando a tendência humana para a concepção analógica do mundo e o ingresso (poético ou não) das analogias nas formas da linguagem”. (CORTAZAR, 1993, p.86).

A metáfora só é poética enquanto se renova nas eternas desestruturações e reestruturações, na medida em que é símbolo e desvio.

Como estamos apreendendo, o discurso poético utiliza uma linguagem em que se exacerbam as polissemias, as ambigüidades, ou seja, as conotações.

A conotação é o nome do modo de dizer que utiliza essencialmente metáforas, e que foge da significação literal, ou denotativa. É conotativa a palavra que desvia semântica e pragmaticamente do dizer usual. “Uma verdadeira conotação só se manifesta quando a palavra é empregada precisamente por oposição à palavra corrente [...]” (LEFEBVE, 1980 p.58).

Na atividade poética se estabelece um contexto à parte do contexto “real” instaurado; o contexto poético é o contexto conotativo por excelência.

É o tipo de discurso da incerteza e do risco, os sentidos não são dados a priori. É o discurso alegórico, em que o leitor não deve se ater ao sentido primeiro das palavras que lê, mas deve procurar significações segundas, pois o signo metafórico/poético cria o que Lefebve (1980) chama de “transparência” e “opacidade”, abre possibilidades de apreensões

sensíveis que se semi-escondem na opacidade e nos mistérios das palavras. “Pela linguagem poética, ondas de novidade ocorrem sobre a superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo *sentido*, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre”. (BACHELARD, 1989, p.224).

2.2.2 *O ritmo*

O ritmo é parte constituinte da essência da palavra. Segundo Octavio Paz (1996), o ritmo é natural a todo tipo de discurso, desde o mais cotidiano ao mais metafórico. Isso porque as palavras possuem frequência, intervalos, entonações, entoações. Além disso, Paz acredita que o ritmo é inato ao ser humano, talvez tenha surgido mesmo antes da própria fala.

Paz segue a linha de pensamento de que a poesia é a linguagem original do homem, acredita que esta surgiu antes da linguagem prosaica. E como o ritmo é inato ao ser humano, originariamente a linguagem do homem era poética e ritmada e não prosaica, direta, precisa.

O ritmo poético é a expressão de um espírito amplo, que dança e vaga por caminhos diversos e novos, que quer retomar o ritmo originário por excelência.

Já foi universalmente notado o caráter instintivo do ritmo: ele mexe com o sangue, excita, arrasta, arrebatada, entontece, hipnotiza... Ritmo: onda que se divide, mas para remontar à origem una, redobrando e tresdobrando as próprias forças. (BOSI, 2004, p.118).

A linguagem poética pode diferenciar-se da prosaica justamente pelo ritmo que estabelece. “Poesia e prosa não se distinguem, pois, senão pelo ritmo. O ritmo corresponde, é certo, a um movimento íntimo da alma [...]”. (PESSOA, 1974, p.273).

A linguagem poética observa o ritmo interno e em um primeiro momento procura entendê-lo em sua estrutura original. “O caráter imprevisível, gratuito, do ritmo exige, porém, um segundo tempo de fixação, esforço plenamente intelectual de fidelidade aos

movimentos mais sutis da sensibilidade formal, essa zona de intersecção do corpo com o espírito, ‘nas fronteiras da alma e da voz’.” (BOSI, 2004, p.102).

Dentro do discurso poético há figuras de sonoridade que ajudam a constituir o ritmo, como por exemplo: os paralelismos e as homofonias (ecos, repetições, aliteraões, assonâncias). O ritmo, no discurso poético, também pode estabelecer-se através dos sinais de pontuação (presença, ausência, desvios), das pausas, dos espaços e dos intervalos simbólicos.

Paz (1996, p.13) especifica: “[o ritmo] é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética [...]”.

“Deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo; as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias e a marcha intelectual em fluir de imagens”. (PAZ, 1996, p.12).

Depois desse panorama sobre a linguagem e o discurso poético, apreendemos que os principais expoentes que caracterizam esse tipo de discurso são:

- O desvio
- A conotação
- A metáfora
- O ritmo
- A plurifuncionalidade
- O autotelismo

2.3 O poeta

O artista que cria poesia é um ser que participa intimamente de sua criação. Podemos dizer que a atividade desse artista começa pelo olhar. O olhar poético é aguçado

em relação à realidade e tem a capacidade de transformar, destruir e reorganizar a matéria do mundo.

Para falar de sentimentos, o olhar do artista deve ser altamente perceptivo e detalhista, absorvendo não apenas novas nuances das coisas no mundo, mas também transportando-se para sentimentos alheios. Faz um tipo de arte da com-paixão (pensamos aqui em paixão no sentido originário grego – *pathos*), ou seja, sente com o outro. Podemos dizer que ele sente o que descreve, não porque viveu inúmeras situações concretas na vida, ele não descreve sua biografia sensível, mas porque consegue se *transportar* para o sentimento alheio e, assim, entendê-lo intimamente, senti-lo.

Uma outra palavra que caracteriza bem a relação que o poeta estabelece com outros seres é “altruísmo”; o poeta é altruísta não só porque possui um sentimento sem compromisso pelo outro, mas principalmente porque se transporta para outra consciência, se coloca empaticamente no lugar de. Por isso a criação poética de um único artista pode ser vasta e muito rica, o poeta se faz um ser plural a partir do momento em que tem a possibilidade de viver (ou entender) diferentes e variadas sensações.

O poeta também é um ser altamente intuitivo, ele pré-sente algo sem que este algo tenha acontecido com ele mesmo, ou com outra pessoa. Ele tem a sensibilidade à flor da pele, intui o mundo, sente sem precisar de um pretexto firme e concreto. O mundo para ele é um universo de possibilidades sensíveis, cada novo olhar pode representar uma nova criação, um novo cosmo. A intuição poética não precisa de conteúdo nem de forma. Clarice diz: “Só a intuição toca na verdade sem precisar nem de conteúdo nem de forma. A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha.” (LISPECTOR, 1984, p.390).

Além disso, o poeta é o artista do indizível, tenta simbolizar através da materialidade da palavra a matéria amorfa da interioridade. Essa atividade de expressar sensações e sentimentos, de tentar dizer o que muitas vezes é indizível, de revelar o mundo particular na folha de papel, exige um grande esforço e muito trabalho.

Ou seja, o poeta é o ser que não apenas sente, mas trabalha o que sente, possui inteligência sensível, criatividade, curiosidade e paixão para desenvolver um pensamento até o fim. Por isso, ele pode ser comparado com diferentes figuras, podemos dizer, por

exemplo, que ele possui a fineza e a delicadeza sensível de um nobre e, ao mesmo tempo, a brutalidade, a força e a resistência de um trabalhador.

Uma outra figura que se encaixa bem com a figura do poeta é a do perfumista. O perfumista é o ser que, não apenas tem a sensibilidade de captar e misturar diversos odores elaborando uma fórmula única, mas também possui a técnica de conservar e fixar as essências em um frasco material. E essas essências serão reavivadas toda vez que alguém abrir o frasco e se deleitar com elas. Assim como o poeta, que também tem a sensibilidade dos sentidos aguçada e a técnica de aprisionar as emoções na materialidade da palavra.

O perfumista criativo e ativo tenta sempre se superar, criando novas fórmulas, misturando novas essências, inventando novas tendências. Não muito diferente, o poeta produz um trabalho cada vez mais criativo e rico na medida em que cria novas construções lingüísticas, movimenta diferentes imagens e símbolos, combina fórmulas raras.

Dentre os diversos estudos sobre teoria poética existem muitas outras figuras a que o poeta é comparado. Ainda gostaríamos de elevar mais algumas que são muito interessantes.

Uma figura que é bem recorrente é a do demiurgo. Como já dissemos anteriormente, a poesia é um organismo, um universo particular, e o poeta seria o criador absoluto desse universo. O poeta/demiurgo cria leis, ordena seu mundo, insufla vida nos movimentos lingüísticos e imagéticos. O poeta é o pai, o Deus, o criador do universo poético; criador que, no entanto, não é dono do mundo por ele criado, pois a poesia, depois de lançada ao mundo, faz-se criatura livre, sempre conservando seus traços primordiais, mas movimentando-se por diferentes caminhos significativos.

Outra figura que queremos lembrar ainda é a do feiticeiro ou do alquimista. “[...] o poeta continua e defende um sistema análogo ao do mago, compartilhando com ele a suspeita de uma onipotência do pensamento intuitivo, a eficácia da palavra, o ‘valor sagrado’ dos produtos metafóricos”. (CORTAZAR, 1993, p.89). Jogando com o inusitado, fundindo elementos díspares, desvendando os seres em profundidade, captando essências, “O artista atua como aquelas altas temperaturas sob as quais as combinações atômicas se dissociam para se reunirem num agrupamento completamente diverso.”(PROUST apud FRIEDRICH, 1978, p.202).

O sujeito poético não apenas enxerga diferente de todo mundo, mas, conseqüentemente, diz o mundo de forma diferente, utilizando uma linguagem anormal, por isso comete poesia.

[...] só o poeta é esse indivíduo que, movido por sua própria condição, vê na analogia uma força *ativa*, uma aptidão que se converte, por sua vontade em *instrumento*; que *escolhe a direção analógica*, nadando ostensivamente contra a corrente comum, para a qual a aptidão analógica é *surplus*, floreio de conversa, cômodo clichê que descarrega tensões e resume esquemas para a comunicação imediata – como os gestos ou as inflexões vocais. (CORTAZAR, 1993, p. 87).

Inundando a vida com uma imaginação fina e uma fantasia imperiosa, o poeta intui, absorve, organiza o caos interno, trabalha arduamente modelando a matéria palavra e expõe o resultado dessa atividade na forma de arte.

2.4 A máquina de fazer poesia

*“Talvez nós julguemos receber de um objeto tanta mais vida quanto mais
somos obrigados a lhe dar”
Valéry*

O universo poético se diferencia da mera imitação da Natureza. Utilizamos a palavra Natureza grafada com letra maiúscula, pois estamos trabalhando com uma significação específica deste termo. Esta Natureza seria a Terra, o espaço físico onde o homem instala-se, a *Physis*. É o que existe *a priori*, antes do mundo criado pelo homem. A Natureza é a matéria primordial que nos foi legada.

Quando dizemos que o universo poético se diferencia da mera imitação da Natureza, não queremos dizer que a Natureza não existe no universo poético, pelo contrário, ela é

matéria essencial deste universo. Mas a Natureza não é utilizada de forma estritamente mimética no discurso poético.

Ora, todo dizer é sempre um dizer de algo, um falar de isto e aquilo. O dizer poético não difere nisto das outras maneiras de falar. O poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos: as imagens noturnas são compostas de fragmentos das diurnas, recriadas conforme outra lei. (PAZ, 1996, p.55).

A poesia não é a arte de fixação exata da matéria *a priori* do mundo, a poesia funda mundos novos a partir dessa matéria pré-concebida.

Estabelece-se na poesia uma disposição particular e não-habitual da Natureza, ditada através de uma estrutura discursiva “anormal”. Concomitantemente a esse novo modo de estruturação material emerge um novo modo de sentimento de mundo.

Ou seja, a reestruturação da materialidade da Natureza e a instauração de um novo mundo significativo são faces da mesma moeda chamada poesia.

Como a atividade poética transforma a materialidade da Natureza e cria uma realidade fantasiosa?

Iremos deslocar, neste tópico, um pouco nosso olhar da apreensão do que ocorre no nível discursivo; nos voltaremos agora para questões mais gerais da constituição da arte poética.

Entre a Natureza propriamente dita e a poesia existe o ser, o homem que faz poesia. É a partir deste homem que a Natureza é transformada em poesia. Por isso o sujeito é essencial à poesia. O homem é a essência da poesia. Já dizia Wilde (1972, p.10): “a arte reflete o espectador e não a vida.”.

Chamaremos essa essência do homem que transforma Natureza em poesia de interioridade, e chamaremos a Natureza de exterioridade. O homem que cria poesia estabelece um diálogo entre a realidade externa e a realidade interna. E a partir deste dialogo emerge, também em forma de matéria, uma natureza nova que chamamos poesia.

A Natureza é a matéria-prima que passa pela interioridade do sujeito poético e é transformada em matéria trabalhada e artística.

Dissemos acima que o homem é a essência da arte (da poesia), pois é através da necessidade de revelar esse mundo interno que a engrenagem de criação poética começa a se movimentar. A interioridade é a energia propulsora da poesia:

Em todas as estruturas verbais literárias, a orientação definitiva da *significação é interna*. Em literatura, as exigências da significação externa são secundárias, pois as obras literárias não pretendem descrever ou afirmar e, portanto, nem são verdadeiras, nem falsas... Em literatura, as questões de realidade e de verdade são subordinadas ao objetivo literário essencial que é o de produzir uma estrutura verbal que encontre sua justificação em si mesma; e o valor designativo dos símbolos é inferior à sua importância enquanto estrutura de motivos ligados. (FRYE apud TODOROV, 1978, p.19, grifo nosso).

A realidade interna é diferente da externa; ela possui cores, formas, sons próprios; não existe *a priori* e sua essência não é material como a essência da realidade externa. A poesia é o resultado da tentativa de dizer a interioridade que em essência é indizível e amorfa.

Para Cassirer (apud NUNES, 2004, p.99) essa lógica trabalha com movimentos:

[...] que articulam as cores, as linhas, os ritmos, as palavras, em conjuntos significativos, que não apenas ‘traduzem’ os sentimentos do artista, mas lhes conferem uma existência palpável e objetiva, que não somente exteriorizam a sua percepção das coisas, mas transformam essa percepção num modo autêntico de ver e de sentir.

Maurice-Jean Lefebvre (1980) chama de “distorção da percepção” o resultado fascinante da “interferência entre o imaginário (o que o espírito se representa interiormente) e o real (o que se oferece efetivamente aos nossos sentidos)”.(p.12).

Esse jogo em que o artista utiliza formas do mundo “real” para compor e expressar seu mundo imaginativo interno pode ser chamado de *interseccionismo*. É um efeito que:

[...] revela-se sempre como a intersecção de uma parte do real (o significante da linguagem e suas diversas combinações objetivas) e de uma parte de irreal (o significado, as conotações e evocações derivadas). (LEFEBVE, 1980 p.13).

O que denominamos, logo acima, de Natureza seria para Lefebve, voltando restritamente ao nível discursivo, o significante. E o que designamos de ordem interna é para ele o significado, as conotações.

Como já observamos, o poeta é o ser que tem a capacidade de apreender o mundo externo através do olhar intuitivo e deslocado. E essa percepção ganha forma material através da palavra poética. O poeta tem a necessidade de expressar sua sensibilidade e a linguagem poética é a forma de expressão que mais se encaixa no fluir dessa sensibilidade.

Como já dissemos também, o poeta não só tem um olhar altamente perceptivo, mas possui uma alta capacidade imaginativa e criativa, e por isso consegue transcrever seu mundo interno de forma a constituir uma arte poética.

Pensando de uma forma mais objetiva, poderíamos dizer que a poesia, essa fala conectada com o lado interno, é a fala que quer fundir em um discurso a necessidade de expressão sensível e a capacidade imaginativa. “Pensamento e linguagem são para o artista instrumentos de uma arte.” (WILDE, 1972, p.9). Ou como diz Nunes (2004, p.67):

São duas as fontes do conhecimento: a Sensibilidade e o Entendimento. É por meio da Sensibilidade que intuímos os objetos, e, de acordo com as percepções dos sentidos, os representamos no espaço e no tempo.

A poesia é a estrutura condensada que liga a necessidade humana feroz de a mente imaginar, criar, inventar, com a outra necessidade feroz de extravasar sentimentos e sensações. O organismo poético, dessa forma, é composto de mente e coração, ou seja, razão e sensibilidade (interioridade). Essa interioridade fagocita o mundo “real”, externo e o regurgita com novas cores, odores formas e movimentos. A poesia é uma: “[...] operação capaz de transformar o mundo [, um] exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia não revela este mundo, cria outro.” (PAZ: 1995, p.15).

A interioridade reorganiza as formas da realidade e libera essa nova organização na materialidade da palavra. O discurso poético, tentando adequar-se a essa realidade interna, inunda-se de combinações inusitadas de palavras, de imagens, cores, ritmos, símbolos, etc. tornando-se incomum. Cohen (1978, p.97) especifica: “[...] o poema não é a expressão fiel de um universo anormal, mas a expressão anormal de um universo comum.”

Poderíamos, assim, demonstrar um formula de criação poética:

Realidade organizada (Natureza) → absorção sensível da Natureza → caos interno (imaginação) → trabalho árduo de mente e coração → reorganização do caos → poesia em materialidade.

É claro que essa formula é uma ilustração de um possível esquema da atividade poética, mas na verdade, essa atividade não tem uma forma pré-determinada; a poesia é, antes de tudo, liberdade e sua máquina de criação e funcionamento não pode ser matematicamente formulada, apenas esboçada.

Denominamos esse esboço de “máquina de fazer poesia”. É uma máquina que justamente por materializar a interioridade, produz algo que não se esgota. A poesia, uma vez produzida e materializada, poderá continuar sempre a despertar magia e encantamento.

Gilbert Durand (1988, p.16) desenvolve um olhar parecido com esse nosso esboço da dimensionalidade da palavra poética, quando analisa a palavra enquanto símbolo. Constata três faces da palavra simbólica: a parte ligada à exterioridade, o vínculo com o interior e com o inconsciente coletivo e a finalização poética em forma de símbolo:

[...] todo símbolo autêntico possui três dimensões concretas: ele é, ao mesmo tempo, ‘cósmico’ (ou seja, retira toda sua figuração do mundo visível que nos rodeia); ‘onírico’ (enraíza-se nas lembranças, nos gestos que emergem em nossos sonhos e constituem, como bem mostrou Freud, a massa concreta de nossa biografia mais íntima); e, finalmente, ‘poético’, ou seja, o símbolo também apela para a linguagem, e a linguagem mais impetuosa, portanto a mais concreta.

Pensando no discurso poético e suas especificidades, podemos, ainda, desenvolver o esboço de uma fórmula do que acontece com a palavra até virar material poético, dessa forma:

Matéria-prima bruta e corrompida (palavra no mundo) → quebra sintática, semântica, morfológica, fonológica → reorganização própria dos níveis do discurso (*in absentia*, *in praesentia*) → poesia em materialidade.

Podemos dizer ainda que: poesia é a materialização da essência. Isso que chamamos essência é o sentimento imaginativo do poeta, é o que designamos de constituição interna e que pode ser chamada também de: mente, espírito, coração, ou ainda, subjetivismo e interioridade.

Como já suscitamos acima, para a essência tornar-se materialidade poética, utiliza palavra e, em seu conteúdo, aspectos da Natureza, ou o que podemos chamar de aparência. Assim, surge outra fórmula:

Aparência + essência = materialidade essencial (poesia)

A palavra é a matéria prévia, o barro sem forma de que o poeta se utiliza para expressar a essência da sua fantasia imaginativa. A poesia é a idealização concretizada de uma essência naturalmente indizível, amorfa, inodora, e que, no entanto, vive dentro e quer viver fora também. A poesia é dependente da palavra apesar de querer transcendê-la.

2.5 Poesia – a linguagem original.

“Como se obedecessem a misteriosa lei de gravidade, as palavras retornam à poesia espontaneamente.”

Octávio Paz

A poesia é a tentativa de dizer o ser em sua profundidade. Quando dizemos “ser em profundidade”, estamos falando de algo que é inato do homem, da essência. Porém não estamos falando de uma essência imanente que seria algo que está no homem desde antes de ele existir, ou que vem de algo superior a ele. Essa essência inata se faz existir em sociedade, em conjunto, dentro de uma cultura, de um sentimento de mundo e por isso é algo que é comum.

No entanto, essa essência inata existe no homem mesmo antes de ele aprender a falar ou utilizar palavras. Ou seja, essa essência já existia nos homens primitivos que ainda não haviam inventado uma forma institucionalizada para se comunicar (o alfabeto). Assim como existe nas crianças pequenas que ainda não aprenderam a se comunicar através de palavras.

O material de interesse da poesia é justamente essa essência inata. “Esse estrato, que tem o seu lugar na sensação anterior ao discurso [...]” (BOSI, 2004, p.37). A poesia começa a existir antes de ser dita, no cerne dessa interioridade comum. Por isso é a forma de expressão que simboliza através das palavras a constituição essencial do homem. É a linguagem essencial por natureza.

Alguns estudiosos acreditam que a poesia é a forma de linguagem original, é o elo direto que liga essência imanente e expressão exterior. A palavra “original” aqui quer dizer que a poesia não é somente a linguagem “verdadeira” do ser, que expressa a interioridade, mas também é original pois foi a primeira linguagem utilizada pelos homens. “A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens.” (PAZ, 1996, p.12).

Não é difícil entender isso quando pensamos que o homem primitivo, assim como o poeta, para dizer o mundo, tentava expressar plenamente os aspectos do ser, dizer concretamente a sua interioridade, ou seja, as sensações, os sentimentos, as emoções de forma geral. A linguagem surge como uma metáfora da interioridade, um símbolo da ebulição existencial. Era uma época em que *mithos* e *logos* eram duas faces da mesma moeda e a sensação de mundo era íntegra e plena, por isso mais próxima do ser em sua totalidade.

O homem que faz poesia é aquele que justamente quer desvendar essa origem, quer ligar o mais diretamente possível interioridade e exterioridade. Quer expressar suas emoções da forma mais fiel e pura e para isso utiliza essa linguagem pouco corrompida que

é altamente simbólica, que tem ritmo próprio. “Com fórmulas mágicas ou encantações rituais, ela [a poesia] responde ao sonho de uma comunhão direta do homem com o mundo e o seu criador.” (LEFEBVE, 1980 p.33).

Essa tentativa de aproximação direta de exterioridade e interioridade é o que Lefebve chamou de *encarnação*. A encarnação é na verdade uma utopia, não existe concretamente, como dissemos, é uma “tentativa” que nunca se concretiza.

A encarnação constitui, pois, a tentativa de superar a contradição opacidade – transparência e de reaproximar a linguagem literária dessa linguagem adequada e original, essa linguagem em que o significante e o significado coincidem, essa linguagem dos deuses que [...] é o mito da literatura. (LEFEBVE, 1980 p.69).

A poesia é a arte que tenta restabelecer a capacidade originária de percepção. Octavio Paz (1996, p.68-69) diz que a “palavra poética funda os povos”, pois é a transcrição imediata de um instante, de um arquétipo, ou seja, de um modelo de vida, de realidade.

A sensação de comunhão de mundo é mítica, é como o sentimento cósmico do homem primitivo em que a razão e a emoção não são aspectos separados de compreensão de mundo. “Razão e imaginação (“transcendental” ou “primordial”) não são faculdades opostas: a segunda é o fundamento da primeira e o que permite perceber e julgar o homem”. (COLERIDGE apud PAZ, 1996, p.77).

Para o poeta e para o primitivo, a forma de compreensão empírica não é a única e a mais satisfatória para absorver o mundo. A comunhão do sensível com o inteligível é que cria a real dimensão cosmológica. “Muito antes que o mundo seja dado à consciência como um conjunto de ‘coisas’ empíricas e como um complexo de ‘propriedades’ empíricas, ele se lhe dá como um conjunto de forças e efeitos míticos”. (CASSIRER, 2004, p.14).

2.5.1 A Imaginação

A imaginação é justamente a carga pensante necessária para que a interioridade se plasme na palavra. A imaginação é a instância não racional que vê os sons, as cores que existem por dentro e transporta-os para a linguagem na forma de imagem. Os sentimentos são transpostos por um imaginar que sente. “A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós.” (BOSI, 2004, p.19).

A imaginação trabalha com a matéria da Natureza que existe *a priori* e a partir dessa matéria cria uma realidade fantasiosa e diferente. Ela capta o existente e cria o novo, absorve e constrói.

A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva [...]. (BOSI, 2004, p.22).

A realidade fantasiosa que emerge é vaga, fugaz, mas materializa-se e fica registrada na linguagem poética. A fantasia está mais próxima da impressão, da sensação do que do entendimento lógico e empírico. A linguagem poética consegue aprisionar um pouco o mundo das sensações na folha de papel, nasce um mundo híbrido com diversos horizontes que mescla mito e razão; experiências e essências; que evoca, suscita, ressuscita. A imaginação é uma forma de conhecimento que tem a faculdade de expressar através de símbolos e mitos.

Imaginação e razão, em sua origem, são uma e mesma coisa, terminam por fundir-se em uma evidência que é indizível exceto através de uma representação simbólica: o mito. Em suma, a imaginação é, primordialmente, um órgão de conhecimento, posto que é a condição necessária de toda percepção; e, além disso, é uma faculdade que expressa, mediante mitos e símbolos, o saber mais alto. (PAZ, 1996, p.78).

Esse saber mais alto, ligado ao lado sensível, muitas vezes não é facilmente expressável. Dessa forma, a imaginação é um projetar do que, muitas vezes, não existe. Delineia o inexistente para estabelecer uma nova contingência das coisas e distanciar-se do mundo ordenado. Imaginar significa colocar-se fora através da linguagem. A consciência imaginativa esta livre das determinações do real; o sujeito, pela imaginação, tem a liberdade de tematizar e narrar o que é inexistente no mundo.

E a poesia é a forma de linguagem que não busca nomear e relacionar diretamente coisa e nome (isso se chama X), seu dizer se baseia nas imagens e no silêncio e por isso é o tipo de linguagem que está mais próxima do ser.

Por isso a realidade da fantasia é a tentativa de dizer o absoluto, ou seja, é o lugar onde as diferenças se somam para criar uma realidade única e plena. Na fantasia preserva-se o sentimento original e a visão mitológica. A realidade transcrita é multicolorida, relativa, sugestiva, ilimitada, epifânica. A fantasia é a instância em que o ser tenta saciar uma necessidade supra-real, de que a religião, imbuída da carga racional, não dá conta.

[A imaginação] decompõe toda a criação, segundo leis que provêm do mais profundo interior da alma, recria e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo. (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1978, p.55).

2.6 Os gêneros literários

Quando falamos em gênero literário, podemos pensar que são estruturas discursivas que apresentam um conjunto de traços comuns e pré-definidos. Como se cada gênero (prosaico, poético...) desempenhasse uma função específica e constante.

Mas essa noção já vem sendo deturpada e contestada desde meados do século XIX, quando começaram a se desenvolver atividades literárias que pareciam não se enquadrar nas definições de um único gênero.

Um exemplo disso é o que se desenvolveu nos trabalhos literários dos pré-românticos alemães, que utilizavam um estilo novo e que culminou no início da crise do romance.

Na modernidade evidenciou-se a inviabilidade de se construir um gênero puro, que não absorvesse traços de outros gêneros, de outros discursos ou mesmo de outros tipos de arte. Temos em mente, hoje em dia, que todos os gêneros literários são corrompidos e “sujos”: não existe gênero puro. A modernidade é a época em que há a possibilidade da fusão dos contrários: poesia e prosa, sonho e razão, etc... E é nessa época que o termo identidade começa a ser questionado.

Na verdade, nunca existiu gênero puro, havia apenas a idéia de que isso era possível. O método de escritura que mescla aspectos de mais de um gênero constituindo uma obra de arte não é uma atividade moderna, o gênero misto sempre existiu.

A diferença é que na modernidade esclareceu-se a noção de inviabilidade da pureza do gênero. E, mais do que isso, a mescla de gêneros começou a ser uma técnica cada vez mais utilizada por escritores e artistas em geral. O hibridismo começou a ser visto como vantajoso e completo na tentativa de fazer uma arte que saciasse as amplas necessidades modernas. Como qualquer instituição, os gêneros evidenciam aspectos constitutivos da sociedade a que pertencem, refletem as necessidades de uma época.

Mas, não podemos perder de vista que: “o fato de a obra ‘desobedecer’ a seu gênero não o torna inexistente.” (TODOROV, 1978, p.44). As artes ainda são classificadas segundo o gênero a que pertencem, mas o que aconteceu foi uma necessidade de ampliação terminológica para dar conta dos diversos modos de estruturação discursiva que começaram a se delinear.

Também não podemos esquecer que um novo gênero sempre surge de um gênero antigo. “Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação.” (TODOROV, 1978, p.46). Ou seja, não nascem do nada.

No nosso presente estudo, voltamos-nos atentamente para o gênero poético. Quisemos percorrer as origens, as bases, e as características essenciais da linguagem poética para, então, entendermos posteriormente como esse tipo de linguagem surge num texto estruturado (aparentemente) em prosa. Queremos ainda e prioritariamente coadunar as definições desse tipo híbrido de discurso com a obra *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. E é o que faremos no capítulo seguinte.

Na modernidade ampliaram-se tanto os estudos que pretendiam dar conta desse tipo de mescla genérica, que o termo “narrativa poética” começou a ser utilizado como denominativo de um gênero novo.

Acreditamos, e temos provas para tanto, que Clarice Lispector utiliza a prosa poética em sua atividade literária. Seus livros são narrativas poéticas, não são romances, não são poemas, mas se apropriam de características desses dois gêneros literários.

Na verdade, talvez a denominação de narrativa poética aos escritos de Clarice ainda seja incompleta. A autora produziu um trabalho criativo único que mescla não só aspectos poéticos e prosaicos, mas também questionamentos filosóficos, declarações pessoais, etc. É um tipo de escrita ampla e abrangente de que nós, aqui, escolhemos apenas percorrer as incidências poéticas.

O gênero poético, como já tanto dissemos até agora, é o gênero do desvio, que destrói as categorias lógicas da linguagem. Talvez seja na utilização excessiva de temas e características poéticas que as escrituras clariceanas se abram para a chuva oblíqua de diversas vertentes artísticas.

O gênero clariceano está muito próximo do que chamamos de *estilo*. É um gênero que não preexiste a obra: nasce ao mesmo tempo que esta. “Quem cria com sucesso gêneros novos é homem de gênio; o gênio nada mais é do que um *genoteta*.” (TODOROV, 1978, p.37).

Observaremos mais atentamente o estilo clariceano num tópico abaixo. Terminamos este tópico com uma citação de Blanchot (apud TODOROV, 1978, p.44):

Apenas o livro importa, tal como é, distante dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais recusa-se colocar e às quais denega o poder de lhe fixar seu lugar e de determinar sua forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro depende tão somente da literatura, como se esta detivesse antecipadamente, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas, os únicos que permitem dar ao que se escreve realidade de livro.

2.7 Poesia + Prosa

Como a poesia surge na prosa? Como uma linguagem auto-suficiente pode nascer num tipo de discurso que utiliza a linguagem como finalidade comunicativa?

Apesar de prosa e poesia serem formas de expressão literária que utilizam a palavra como material, são essencialmente diferentes e gostaríamos de percorrer aqui algumas das diferenças mais marcantes para depois entendermos como ocorre o *interseccionismo* desses dois gêneros.

Como dissemos, a diferença entre poesia e prosa é de nível essencial, por isso a mescla desses dois discursos parece, inicialmente, dificilmente viável. A poesia é a linguagem anti-descritiva, é a linguagem do “eu” e a prosa é a descrição do não-eu.

A poesia mostra, sugere, evoca; utiliza uma linguagem opaca, turva, figurada; trabalha no espaço da liberdade, da gratuidade, da anarquia. A prosa descreve, elucida, narra história; utiliza uma linguagem cristalina, pura, corrente; trabalha no espaço do rigor e do princípio.

A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. [...] O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. (PAZ, 1966, p.12-13).

A linguagem poética diz a essência, revela o símbolo; a linguagem prosaica utiliza a materialidade da palavra para dizer coisas além de si mesmas, aí a palavra é instrumento que está a serviço de algo além.

Baseando-nos, novamente, em *Estrutura da linguagem poética* de Jean Cohen (1966, p.12), observamos que, segundo ele, a linguagem “pode ser analisada a dois níveis, fônico e semântico. A poesia opõe-se à prosa por caracteres existentes em ambos os níveis.”. O teórico adota o termo “semântico” num sentido mais amplo, que abrange o significado gramatical. A poesia seria o discurso que trabalha exacerbadamente esses dois

níveis. Já pudemos apreender como a linguagem poética faz isso. Ele completa dizendo que:

Entre poesia e prosa romanesca, a diferença é menos qualitativa que quantitativa. É pela frequência dos desvios que esses dois gêneros literários se distinguem, podendo a diferença de frequência ser a menor possível. (COHEN, 1966, p.23).

Mais uma vez a diferença entre prosa e poesia estabelece-se com relação à frequência de desvios. O prosaico tende ao desvio nulo e o poético ao desvio máximo. A linguagem prosaica científica tende ao grau zero da escritura, ou seja, comete o mínimo de desvios possíveis. E como a diferença de frequência pode ser a menor possível, muitas vezes é bem difícil delimitar as fronteiras dos gêneros.

Cohen acredita que no cruzamento poesia e prosa o que ocorre é justamente um desvio na utilização desses dois níveis (fônico e semântico). A prosa poética explora os níveis que tradicionalmente são explorados pela poesia, é a linguagem que conta e que se auto-counta ao mesmo tempo.

Lefebvre (1978), por sua vez, em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* não faz uma distinção genérica entre prosa e poesia, pensa no discurso literário de uma forma geral, diferenciando esse tipo de discurso do chamado discurso cotidiano. Pudemos percorrer algumas características do caminho traçado pelo autor no decorrer deste capítulo, apreendendo a diferença entre linguagem poética e linguagem usual.

Para ele a literatura em geral é um discurso poético, ele eleva algumas características que comprovam isso, quando diz, por exemplo que: é na literatura de forma geral que se asseguram a ambigüidade das palavras e os desvios em relação ao uso habitual; é nela que novos meios de expressão são criados, e nunca se fazem completos; a obra literária jamais é totalmente fechada; as regras do código literário são sempre ‘suspeitas’, suscetíveis de serem contestadas, transgredidas, repudiadas.” (1980 p.26).

O discurso literário obedece a um código que é, em grande parte, o do discurso ordinário, mas que deve, contudo, diferenciar-se dele, se a literatura consiste efetivamente num uso particular da linguagem. (LEFEBVE, 1980, p.24).

Todorov, em seu turno, pensa na diferença entre poesia e prosa num sentido não tão centrado no signo, ele pensa mais no conteúdo que esses tipos de discurso desenvolvem. “A diferença entre poesia e não-poesia está, em suma, no próprio conteúdo do que é dito: ali, os sentimentos; aqui, as idéias”.(TODOROV, 1978, p.96).

[...] a poesia nada conta, nem designa evento algum, mas se contenta, freqüentemente, em formular uma meditação, uma impressão. O termo específico “ficção” não se aplica à poesia, porque o termo genérico “imitação” deve perder qualquer sentido preciso para permanecer pertinente; a poesia, freqüentemente, não evoca qualquer representação exterior, bastando-se a si mesma. (TODOROV, 1978, p.14).

Como fica claro, a poesia não está necessariamente no verso. E ainda, a poesia surge não só na prosa, mas em diversas formas de expressão artística.

Nosso estudo preocupa-se com o quiasma que se estabelece entre linguagem poética e linguagem prosaica que se denomina “prosa poética”. Uma tarefa não tão simples de se delinear, pois não há regras apriorísticas para a definição de uma prosa poética, esta não é uma forma fixa.

Nesse tipo de discurso que cruza aspectos poéticos e aspectos prosaicos há um embate das diferenças, mas esse embate não visa uma superação em que um tipo de aspecto sobreponha ao outro. Pelo contrário, esses aspectos advindos de gêneros diferentes, querem coexistir numa relação de troca em que as diferenças cooperem e se enriqueçam mutuamente. É como um gênero de enxerto: aspectos poéticos implantados na estrutura prosaica, em que cada ramo preserva suas características próprias, desabrochando suas folhas, espalhando suas sementes, mas sendo alimentados pela mesma raiz discursiva.

Não podemos esquecer a diferença entre narrativa poética e prosa poética. A narrativa poética é um produto da prosa poética, é o gênero literário. A prosa poética é o método discursivo que pode resultar em narrativa poética, mas não necessariamente, pois diversos gêneros (ensaios, textos filosóficos, dissertações...) podem fazer uso da prosa poética.

A narrativa poética é o gênero que tem uma tendência a ser poesia, mas que não abre mão de contar uma história. A poesia deixa de ser expressa na narrativa poética através do verso e da métrica, e se revela no ritmo, nas figuras de linguagem, nos simbolismos, nas imagens e nos temas universais e míticos.

Como dissemos, a narrativa poética é a prosa inundada de liricidade, mas que não abre mão de contar uma história. No entanto, essa história depois de mergulhar no oceano poético, não poderá mais ser contada da mesma forma e representar o acontecimento da mesma maneira. É contada de forma vaga, difusa e ampla, elevando temas existenciais, intimistas, abstratos e universais.

Na narrativa poética os elementos estruturais (narrador, personagem, tempo, espaço...) esfacelam-se, desvirtuam-se de suas características essenciais, sendo até abstraídos algumas vezes. É comum a linguagem ser auto-reflexiva e atitudes metalingüísticas incidirem demasiadamente nas páginas.

A narrativa poética é a poesia que ousou ocupar o contundente espaço descritivo da prosa. Escrever em prosa poética é a tentativa de discorrer em um espaço bem maior o que é material do instantâneo, do absoluto, do condensado; o que é o sumo. E é árduo descrever o resíduo, o fenômeno da vida no grande espaço de um “romance”.

A narrativa poética é o gênero da soma dos contrários: “prosa e poesia, liberdade e rigor, anarquia destruidora e arte organizadora”.(BERNARD apud TODOROV, 1978, p.112). Gênero em que:

[a] essencial impureza brota [da] constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito. Ambigüidade que lhe vem do fato de ser o gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa. (PAZ, 1996, p.68-69).

Paz acredita que o que diferencia essencialmente a narrativa poética da narrativa convencional é o ritmo. Na narrativa poética “o ritmo permanece: subsistem as pausas, as aliteraões, as paronomásias, o choque de ruídos, o fluxo verbal.” (PAZ, 1996, p.15).

Ralph Freedman, no livro *The lyrical novel*, estuda o “romance lírico” nas obras de Hermann Hesse, André Gide e Virginia Woolf. Freedman encontra focos de contigüidade entre as escrituras desses autores e a partir disso, cria uma teoria do “romance lírico”. É interessante observar algumas definições desse tipo de gênero, pois é a base da narrativa poética.

Freedman observa as diferenças da narrativa lírica e da não lírica . Logo no início diz: “[...] *what distinguishes lyrical from non-lyrical writing is a different concept of objectivity.*” ¹(1971, p.1). Parece que as narrativas líricas não se interessam pelas questões da conduta humana, mas, na verdade é só uma questão de freqüência, esses temas incidem “*in a different light*” ² (p.2).

Freedman também caracteriza a narrativa lírica como um gênero híbrido (*hybrid genre*) “[...] *that uses the novel to approach the function of a poem*” ³ (1971, p.1). Há em Freedman a idéia de que esses tipos de narrativa não são ordenados por uma forma pré-estabelecida, mas, segundo ele, “[...] *by poetic manipulation of narrative types [...]*.” ⁴ (p.3).

No decorrer dessa caracterização percebemos que, para Freedman, o traço essencial que distingue narrativa lírica da narrativa convencional é o ponto de vista. Na narrativa lírica o ponto de vista é reduzido a um “eu” que tudo manipula e organiza, como se fosse um eu-lírico tal como o do poema; a partir desse “eu” que olha cria-se uma diferença na disposição de mundo na narrativa. É como ele diz:

1. tradução nossa: “[...] o que distingue a narrativa lírica da não-lírica é uma diferente concepção de objetividade” (p.1);

2. tradução nossa: “em um foco diferente” (p.2);

3. tradução nossa: “[...] que usa o romance para se aproximar da função de um poema”. (p.1);

4. tradução nossa: “[...] pela manipulação poética de tipos narrativos [...]” (p.3).

*A decisive difference between the two forms, however, is the locus of that world. In conventional narratives, the outer world is the thing. [...] In the lyrical mode, such a world is conceived, not as a universe in which men display their actions, but as a poet's vision fashioned as a design. The world is reduced to a lyrical point of view, the equivalent of the poet's "I": the lyrical self.*⁵ (FREEDMAN, 1971, p.8).

Pensando nesse “eu” que se coloca ativamente no romance lírico, pensamos nas funções do narrador e das personagens nesse tipo de discurso. O narrador é a personagem principal, é ele que é esse “eu” que organiza o mundo, que imbui sentimento nas páginas, que diz a interioridade. Isso acontece sempre, mesmo quando o narrador está em terceira pessoa. As personagens são como fantoches conduzidos por oscilações internas desse “eu”. O protagonista é um ser passivo nesse tipo de narrativa, apresenta contornos fugidios, esta nas mãos da liricidade, da expressão ontológica que inunda todas as instâncias.

Na verdade não há uma distinção precisa entre narrador, personagens e mesmo autor. Essas instâncias se interpõem na narrativa, através de falas que se cruzam, de mudanças repentinas dos focos narrativos, que fazem com que as delimitações se tornem imprecisas e nesse momento questionamos se esse “eu”, na verdade, não está em tudo.

Freedman (1971, p.271-272) diz que a liricidade da narrativa é uma maneira peculiar de desorganizar os enfoques da percepção.

The “I” of the lyric becomes the protagonist, who refashions the world through his perception and renders it as a form of the imagination. The poetic imagination of the lyrical novelist, however, functions differently from that of his confrère. [Por isso] lyricism in the novel assumes a

5. tradução nossa: “De toda forma, uma diferença decisiva entre as duas formas é o *locus* do mundo [que está sendo representado]. Em narrativas convencionais, o mundo de fora é o foco [...]. Na narrativa lírica, mesmo que haja um mundo, não é um universo em que os homens praticam suas ações, mas é como uma visão [íntima] do poeta feita imagem. O mundo é reduzido a um ponto de vista lírico, equivalente ao “Eu” do poeta: o eu lírico.” (p.8).

significance which it does not possess in verse. [...] The lyrical process expands because the lyrical “I” is also an experiencing protagonist. The poet’s stance is turned into an epistemological act. [...] the contribution of lyrical fiction has been this peculiar way of looking at perception. ⁶

O autor ainda estabelece algumas características básicas da ficção lírica, como, por exemplo: a inundação de imagens, e os jogos simbólicos; os fluxos de consciência, e as revelações oníricas; o ritmo e as figuras, etc.

[...] o que há de mais notável é que o contraste evocado se compõe precisamente do “prosaico” e do “poético” - entendidos agora não mais como categorias literárias, mas como dimensões da vida e do mundo. (TODOROV, 1978, p.118).

Enfim, esse modo interpolado de narrar é o que queremos evidenciar na narrativa de Clarice Lispector.

2.8. A linguagem poética em Clarice

“Chega mais perto e contempla as palavras. Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra e te pergunta, sem interesse pela resposta, pobre ou terrível, que lhe deres: trouxeste a chave?” Carlos Drummond de Andrade.

6. tradução nossa: “O ‘eu’ da lírica torna-se o protagonista, recria o mundo através de suas percepções e submete a uma forma de imaginação. Contudo, a imaginação poética do romancista lírico funciona diferente daquela do seu *confrère* [confrade]. [Por isso] o lirismo desse tipo de romance assume uma significância que não pode assumir em verso. [...] O processo lírico se expande porque o ‘eu’ lírico é também protagonista de experiências variadas. A postura do poeta torna-se ato epistemológico [...]. A contribuição da ficção lírica tem sido essa maneira peculiar de enfocar a percepção.” (p.271-272).

O trabalho criativo de Clarice Lispector pode ser chamado de escritura do mistério. Primeiramente porque tece no nível dos significantes uma teia hermética, redonda, plural, aparentemente indecifrável e também porque esses significantes guardam em si significados oscilantes, amplos, que são a expressão da essência.

Clarice Lispector desenvolve no nível da expressão literária um caminho acolhedor para que o ser emerja na linguagem. As personagens clariceanas são seres sempre em busca da identidade e do auto-conhecimento; mulheres corajosas que mergulham no mar turvo e fosco da possibilidade de ser e sentir.

O tipo de narrativa que se desenvolve é um derramamento de fluxos existenciais, e de epifanias das sensações, em que o ser, aberto e em carne viva, liberta-se das convencionalidades adentrando num nível mais profundo.

A necessidade vital desse tipo de escritura é revelar os lados pouco acessíveis do homem. E é justamente essa necessidade que desencadeia a utilização da linguagem poética. É na tentativa de dizer da forma mais fiel possível o íntimo do ser que a linguagem se torna poética? Ou será que é através da utilização do dizer poético que o íntimo do ser surge na escritura?

Acreditamos, e já pudemos discorrer sobre isso, que linguagem e tema surgem concomitantemente: a poesia desencadeia o íntimo do ser, e o íntimo do ser desencadeia o dizer poético; esses processos estão intimamente imbricados e começam a existir ao mesmo tempo no processo de escrita. Quando a autora pensa na própria matéria-prima que utiliza e trabalha cuidadosamente com essa matéria, construindo cada combinação de palavra, cada símbolo nas frases, constrói também um ninho acolhedor para o íntimo do ser extravasar. “A missão própria da poesia é oferecer ao mais sólido da linguagem e ao mais misterioso do mundo o lugar de uma misteriosa coincidência.”(COHEN, 1966, p.25).

O discurso inunda-se de metáforas e oxímoros, cada espaço em branco é um símbolo. A sintaxe não se apóia mais na linearidade e nas regras pré-estabelecidas da gramática e um tipo de discurso de desvio é o que se instaura. Além disso, os ritmos e as imagens ondulam pelas frases, transferindo-nos para esse mundo das sensações em que as personagens e o narrador estão inseridos. Por isso, podemos dizer que a linguagem desse tipo de narrativa é poética, é um tipo de poesia que preferiu explorar o espaço grande de um texto em prosa.

Depois desse mergulho no subsolo escatológico da ficção, nas águas dormidas do imaginário, comuns ao sonho, aos mitos e às lendas, a voz reconstruída de quem narra só poderá ser uma voz dubidativa, entregue à linguagem – aos poderes e à impotência da linguagem, distante e próxima do real extra-linguístico indizível. (NUNES, 2004, p. 298).

O processo de escrita parece desenvolver-se por aquela fórmula que tentamos esboçar sobre a máquina de fazer poesia, em que a Natureza depois de passada pelo crivo da interioridade extravasa em forma de poesia. Talvez seja justamente esse crivo da interioridade que a Natureza atravessa que faz com que a linguagem que emerja seja poética. A ação direta de um “eu” transforma totalmente a forma da narrativa. E “[...] é na linguagem poética que encontramos essa encruzilhada humana entre uma revelação objetiva e o enraizamento dessa revelação no mais obscuro do indivíduo biológico” (DURAND, 1988, p.65-66).

Clarice quer apregoar uma escritura em que o cordão vital que liga interioridade e mundo seja o mais curto possível. O dizer busca uma imediaticidade tentando preservar a massa amorfa em sua forma mais intacta. No entanto, muitas vezes, o resultado dessa imediaticidade é o silêncio.

O que chamamos poesia implica a mais profunda penetração no ser de que é capaz o homem. Sedenta de ser, enamorada de ser, a poesia cruza as camadas superficiais sem iluminá-las de todo, centrando seu foco nas dimensões profundas. (CORTÁZAR, 2004, p.66-67).

A beleza da poética de Clarice Lispector advém da coragem e da liberdade. A escritura quer revelar o ser em transparência, deixando emergir os lados crus e nus fora da máscara social.

Seus livros oferecem um mergulho no indivíduo – o ser particular, diferente de todos os outros, perdido na massa informe que chamamos sociedade. Um olhar arguto e sem condescendência, mas carregado de

afeto, sobre nossas mazelas, contradições, medos e gestos de amor e grandeza. Em um mundo marcado pela crise de instituições e sistemas de pensamento, a obra de Clarice é cada vez mais relevante. (GULLAR; PEREGRINO, 2007).

Clarice é uma poeta de olhar intuitivo, que cria poesia através do olhar simples, gratuito e afetivo que dá ao mundo. Olhar simples, porém corajoso, que diferencia e particulariza, retira as coisas de suas instrumentalidades, fazendo “o de dentro da gente” fluir.

No mundo da rapidez, da lógica e da eficiência, um olhar simples parece incomum, novo e estranho. Sentir a vida intimamente parece mais artificial do que coca-cola.

A realidade de mercado não é apenas a realidade da lógica e do lucro, mas é a realidade da massificação; os seres vivem inseridos em uma filosofia de automação, de robótica, em que a mídia molda as essências, essências estas que se igualam para facilitar a abrangência da dominação.

Clarice escreve contra essa corrente, observa o ser no mundo enquanto possibilidade de experimentar, criar e sentir. Talvez seja a tentativa da fuga da moral de rebanho: inserir o ser em um lance de dados, em um xadrez de estrelas, apagar as pegadas do caminho, acabar com as garantias e as certezas, des-instituir o *telos*, conservando apenas um estar no mundo. Deixar o ser ser na possibilidade inesgotável. Segundo Candido (apud ROSSONI, 1994, p.729) esta é “uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva mas um instrumento real do espírito capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente”.

A literatura de Clarice não é apenas desautomatizante, mas também desalienante, pois desloca o olhar anestesiado da existência no mundo. Escrita que constata e vê a situação de que faz parte.

Na visita ao *Museu da Língua Portuguesa*, em que materiais que fazem parte do acervo de Clarice Lispector da *Fundação Casa de Rui Barbosa* estavam expostos, encontramos fragmentos de uma lista deixada pela escritora em que ela registrou alguns itens que julgava essenciais em seu método de escrita. Em um papel de caderno escrito à

mão, a autora topicaliza elementos que precisava observar em seus livros justamente para que eles pudessem ser escritos da forma mais simples possível. São dezoito itens, e é interessante observar que em mais da metade deles, a autora utiliza os verbos “tirar” e “apagar”. Por exemplo: “(1) ler *tirando* o excesso de adjetivos brilhantes (isso é isso, isso é aquilo); 3) ler *tirando* tudo o que sinceramente não parece bem; 7) *tirar* certo grandiosismo; 11) *tirar* os brinquedos, o tom falsamente inocente. Tudo é sério.” (RÓTULO PARA REVISÃO, grifos nossos).

A ficcionista parece querer coar seus textos, retirando os acessórios excessivos, os rebuscamentos sem necessidade, para tentar encontrar a limpidez do dizer pouco corrompido.

Em um dos itens dessa lista, ela diz que deve: “tirar os ‘como’ da analogia: a coisa é o que ela simboliza. Não era bonita como um lírico, mas era um lírio.”. Fica claro o seu gosto pelas metáforas, e o desgosto pelas tautologias. Sempre que era possível a substituição de uma palavra, a autora o fazia, tornando, assim, o discurso mais poético, íntegro e condensado.

O discurso tenta não se corromper por uma ideologia, um engajamento, ou uma filosofia pré-estabelecida. De certa forma, é impossível o discurso não ser engajado, mas esse tipo de discurso quer manter laços fortes apenas com o ser, com a entidade existencial, desnudando essência e aparência, o resto é consequência.

No entanto, esse modo de dizer tem consciência do esfacelamento e da fragmentação do ser. Por isso a linguagem que a autora utiliza se reveste de símbolos, figuras e organizações não convencionais, tentando expressar o ritmo interno:

Deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo; as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias e a marcha intelectual em fluir de imagens. (PAZ, 1966, p.12).

As estruturas narratológicas desviam-se, relativizam-se ou esfacelam-se; não podendo ser definidas e caracterizadas com clareza.

A autora joga com termos e conceitos contrastantes, mas que, bem diferente de uma tendência dialética discursiva em que os opostos caminham para uma superação, os termos e conceitos opostos se unem na construção de um universo uno, não buscam se superar,

eles apenas se revelam partes de uma mesma totalidade. Os oxímoros surgem na teia descritiva, figura antitética que aproxima termos e conceitos normalmente incompatíveis, mas que é apropriada para exprimir estados complexos da alma.

A diferença valorativa entre belo e feio, entre falso e verdadeiro é eliminada. A noção de que a realidade é uma teia de convenções é bem nítida em Clarice, parece que a instância “negativa” só existe *na* instância “positiva”, ou seja, concomitantemente. Tudo tem dois lados e a definição de qual desses lados é positivo e qual é negativo é feita pelo homem dentro do mundo em que vive. Na ficção clariceana, essas convenções se desnudam à luz da palavra poética, revelam-se enquanto convenções, e uma escritura anticonvencional emerge tanto nos temas de que trata, como na forma lingüística que utiliza, que descrystaliza, desloca e desvirtua os níveis do discurso.

Percebemos que Clarice Lispector, ao dar um tratamento específico à palavra, cria um estilo próprio. A narrativa como expressão do “eu” torna-se personalizada e única. A denominação “narrativa poética” é conseqüente do estilo de narrar utilizado pela autora. O gênero surge do estilo.

A autora faz um tipo de literatura que revela por todos os lados a impossibilidade de ser classificável através de um único gênero. Mescla não apenas aspectos poéticos e prosaicos, mas também insufla questionamentos filosóficos e declarações pessoais em suas narrativas. O gênero clariceano está muito próximo do que chamamos de *estilo*. É um gênero que não preexiste à obra: nasce ao mesmo tempo que esta.

O estilo de Clarice Lispector é o de quem antes escreve para viver do que vive para escrever. Clarice diz:

[...] escrever me é uma necessidade. De um lado porque escrever é um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar); de outro escrevo pela incapacidade de entender sem ser através do processo de escrever”. (LISPECTOR apud GOTLIB, 1995, p.146).

3. A comunhão dos opostos

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres explora, em diversos níveis, símbolos e temas dualísticos e, na maioria das vezes, antitéticos. Como dissemos anteriormente, a trama desenrola-se através do posicionamento de duas personagens centrais, Loreley e Ulisses. Essas personagens, como iremos perceber, mais do que protagonizar a história do livro, representam arquétipos que caracterizam os pólos aparentemente opostos de posicionamento no mundo (feminino/masculino). Neste capítulo iremos observar atentamente os símbolos arquetípicos, as metáforas e os oxímoros, os temas aparentemente contraditórios em que esta narrativa se estrutura, pois acreditamos que *Uma aprendizagem* não apenas trabalha exacerbadamente com temas e figuras dualísticas, mas pensamos que este dualismo é o centro propulsor da trama, é o útero gerador dos conflitos, das angustias, das mudanças, das comunhões, ou seja, do desenrolar da narrativa.

Abordaremos este dualismo não apenas no nível do pólo antitético homem/mulher, ou melhor, masculino/feminino que se presentifica tão intensamente no livro; percorreremos outros simbolismos deste dualismo e veremos como este modo de expressão que joga com opostos, tanto no nível formal quanto conteudístico, é altamente poético.

Observando a estruturação do livro, podemos dividi-lo, grosso modo, em duas partes. São apresentados dois subtítulos, o primeiro: “A Origem da Primavera ou A Morte Necessária em Pleno Dia”, localiza-se antes do primeiro capítulo (se é que podemos denominar as partes deste livro de capítulos) e o outro: “Luminescência”, localiza-se numa parte mais avançada da narrativa.

Essas duas partes conservam algumas características específicas, marcam momentos diferentes do caminho existencial da personagem Lóri, por isso é interessante analisar as características essenciais de cada uma delas.

Apesar de o livro revelar o posicionamento de mundo de duas personagens, é a partir da personagem feminina que a trilha existencial se desenrola e, assim, é a partir dela que a história é contada. É a história de uma aprendizagem ou dos prazeres de Lorely, é ela que irá percorrer o caminho do auto-conhecimento e mergulhar nas profundezas do ser, tentando encontrar ecos de si mesma. Mas, de toda forma, Loreley não sairia de seu

comodismo, não entraria tão extremamente em suas intimidades enquanto ser e enquanto mulher se não tivesse sido despertada e amparada por Ulisses. Ulisses é a energia propulsora, a engrenagem, a força que adiciona movimento à mulher e é a partir dessa energia que ela começa a caminhar por terrenos novos e insólitos.

Na primeira parte do livro, a personagem Loreley nos é apresentada intimamente. Esta parte é constituída por quatro “capítulos”, que em apenas um aparecem falas de Ulisses, no restante tudo o que vemos são fluxos de consciência e monólogos interiores de Lóri. Esses fluxos e monólogos são expressos através de um jogo sintático em que se alternam terceira e primeira pessoa; há um narrador que conta em terceira pessoa, mas o que ele conta é o que Lóri sente, o que se passa no seu mundo interno de personagem; não há como dizer que ele é uma terceira instância da narrativa. O narrador não apenas oniscientemente conhece Lóri e compartilha de seus sentimentos, mas ele é Lóri. Esse tipo de narrador é como o eu-lírico do poema, um eu-poético que diz um mundo que faz parte dele intimamente, ele não é apenas um ser que olha, que conhece a história e as personagens, mas ele é as próprias personagens, o próprio universo que está sendo narrado.

Essa tensão entre um aparente narrador de fora – como se os fatos fossem apresentados a partir de um ângulo de visão exterior – e o efetivo narrador de dentro – como se os fatos jamais pudessem desprender-se da linguagem e da percepção da personagem – estabelece um duplo olhar, uma espécie de visão que não é de dentro nem de fora, mas “com” [...] (SANTOS, 1987, p.16).

Logo na primeira página do livro, entramos no mundo feminino de Lóri, em seu universo particular. O parágrafo, que começa com uma vírgula e segue em um grande período com apenas um ponto final, expõe pensamentos da personagem que mesclam a vida cotidiana com os seus sentimentos e sensações. Somos apresentados às duas personagens logo neste primeiro parágrafo: Lóri aparece inserida em seu universo doméstico, feminino e existencial e Ulisses aparece delineado pelos pensamentos de Lóri que, a todo o momento desta primeira parte, pensa nele, e pensa no encontro que haviam combinado.

Este encontro com o homem será o fio desencadeador de todos os questionamentos, sensações e pensamentos da personagem feminina nesta primeira parte. O fato de ela não conseguir decidir se vai ou não ao tal encontro a faz percorrer labirintos internos, tentando encontrar respostas para suas angustias, dúvidas e medos. A história desta primeira parte é justamente a da dúvida de ir ou não ao encontro com Ulisses, mas essa dúvida se desenrola por várias páginas, pois a complexidade de um intimismo é que é a grande preocupação da narrativa. Conhecemos Lóri através do contato com a narração das sinuosidades deste labirinto angustiante de sua intimidade.

Dissemos que o livro pode ser dividido em duas partes, e estas duas partes apresentam características específicas. O subtítulo “Luminescência” é um divisor de águas do livro, é a partir desta luminescência que o percurso existencial entra em um novo caminho. A primeira parte apresenta alguns símbolos e temas que marcam o sentimento de mundo de Lóri naquele momento. E Lóri se sente angustiada, pesada, seca, se sente insegura, sem saber como ser, como ter a coragem de ser.

A primeira situação em que Lóri aparece na narrativa é em meio a atributos domésticos, ela chega do mercado e está cheia de ocupações e de tarefas domésticas, o narrador diz que Lóri, então, “[...] fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira as maçãs que eram a sua melhor comida, embora não soubesse enfeitar uma fruteira, mas Ulisses acenara-lhe com a possibilidade futura de por exemplo embelezar uma fruteira [...]” (LISPECTOR, 1998, p.13).

Lóri precisava aprender a embelezar uma fruteira, tinha que aprender a apreciar as maçãs. A maçã, símbolo bíblico do fruto proibido, que guarda o pecado, é a melhor fruta de Lóri, e Lóri, ao contrário de Eva, não sabe como apreciar a maçã, talvez precisasse da ajuda de um homem para ter a coragem de libertar-se para o pecado. Delineia-se, logo neste primeiro parágrafo, o caminho existencial de Lóri que já explica o título do livro: aprendizagem dos prazeres. Lóri precisa aprender a se possibilitar comer e experimentar a maçã. E em *Uma aprendizagem*, comer a maçã representa experimentar um prazer amplo: é a soma do prazer carnal com o místico. Morder a maçã é experimentar o sublime e o trivial, mergulhar de corpo e alma.

Nesta primeira parte, Loreley é apenas um ser querendo entrar neste caminho da aprendizagem, é apenas alguém que está começando a despertar, que já não é mais a

mesma pessoa, pois a possibilidade de experimentar a maçã já está clara e o mediador desta aprendizagem já está em seu caminho, “Ulisses já encenara-lhe”(LISPECTOR, 1998, p.13). Mas ela ainda se sente insegura, ainda se sente parte de uma vida consolidada, em que o Nada é o seu Deus e este Deus, apesar de frio e duro, lhe dá segurança.

A angustia da personagem está justamente na questão de como passar do Nada para a maçã, ou seja, como sair de sua situação segura e cômoda e se permitir a liberdade de sentir e se entregar ao desejo e ao amor. Angustiante não é apenas o questionamento de “como” ela deve seguir este caminho, mas também se deve mesmo segui-lo. Muitas vezes, Lóri parece titubear, tem a vontade acolhedora de continuar onde está, de não ir ao encontro de Ulisses, de continuar sentindo apenas sentimentos e sensações facilmente inteligíveis. Mas, mesmo se quisesse, ela percebe que já não pode mais, Ulisses já acenara e com este aceno, acenaram na vida dela novas possibilidades de ser. Como o narrador diz, Lóri sentia como se houvesse uma “farpa incrustada na parte mais grossa da sola do pé.” (LISPECTOR, 1998, p.23). A farpa ainda estava incrustada, mas também já estava bem visível.

Nesta primeira parte, vemos, o tempo todo, este embate entre o Nada e a possibilidade de Abertura, várias metáforas e símbolos caracterizam estes dois lados. A apresentação de Lóri fica concentrada em seu mundo doméstico e feminino, e é através dos traços de sua feminilidade que muitos símbolos de seu estado interior surgem:

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

Esta passagem representa bem o embate interno que a protagonista trava consigo mesma, ela sente algo maior invadindo-a, sente que há coisas internas que poderiam

transbordar, mas não sabe como e nem se deve deixar essa “coisa” ganhar vida. Esta “coisa” é ininteligível, não tem tamanho, nem forma; como Lóri poderia deixar isso ser? Como poderia deixar o que não conhece tomá-la por inteiro? Mas a dor de se manter onde está, nessa posição do Nada, também é grande, e a atitude da personagem é sempre de alguém que titubeia, que como em um estado de náusea, sente a vontade de expelir algo, mas este algo parece tão grande e pesado (ou seria leve?) que ela, no ato de regurgitamento, recua fecha-se como um animalzinho indefeso.

Nos estados de recuo, a personagem é simbolizada como um animalzinho, ou como uma criança indefesa que procura esquecer esses seus grandes pensamentos e sensações. É como se ela quisesse se aninhar em seu apartamento, fechar os olhos e ver apenas o que é bom e fácil de ver, como se estivesse no mundo submerso do útero, ou como se voltasse para um conto de fadas infantil todo colorido e mágico e sem as contradições e questionamentos da vida adulta:

[...] fazia de conta que era uma mulher azul, faz de conta que fiava com fios de ouro as sensações, faz de conta que a infância era hoje e prateada de brinquedos, faz de conta que uma veia não se abria e faz de conta que ela não estava em silêncio alvíssimo escorrendo sangue escarlate, e que ela não estivesse pálida de morte [...] faz de conta que estava deitada na palma transparente da mão de Deus [...] (LISPECTOR, 1998, p.14).

Nesses estados de faz de conta, a personagem acalma suas ebulições existenciais, mas em seguida começa a pensar novamente nesse mundo indizível e no encontro com Ulisses. A passagem de um estado a outro é como uma onda que antes de quebrar na praia, recua; Lóri parece viver sempre no estado do “quase”, e este estado é angustiante. Lóri “quase” se conhece mais intensamente, Lóri “quase” é uma mulher plena, Lóri “quase” já havia amado um homem de verdade, Lóri “quase” aprendera a ser livre.

Esse “quase” representa um estado de véspera, de recolhimento, é o antes da explosão, do gozo. Lóri quer evitar o que poderia surgir depois desse “quase”. E o que vem depois? A morte, o fim? Talvez viria o eterno retornar.

O encontro com Ulisses poderia simbolizar a ruptura deste “quase”: Ulisses além de ser homem e representar o mediador dos prazeres, também é um didático professor de

filosofia e Lóri sempre sentia que além de ele ser superior a ela no que diz respeito aos entendimentos ontológicos, ele também tinha mais sabedoria de vida. E Lóri tinha medo de aprofundar mais seus conhecimentos ontológicos. Mas ela também estava começando a compreender que o excesso de medo evita a vida, o excesso de medo afasta o prazer maior; estava percebendo que a maior prisão do ser humano é o medo.

Ulisses representa para ela a ruptura dos medos, e por isso o que ela, neste início, sente por ele é uma mescla de amor e ódio. Ele apareceu e tudo mudou, agora mesmo se ela quisesse voltar ao útero, simbolizado pelo seu pequeno apartamento de janelas e portas fechadas, já não poderia mais. Mesmo que ela não fosse ao encontro, Ulisses e tudo o que ele passou a representar, estaria incrustado nos meandros de seu ser e um novo sentimento de mundo já pululava em sua alma.

Em súbita revolta ela não quis aprender o que ele pacientemente parecia querer ensinar e ela mesma aprender – revoltava-se sobretudo porque aquela não era para ela época de “meditação” que de súbito parecia ridícula: estava vibrando em puro desejo como lhe acontecia antes e depois da menstruação. Mas era como se ele quisesse que ela aprendesse a andar com as próprias pernas e só então, preparada para a liberdade por Ulisses, ela fosse dele – o que é que ele queria dela, além de tranqüilamente desejá-la? (LISPECTOR, 1998, p.15-16).

Lóri revolta-se pois percebe que Ulisses, muito diferente dos outros homens que havia tido, não queria apenas desejá-la e possuir apenas uma parte fácil e dócil de seu ser. Ulisses parecia querer Lóri por inteiro, tanto seus lados dóceis como os selvagens, e para isso, ela teria que abrir uma fenda para que seus lados selvagens e pouco cognitivos pudessem se libertar. Parecia que os lados que Lóri sempre tentou reprimir, pois nunca soubera como lidar com eles e nunca quisera saber, agora teriam que transparecer a todo o momento, teriam que ganhar asas. E Ulisses seria a pinça que ajudaria a puxar a ponta daquela incrustada farpa para fora.

Mas, apesar de recuar por causa do medo, Lóri também, de uma forma feminina e particular, cria atrativos para que Ulisses não se esquive e desista dela totalmente. Ou seja, depois que Ulisses surgiu em sua vida, juntamente com o medo de se entregar e se conhecer

melhor, surgiu o medo de perdê-lo. Por isso, Lóri tenta, da forma que sabe, continuar “prendendo” Ulisses com atrativos que ela julga sedutores e que já haviam funcionado com seus outros amantes. Nesta fase em que ela se encontra, com a impossibilidade de recuar totalmente e com o medo de prosseguir, ela procura continuar na posição do “quase”. Lóri é um ser que quer se ocultar, mas algo nela quer se revelar, ela “quase” é um grande mistério, mas também é “quase” uma grande revelação. E nesse embate entre ocultação e revelação o ser encontra-se em movimento, mesmo que estático. Mesmo Lóri querendo permanecer no estado do “quase” em que não precisasse desabrochar, explodir, já há nela uma fresta que denuncia extratos profundos do ser.

Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser *quer* se manifestar e *quer* se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão freqüentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto. (BACHELARD, 1989, p.225).

O fato de ir ou não ao encontro com Ulisses, ligar ou não para ele, sempre são decisões pesadas e difíceis, pois as duas possibilidades que ela tem para agir causam medo e podem tirá-la dessa sua segura posição de “quase”.

Era como se Ulisses tivesse uma resposta para tudo isso e resolvesse não dá-la – e agora a angústia vinha porque de novo descobria que precisava de Ulisses, o que a despertava – queria poder continuar a vê-lo, mas sem precisar tão violentamente dele. Se fosse uma pessoa inteiramente só, como era antes, saberia como sentir e agir dentro de um sistema. Mas Ulisses, entrando cada vez mais plenamente em sua vida, ela, ao se sentir protegida por ele, passara a ter receio de perder a proteção – embora ela mesma não soubesse ao certo que idéia fazia de “ser protegida” [...] (LISPECTOR, 1998, p.19).

No entanto, Lóri sente vontade de se arrumar para Ulisses, como uma fêmea instintiva, quer chamar atenção através de seus atrativos, que no caso dela, são bastante

artificiais. No ato de se vestir, Lóri cria um ritual em que cada detalhe deve ser muito bem pensado, porque para ela se vestir, na verdade é criar uma imagem, criar uma personalidade. Ela se veste como quem se mascara, como quem quer criar uma capa protetora. “[...] parece que a máscara pode ser a decisão de uma vida nova. Ela liquidaria de uma vez o ser que se oculta. Seria um motivo para afirmar uma segunda vida, um renascimento”; seria um motivo para fixar um sonho (BACHELARD, 1991, p.169):

Enfeitar-se era um ritual que a tornava grave: a fazenda já não era um mero tecido, transformava-se em matéria de coisa e era esse estofado que com o seu corpo ela dava corpo [...] Lóri então pintou cuidadosamente os lábios e os olhos, o que ela fazia, segundo uma colega, muito mal feito, passou perfume na testa e no nascimento dos seios [...] usava um perfume levemente sufocante, gostoso como húmus, como se a cabeça deitada, esmagasse húmus, cujo nome não dizia a nenhuma de suas colegas-professoras: porque ele era seu, era ela, já que para Lóri perfumar-se era uma ato secreto e quase religioso (LISPECTOR, 1998, p.16-17).

O ato de se vestir também revela o titubear de Lóri, o jogo que ela trava consigo mesma de ocultação e revelação, de tentativa de se revelar um pouco, mas não perder as seguranças antigas. Ela, no ato de se vestir, sente necessidade de deixar “alguma coisa modestamente nua” (LISPECTOR, 1998, p.17). Havia algo nela, que apesar da intensa maquiagem e do vestido grosso, queria ser decifrado; já havia uma fresta para o ser: “descobriu-as [as orelhas], esticando os cabelos para trás das orelhas incongruentes e pálidas: rainha egípcia? Não, toda ornada como as mulheres bíblicas, e havia também algo em seus olhos pintados que dizia com melancolia: decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar-te [...]” (LISPECTOR, 1998, p.17).

Lóri ainda sente uma grande vontade de se manter protegida, porém começa a perceber que sua concepção de proteção pode não ser mais fiel a seu interior. “[...] pensou que a proteção também seria não ser mais um corpo único: ser um único corpo dava-lhe, como agora, a impressão de que fora cortada de si própria [...]” (LISPECTOR, 1998, p.19). A personagem olha-se no espelho e entende que sozinha está muito longe de conseguir ser plena, e que a proteção que sente é apenas uma passividade perante si mesma e perante o

mundo, que a deixa num estado de semi-morte. “[...] seu descompasso com o mundo chegava a ser cômico de tão grande: não conseguia acertar o passo com as coisas ao seu redor.” (LISPECTOR, 1998, p.20).

O estado de Lóri é de alguém que “não consegue parar de ser”, ela se sente cansada de tanto travar uma luta entre a vontade de transparecer e transbordar com a vontade de se mascarar e se “proteger”. Esse estado de vivência em que Lóri se encontra é pesado e cansativo. A narrativa, nesta primeira parte, se insufla de imagens que simbolizam esse peso interno da personagem. Ela se sente como uma velha de “quatro milênios”, o ambiente é quente e denso, parece que é sempre meio-dia e nunca chove.

Não, a mulher não conseguia transpirar. Estava seca e límpida. E lá fora só voavam pássaros de penas empalhadas. Se a mulher fechava os olhos para não ver o calor, pois era um calor visível, só então vinha a alucinação lenta simbolizando-o: via elefantes grossos se aproximarem, elefantes doces e pesados, de casca seca, embora mergulhados no interior da carne por uma ternura quente insuportável; eles eram difíceis de se carregarem a si próprios, o que os tornava lentos e pesados. (LISPECTOR, 1998, p.22).

A figura do elefante aparece várias vezes nesta parte do livro: animal lento, pesado, de couro grosso, que não transpira e consegue represar calor internamente. Lóri se sente como um elefante que represa em si uma grande quantidade de calor e que é pesada e seca. Outros símbolos são bastante utilizados para representar esse estado de peso e de dureza de Lóri, como por exemplo: o diamante, a pérola, a cigarra que não canta, o eterno meio-dia, a Índia, etc. Tantos símbolos de peso e secura são insuflados na narrativa que ao lermos parece que as páginas são vermelhas, laranjas e amarelas, parece que há um deserto escaldante cheio de pedras e elefantes e este deserto está trancafiado em um vidro com tampa cerrada. O calor causa uma grande dilatação que faz as veias ficarem alarmadas, mas nada explode. “E não chove, não chove. Não existe menstruação. Os ovários são duas pérolas secas.” (LISPECTOR, 1998, p.24).

Não chove por ódio, por medo, por inocência, por Lóri ter desaprendido (ou nunca ter aprendido) como se deixa chover. Não há mais Deus, não há grito, não há dor, “o peito [está] vazio, sem contração”, só existem faltas, silêncios, “uma doçura pesada”. Lóri diz:

Quero que isto que é intolerável continue porque quero a eternidade. Quero esta espera contínua como o canto avermelhado da cigarra, pois tudo isso é a morte parada. É a Eternidade de trilhões de anos das estrelas e da Terra, é o cio sem desejo, os cães sem ladrar. É nessa hora que o bem e o mal não existem. (LISPECTOR, 1998, p.24).

Porém, ao final desta primeira parte do livro, o peso começa a dar espaço para um sentimento mais brando, “[...] enfim o céu se abrandar” e “[...] o diamante dos olhos se liquefaz em duas lágrimas” (LISPECTOR, 1998, p.25). Lóri, finalmente, começa a sentir um pouco de alívio por poder extravasar um pouco e por dar uma trégua à guerra diária consigo mesma. A personagem conversa com Ulisses por telefone e ele, didaticamente, diz a ela:

[...] Lóri: uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. [...] Foi apesar de que parei na rua e fiquei olhando para você enquanto você esperava um táxi. E desde logo desejando você, esse teu corpo que nem sequer é bonito, mas é o corpo que eu quero. Mas quero inteira, com a alma também. (LISPECTOR, 1998, p.26).

E nesta fala, Ulisses, ao mesmo tempo que acalma Lóri, deixa claro que o que ela tanto temia era verdade: ele a quer por inteiro. Mas ela também descobre que ele esperará por ela, esperará o tempo dela. A partir desse pequeno contato com Ulisses, Lóri se acalma e o ódio abre espaço para que uma leveza comece a transparecer. “[...] é que chegara agora a poder amar. Até aquela glorificação: ela amava o Nada. A consciência de sua permanente queda humana a levava ao amor do Nada.” (LISPECTOR, 1998, p.27).

Nessa fase o animal que surge simbolizando o estado interno de Lóri é um cavalo selvagem, ela escreve em um papel que daria a Ulisses:

Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela – apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. (LISPECTOR, 1998, p.28).

O cavalo selvagem, sem rédeas, sem sela, representa a liberdade, a grandeza interna, a leveza que tem vida própria e se auto-guia. Representa também um ser cru, pouco corrompido, sem rumo, sem enquadramentos. Segundo a psicanálise junguiana, o cavalo selvagem é o símbolo da perturbação erótica, Lóri ainda não aprendeu a domar seus anseios e desejos, não aprendeu a domar a si mesma e também não aprendeu a deixar-se fluir. De toda forma, agora já se vislumbra o cavalo selvagem dentro dela.

Agora Lóri caminha para um estado oposto ao que se encontrava. O peso começa a dar lugar à uma aspiração de leveza, os elefantes transformam-se em cavalos e gazelas, os quatro milênios tornaram-se átimos de segundos. “Ela se tornara mais habilidosa: como se aos poucos estivesse se habituando à terra, à Lua, ao Sol, e estranhamente a Marte sobretudo. Estava numa plataforma terrestre de onde por átimos de segundos parecia ver a superrealidade do que é verdadeiramente real.” (LISPECTOR, 1998, p.30). E então surge a “luminescência” e com ela a segunda parte do livro.

Esses dois diferentes estados de alma que Clarice Lispector explora tão poeticamente no livro são símbolos do dualismo antitético em que o livro se estrutura e que comentamos logo no começo deste capítulo.

É interessante observar que Clarice cria, neste livro, algumas inversões, como por exemplo, de passagens bíblicas. Loreley parece seguir um caminho oposto ao de Eva depois de experimentar a maçã; a abertura para uma nova possibilidade de mundo que advém do desejo e do pecado, introduz Lóri e Ulisses no caminho do paraíso e os tira do inferno humano, ao contrário do que ocorre com Adão e Eva. Lóri depois de aprender a “enfeitar a fruteira” começa a perder seus medos, a sair do Nada.

Uma Aprendizagem, logo no começo, traz uma epígrafe que é uma citação de um versículo do livro do Apocalipse da Bíblia:

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

Apocalipse, IV, I.

O Apocalipse é o último livro da Bíblia que conta a história do fim dos tempos. *Uma Aprendizagem* começa com uma citação do Apocalipse e desemboca, bem no finalzinho da narrativa, na reformulação da parábola de Adão e Eva, ou seja, de uma parábola que pertence ao livro dos Gêneses que é o primeiro livro da Bíblia que narra o nascimento do mundo e dos homens. Dessa forma, observamos aí mais uma inversão de temas dualísticos que a narrativa explora. *Uma Aprendizagem* passa da morte para a vida, da “inocência” ao pecado e as consequências são positivas.

[...] reiteradamente, aparece este recurso retórico, tom maior de uma ficção que toca o pólo místico, pelo caminho do profano. Há elementos bíblicos presentes em situações invertidas ou deslocadas. A fruta preferida de Lóri é a maçã, mas mordê-la produz o efeito contrário, abrindo os olhos da personagem para o bem. (SÁ, 2004, p.160).

3.1. Luminescência

Começa o que aqui denominamos de segunda parte do livro: a “luminescência”. Nesta parte, os estados íntimos de Loreley estão mais nítidos, aflorados e a personagem constata que já não há mais como retorcer no caminho existencial. Ao constatar essa impossibilidade de retroceder, ela começa a almejar uma coragem de libertar-se do medo e da dor e a caminhar com passos mais firmes e precisos nesse caminho do auto-conhecimento. Porém, não deixa de ser uma trajetória difícil, pois o que se descobre é duro e nem sempre bom, e a estrada que se deve percorrer para encontrar-se nem sempre é de

rosas e nem sempre tem formas, tem pegadas ou direções bem definidas. Muitas vezes é vaga, silenciosa e sem forma.

Iremos perceber que a personagem, nesta parte, quer esmiuçar meticulosamente essa sua situação de vida, quer pegar com as palmas das mãos, com a voracidade da boca, com a abertura de todos os sentidos, o âmago desse estado, a essência dessa dor. E é nesta parte do livro que as epifanias começam a aparecer. Nessa tentativa corajosa, seu modo de expressão não é mais tão simbólico como na primeira parte. Na primeira parte era como se ela regurgitasse aquilo que crescia nela internamente, ela apenas expelia aquilo que não cabia mais dentro e que não havia mais como reter, por mais que tentasse. Agora, percebendo essa impossibilidade de guardar-se a si mesma, ela tenta entender e dizer, porém não logicamente, isso que a está incomodando, essa grandeza que explode. Agora Lóri consegue falar sobre aquela sensação de contato com o Nada. Já que não há como retroceder, Lóri quer, então, entender ao máximo, quer cutucar a ferida com as palmas das mãos. E dessa forma o poético torna-se parte natural de seu ser. Perceberemos que Lóri alcançou o estágio poético, mas o alto estágio poético do ser, aquele que está intimamente ligado com o ontológico. E a partir daí começa a grande aprendizagem.

Na primeira parte, as falas do narrador dominam a grande maioria da narrativa. Lóri e seus estados íntimos são descritos através das falas metafóricas desse narrador. Há apenas uma conversa entre Lóri e Ulisses, no restante, quase tudo aparece em terceira pessoa, com uns pequenos cortes de pensamentos da personagem feminina em primeira pessoa.

Na segunda parte, as conversas de Lóri e Ulisses são muito mais freqüentes, começamos a conhecer a personagem masculina através das próprias falas dele e conhecemos mais a personagem feminina através das próprias falas dela também. Agora os diálogos inundam as páginas, o contato direto homem/mulher aumenta e a aprendizagem ganha mais energia para se desenrolar. E é justamente através dos excessivos diálogos que Lóri vai adquirindo coragem para poder ser. Nesta segunda parte Lóri: “Queria entender o bastante para pelo menos ter mais consciência daquilo que ela não entendia. Embora no fundo não quisesse compreender. Sabia que aquilo era impossível e todas as vezes que pensara que se compreendera era por ter compreendido errado.” (LISPECTOR, 1998, p.44)

A primeira parte do livro poderia ser resumida como: a fase em que a personagem tem o cuidado de tocar o Nada com as pontas dos dedos; e a segunda parte seria: a coragem de experimentar o Nada com todos os sentidos.

A personagem julga que foi através de Ulisses que ela aprendera a ter coragem, foi ele o grande motivo de agora ela se encontrar caminhando nesses terrenos insólitos. O homem representa a possibilidade de abertura para os sentidos, para o conhecimento maior e para o amor. E, ao mesmo tempo, o homem também representa a ameaça da estabilidade, a possibilidade de queda e de sofrimento. Lóri está desabrochando para o novo, mas ainda com receio de sofrer. “Lóri tinha medo de cair no abismo e segurava-se numa das mãos de Ulisses enquanto a outra mão de Ulisses empurrava-a para o abismo – em breve ela teria que soltar a mão menos forte do que a que a empurrava, e cair [...]” (LISPECTOR, 1998, p.32). Para ela, nesse estágio, a queda é inevitável, abandonar Ulisses, ou se entregar ao amor de Ulisses representam quedas. Qual seria a melhor queda? Existiria uma queda melhor? O que deveria escolher? Ainda era tempo de escolher?

Agora Lóri já está na nova estrada, e cada passo novo repercute a destruição do passo antigo, a estrada que ficou para trás se desfaz assim que Lóri caminha. E o que resta atrás é abismo, não há como voltar, não há como construir outra estrada no abismo. Lóri se dá conta disso: “Ela quis retroceder. Mas sentia que era tarde demais: uma vez dado o primeiro passo este era irreversível, e empurrava-a para mais, mais, mais! O que quero, meu Deus.” (LISPECTOR, 1998, p.74).

Como uma menina que está se transformando em mulher, os estados de fertilidades em Lóri aumentam: fertilidades hormonais, sexuais e também fertilidades existenciais. Ela se sente acordada e sóbria e na madrugada fica de olhos bem abertos e sem sono, se permitindo, agora, ocupar o terraço de seu pequeno apartamento. “De madrugada ia ao pequeno terraço e quando tinha sorte era madrugada com lua-cheia.” (LISPECTOR, 1998, p.34). A lua-cheia representa a fertilidade, a energia que faz brotar novas vidas, é o auge dos hormônios, dos movimentos da natureza. Lóri agora se identificava com a madrugada e com a lua-cheia e com a pequena liberdade que o terraço de seu apartamento pode oferecer. Segundo o dicionário de símbolos “Na mitologia, folclore, contos populares e poesia, este símbolo [a lua] diz respeito à divindade da mulher e à força fecundadora da

vida, encarnadas nas divindades da fecundidade vegetal e animal, fundidas no culto da Grande Mãe.” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1982, p.568).

A lua-cheia fertiliza os instintos femininos de Lóri e ao mesmo tempo, ferve seus insólitos pensamentos:

Ela simplesmente sentira, de súbito, que pensar não lhe era natural. Depois chegara à conclusão de que ela não tinha um dia-a-dia mas sim uma vida-a-vida. E aquela vida que era sua nas madrugadas era sobrenatural com suas inúmeras luas banhando-a de um prateado líquido tão terrível. (LISPECTOR, 1998, p.34-35).

Segundo ainda o dicionário de símbolos, “A Lua é um símbolo do **conhecimento indireto**, discursivo, progressivo [...]. A Lua, *astro das noites*, evoca metaforicamente a beleza e também a luz na imensidade tenebrosa [...]”. “Simboliza o princípio passivo, mas fecundo, a noite, a umidade, o subconsciente, a imaginação, o psiquismo, o sonho, a receptividade, a mulher e tudo que é instável [...]” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1982, p.564, grifo do autor). Lóri, assim, metaforicamente se identifica com a Lua, ela sente seus pensamentos tão insólitos invadirem-na no meio da madrugada. Lóri é o ser que, assim como a lua, representa o subconsciente, a sabedoria instintiva advinda do imaginário, a receptividade fecunda e a instabilidade.

E é a noite que ampara a grandeza da Lua e a grandeza da mulher:

A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência [...]. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se liberta. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida. (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1982, p.640).

Não é por acaso que Lóri se sente ligada à Lua e à noite, ela ainda parece estar numa fase de pré-desabrochar, de retenção de energias e de instabilidade de sentimentos. Seus

pensamentos e sua sensação de mundo são feéricos, obscuros, nada claros, cheio de imagens, de cores distorcidas. E, apesar da obscuridade, Lóri tenta entender esse seu universo particular e continua o percurso.

Esse modo de tentar entender o que nela fervilha, o que nela causa medo, o que está nela nos momentos solitários, rompe com um modo lógico e empírico de compreensão da realidade. Seu modo de percepção torna-se todo emocional, lírico. Lóri caminha sobriamente na descoberta do poético. “Sobretudo aprendera agora a se aproximar das coisas sem ligá-las à sua função. Parecia agora poder ver como seriam as coisas e as pessoas antes que lhes tivéssemos dado o sentido de nossa esperança humana ou de nossa dor.” (LISPECTOR, 1998, p.35). Como diz Staiger (1997, p.165): “No modo de ser lírico ainda não existe distância entre o ser e o objeto. O eu escoa-se com o transitório.”

Porém, a apreensão lírica de Lóri parece não ser mais, agora, essa do primeiro estágio de apreensão do mundo, como o estágio de uma criança que ainda não aprendeu a nomear tudo, a explicar o mundo, e confunde objeto e ser. Lóri já aprendera a nomear o mundo, a viver logicamente, a enquadrar o mundo em explicações científicas e racionais. Agora ela encontra-se não retrocedendo, mas, pelo contrário, avançando, sai do estágio lógico, para adentrar em um estágio pós-lógico e contactar com a plenitude do ser. Ela já experimentou o modo de viver lógico e não alcançou a plenitude, agora, ela busca uma abertura ampla, um entendimento mais completo de si. Busca a sensibilidade de compactar com as coisas, com o mundo, com a natureza, para encontrar fragmentos de si mesma, que parece terem sido deixados para trás ou terem se perdido durante seu caminho de vida. “O bom era ter uma inteligência e não entender. Era uma benção estranha como a de ter loucura sem ser doida. Era um desinteresse manso em relação às coisas ditas do intelecto, uma doçura de estupidez.” (LISPECTOR, 1998, p.44).

Esse tipo de sentimento de mundo pós-lógico ampara-se no símbolo da noite, a noite também:

[...] simboliza o desaparecimento de todo conhecimento distinto, analítico, exprimível; mais ainda, a privação de toda evidência e de todo suporte psicológico. Em outras palavras, como **obscuridade**, a noite convém à purificação do intelecto, enquanto que **vazio** e despojamento dizem respeito à purificação da memória, e **aridez** e **secura**, à

purificação dos desejos e afetos sensíveis, até mesmo das aspirações mais elevadas. (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1982, p.640, grifo do autor).

O percurso da personagem, em certo sentido, é o percurso da purificação tanto no nível sensível quanto no intelectual. E esse percurso se assemelha a um percurso da alta experiência religiosa. É como se Loreley tivesse recebido uma religião herdada na infância e a partir disso tivesse construído um Deus místico, inquestionável, criador de todas as coisas. Mas, depois de um tempo, depois de vivências, de contatos com o mundo lógico, terminasse por matar seu modo religioso-infantil de conceber o mundo. E agora, tentando ser sincera consigo mesma e plena, sente necessidade de ampliar seu modo de expressão, sente necessidade de se esparramar em êxtase, de atingir a fé epifânica. Sente necessidade de: “[...] reatar o mundo ‘objetivo’ do acontecimento ao mundo ‘subjetivo’ e interpretá-lo de acordo com as categorias deste último.” (CASSIRER, 2004, p.266).

Renasce seu sentimento religioso-infantil, porém mesclado com sua sabedoria de vida. Foi o fato de ter chegado ao extremo com as explicações lógicas de si mesma que fez com que a necessidade de outra forma de se auto-entender e de entender o mundo surgisse. A forma lógica parece ter chegado num ápice e muitas questões ainda haviam ficado sem respostas. Agora Lóri crê em um Deus, mas é um Deus desmistificado dos valores bíblicos, um Deus que não surgiu para ela a partir do contato com uma religião. É um Deus que veio do lado interno, dela mesma, é um Deus que representa o mistério de não entender, representa o sem nome, o indizível, o Nada e o infinito.

O seu Deus até agora fora terrestre, e não era mais. De agora em diante, se quisesse rezar, seria como rezar as cegas ao cosmos e ao Nada. [...] Descobriu que até agora rezava para um eu-mesmo, só que poderoso, engrandecido e onipotente, chamando-o de o Deus e assim como uma criança via o pai como a figura de um rei. (LISPECTOR, 1998, p.66).

Lóri, em muitos momentos, fala desse Deus quando tenta expressar seus mistérios interiores. É como se “Deus” fosse o substantivo mais amplo que desse conta de uma totalidade indizível, seria a melhor expressão daquilo que na verdade não se expressa.

Nesse sentido, o sentimento religioso de contato com esse Deus pode ser comparado com um modo mítico de concepção da realidade, pois:

Não é absolutamente com coisas que o homem lida no processo mitológico; movem-no, isto sim, *forças que surgem no interior da própria consciência*. O processo teogônico, através do qual se origina a mitologia, é um processo *subjetivo* na medida em que ocorre na consciência e se manifesta na produção de representações: mas as causas e, portanto, também os objetos dessas representações são forças *efetivamente em si* teogônicas, justamente as mesmas através das quais a consciência é o que originalmente põe Deus. (CASSIRER, 2004 p.25, grifo do autor).

A concepção de mundo mítica torna-se:

[...] uma segunda ‘natureza’, porque antes a própria natureza se transformara para ele numa espécie de mito, uma vez que sua significação e verdade puramente *empíricas* foram suprimidas por sua significação espiritual, por sua função de ser a auto-revelação do absoluto. (CASSIRER, 2004, p.28).

Lóri, em seus estados de dor, rezava, mas esse rezar era como um pedir algo a si mesma, era como uma busca de concentrar energias para suportar as dores que viriam e para conseguir continuar corajosa em seu caminho de aprendizagem. A personagem se apóia nesse Deus, pois está sedenta de ser. E o terror diante do caos que a envolve corresponde ao terror diante do nada, porém apoiar-se no Deus é apoiar-se no tudo, no cosmo. Ela pede ao Deus:

[...] alivia minha alma, faze com que eu sinta que Tua mão está dada à minha, faze com que eu sinta que a morte não existe porque na verdade já estamos na eternidade, faze com que eu sinta que amar é não morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte [...] faze com que eu receba o mundo sem receio, pois para esse mundo incompreensível eu fui criada

e eu mesma também incompreensível, então é que há uma conexão entre esse mistério do mundo e o nosso [...]. (LISPECTOR, 1998, p.68).

Dessa forma, podemos entender que Deus e o homem estão inseridos, na narrativa, num mesmo plano ontológico em que se somam imanência e transcendência. O narrador de *Uma aprendizagem* diz: “ ‘Não entender’ era tão vasto que ultrapassava qualquer entender – entender era sempre limitado. Mas não-entender não tinha fronteiras e levava ao infinito, ao Deus.” (LISPECTOR, 1998, p.43).

Esse modo de visão do mundo, que já ultrapassou o estágio de compreensão lógica e desembocou em um estágio místico superior é altamente poético. A forma poética de encarar o mundo é justamente aquela que quebra as barreiras entre o sentir e o entender e expressa o mundo através da comunhão do imaginativo com o empírico, unindo pensamento sensível e pensamento lógico. Criando uma realidade mítica:

[...] aquele mundo no qual todos nós, uma vez fora da esfera da reflexão consciente, crítico-científica, estamos e vivemos continuamente -, este mundo contém uma abundância de traços que, do ponto de vista mesmo dessa reflexão, só podem ser caracterizados como míticos. (CASSIRER, 2004, p.36).

Loreley é a personagem expressão da poesia. Ulisses diz a Lóri:

[...] é só quando esquecemos todos os nossos conhecimentos é que começamos a saber. Então pensei em você que não fala uma palavra de filosofia comigo e quando estamos juntos, pois é, quando estamos juntos você até parece um sábio que não quer mais ser sábio e até, sabe, até se dá ao luxo de disfarçadamente se angustiar como qualquer um de nós. (LISPECTOR, 1998, p.52-53).

Loreley é uma sábia, porém uma sábia intuitiva, tem uma sabedoria de mulher que é diferente da do homem. A sua sabedoria vem dos sentidos, vem do sexto sentido, do contato emocional e direto com o mundo. Seu conhecimento de mundo surge através da

interioridade e o que, muitas vezes, ela desvenda e descobre de si mesma e do mundo é como que uma descoberta religiosa, porque tem a magia e a grandeza do êxtase religioso. Ela concebe o mundo em êxtase divino.

Apreender pela intuição implica ascender a uma forma de conhecimento imediato, sem intermediários. Uma assistência presente ao espírito. Esse pensamento vem da origem latina do termo – *tueri* – que significa “ver”. Assim, a captação intuitiva sugere uma visão súbita, logo inefável. (ROSSONI, 2002, p.27).

O narrador diz da revelação intuitiva de Lóri:

[...] veio-lhe outra revelação que durou pois era o resultado intuitivo de coisas que ela pensara antes racionalmente. O que lhe veio foi a levemente assustadora certeza de que os nossos sentimentos e pensamentos são tão sobrenaturais como uma história passada depois da morte. (LISPECTOR, 1998, p.140).

E se, em alguns momentos, sua sabedoria intuitiva não flui é porque ela mesma se torna obstáculo de si mesma e não deixa a grandiosidade erigir: “Mas existe um grande, o maior obstáculo para eu ir adiante: eu mesma. Tenho sido a maior dificuldade no meu caminho. É com enorme esforço que consigo me sobrepor a mim mesma.” (LISPECTOR, 1998, p.53). “- Sou um monte intransponível no meu próprio caminho.”(LISPECTOR, 1998, p.53)

Nesse ponto em que as explicações coerentes, as explicações lógicas não dão conta da plenitude interna, Lóri depara-se com o silêncio. O silêncio é, na narrativa, muitas vezes, onde desembocam todas as perguntas a respeito do ser, é o espaço em branco que surge depois de muito se questionar e perceber que nenhuma lógica pode delinear os reais traços do ser. Lóri, o narrador, Clarice, silenciam depois de muito auto-questionarem-se. Lóri diz:

Quantas horas perdi na escuridão supondo que o silêncio te julga – como esperei em vão ser julgada pelo Deus. Surgem as justificações, trágicas

justificações forjadas, humildes desculpas até a indignidade. Tão suave é para o ser humano enfim mostrar sua indignidade e ser perdoado com a justificativa de que se é um ser humano humilhado de nascença. Até que se descobre, Ulisses – nem a tua indignidade ele quer. Ele é o silêncio. Ele é o Deus? (LISPECTOR, 1998, p.37-38).

O silêncio, algumas vezes grafado com letra maiúscula, pode ser comparado ao Deus, à experiência religiosa. O Silêncio é o cume onde desembocam todos os questionamentos que não encontram respostas. Não podendo dizer, muitas vezes, a grandeza do mundo interno, Lóri silencia para tentar não trair a real expressão de sua essência. “O que se passara no pensamento de Lóri naquela madrugada era tão indizível e intransmissível como a voz de um ser humano calado. Só o silêncio da montanha lhe era equivalente. O silêncio da Suíça, por exemplo.” (LISPECTOR, 1998, p.35). E ela se pergunta: “Como estar ao alcance dessa profunda meditação do silêncio? Desse silêncio sem lembrança de palavras. Se és morte, como te abençoar?” (LISPECTOR, 1998, p.36).

E constata:

Não se pode falar do silêncio como se fala da neve. O silêncio é a profunda noite secreta do mundo. E não se pode falar do silêncio como se fala da neve: sentiu o silêncio dessas noites? Quem ouviu não diz. Há uma maçonaria do silêncio que consiste em não falar dele e de adorá-lo sem palavras. (LISPECTOR, 1998, p.37).

O narrador constata que “Não se pode falar do silêncio como se fala da neve”, ou seja, não se pode falar do silêncio como uma coisa palpável, facilmente inteligível. E, de toda forma, o narrador se preocupa em defini-lo, para isso utiliza metáforas e imagens que parecem identificar melhor o que representa esse silêncio para Lóri. “[...] a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos”. (PAZ, 1996, p.48). O silêncio é a noite, é o secreto, é o misterioso. O silêncio é algo hermético que pertence a uma maçonaria, a um grupo de pessoas que o cultuam, mas se preocupam em não falar dele. Nesse sentido, podemos perceber outra associação do Silêncio com o Deus na narrativa:

ambos representam o mistério de uma experiência religiosa em que não há palavras que consigam traduzir plenamente a experiência que transmitem. Deus e o Silêncio fazem parte de estratos do ser que só são realmente captados pelos sentidos, pelo contato íntimo com o êxtase, como o êxtase religioso.

A experiência de contato com o silêncio não deixa de ser dolorosa. Lóri percebe que se auto-definir é insuficiente, que a expressão através de palavras não abrange a grandeza interna, e que, no entanto, não há mais como recuar e voltar para o estado do Nada, antes deve se permitir o Silêncio, apenas senti-lo. Já que não há justificativa para tudo, já que não se pode retroceder no caminho, o silêncio abrange todas as coisas ainda não delimitadas e explicadas logicamente. E “se não há coragem, que não se entre.” (LISPECTOR, 1998, p.38).

O que atraiu Lóri em Ulisses, primeiramente, foi o fato de ele ser um professor de filosofia e com isso parecia que ele poderia dar a ela respostas para esses seus questionamentos ardilosos que dizem respeito ao ser. Lóri, inocentemente, acreditava que Ulisses, o conhecedor da ciência ontológica, saberia ensinar a ela coisas sobre ela mesma. Na verdade, ela quer dele a possibilidade de compartilhar um pouco de si mesma e ser interpretada e entendida por outra pessoa. Ulisses, de fato, desencadeou em Lóri o caminho do auto-conhecimento, ou melhor, acordou em Lóri esses lados que já existiam nela, mas que estavam intencionalmente dormentes por causa do medo do contato direto com eles. “Ele, que se interessara por Lóri apenas pelo desejo, parecia agora ver como ela era inalcançável. E mais: não só inalcançável por ele mas por ela própria e para o mundo.” (LISPECTOR, 1998, p.40). Porém, não foi pelo fato de ele ser um professor de filosofia que os lados obscuros de Lóri despertaram, mas sim pelo fato de ele desejá-la e de ela, ao se sentir desejada, encontrar uma intimidade de alma com um outro ser e se sentir segura para começar a desabrochar.

O que acontecia na verdade com Lóri é que, por alguma decisão tão profunda que os motivos lhe escapavam – ela havia por medo cortado a dor. Só com Ulisses viera aprender que não se podia cortar a dor – senão se sofria o tempo todo. E ela havia cortado sem sequer ter outra coisa que em si substituísse a visão das coisas através da dor de existir, como antes.

Sem dor, ficara sem nada, perdida no seu próprio mundo e no alheio sem forma de contato. (LISPECTOR, 1998, p.40).

A primeira impressão que Ulisses teve de Lóri quando a conheceu foi a de que ela era “uma tela nua e em branco” (LISPECTOR, 1998, p.52) e que ele só precisaria começar a “usar os pincéis” (LISPECTOR, 1998, p.52). Mas foi percebendo que, na verdade, Lóri era uma tela “enegrecida por fumaça densa, vinda de algum fogo ruim, e que não seria fácil limpá-la” (LISPECTOR, 1998, p.52). Ou seja, Lóri já era um ser carregado de medo, se se mantinha num caminho fácil de vida não era porque seu ser era fácil e simples, mas simplesmente porque resolvera, por medo, por comodidade, manter-se “segura”.

O cavalo selvagem dentro da mulher estava se libertando, mas não sem dificuldade e medo ainda. “Sempre se retinha um pouco como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e levá-la Deus sabe onde. Ela se segurava. Por que e para quê? Para o que estava ela se poupando? Era um certo medo da própria capacidade, pequena ou grande, talvez por não conhecer os próprios limites”.(LISPECTOR, 1998, p.41-42). A dificuldade, muitas vezes, se encontra em continuar caminhando no escuro, em não ter certeza, nem segurança de nada e no entanto prosseguir, a dificuldade é não se conhecer e não conhecer o caminho e mesmo assim prosseguir.

Clarice trabalha o texto o tempo todo nesse formato de perguntas soltas, que algumas vezes parece responderem-se, outras vezes apenas divagam. Onde estariam todas as respostas? A aprendizagem é o caminho, é a busca, é o trajeto do pensamento sensível, e o formato desse caminho é poético. Loreley é a expressão da angustia poética, dessa angústia da busca da poesia mais pura, da poesia cume, da poesia essência, da poesia sumo. O caminho da aprendizagem é dolorido pois mexe justamente com a nata do ser, com o que sobra, com o residual, com o lado pouco dócil. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* é poético, antes de tudo, por lidar com as essências; as formas lingüísticas, as imagens, os símbolos que se criam poeticamente surgem da tentativa de revelar o ser.

Lóri, a mulherzinha que veio do interior, professora primária, que ainda recebia mesada do pai, percebe-se corajosa também para ser uma mulher menos humilde, em certo sentido. Ela não quer mais aceitar humildemente o que a vida lhe oferecia e ainda agradecer, agora ela se sente forte para pedir mais, para pedir o que o seu selvagem cavalo

interno lhe pede. Lóri não quer mais se enquadrar nos moldes de uma mulherzinha satisfeita com pouco, com sentimentos corriqueiros de uma mulher romântica, com a mediocridade; ela quer extravasar molduras, mas aceitar essa sua nova vontade é que é difícil. Vemos aí outro jogo dualístico que se desenvolve na história de *Uma aprendizagem*: o conflito entre a mulher romântica X a mulher moderna. A personagem diz, meio sem jeito, mas admitindo para si mesma: “-É que eu não queria... não queria me casar, queria certo tipo de liberdade que lá [no interior] não seria possível sem escândalo, a começar pela minha família, lá tudo se sabe, meu pai me manda mesada porque o dinheiro da escola eu não poderia -.”(LISPECTOR, 1998, p.49-50).

Uma aprendizagem resulta de um esforço por construir uma representação que flagre, no eixo da simultaneidade da experiência erótico-amorosa de uma mulher moderna, a presença de opostos e de contraditórios que tanto afirmam como dissolvem, particularmente na experiência do corpo e dos sentidos, um eixo de oposições binárias, que cinde a experiência feminina contemporânea entre os limites da herança patriarcal e os limites do que se propor como sua superação. (FRANCO, 2006, p.3).

Nesse universo novo e alógico que Lóri adentrara, as sensações poéticas, algumas vezes, a transportam para a reminiscência do universo infantil. A sua origem agrária, ligada à terra, encontrava nesta Lóri mais sensível, espaço para voltar a suscitar sentimentos mais íntegros em relação ao mundo. Retornar às origens é o símbolo da busca do renascimento pessoal. Voltar ao estado pretérito do qual emergiu é uma anamnese que empreende o resgate do ser. “[...] não, eu não quero ser eu somente, por ter um eu próprio, quero é a ligação extrema entre mim e a terra friável e perfumada.” (LISPECTOR, 1998, p.42). Porém, “O que chamava de terra [agora] já se tornara o sinônimo de Ulisses, tanto ela queria a terra de seus antepassados.” (LISPECTOR, 1998, p.42).

Lóri se liga à terra, se liga ao passado. O agrário representa os laços fortes com a natureza, ou seja, representa uma ligação extrema entre ser e mundo. E agora ela não queria menos que a si mesma, menos que o mundo. “Sua alma incomensurável. Pois ela era o Mundo. E no entanto vivia o pouco. Isso constituía uma de suas fontes de humildade e

forçada aceitação, e também a enfraquecia diante de qualquer possibilidade de agir.” (LISPECTOR, 1998, p.43). Para encontrar sua plenitude que não quer mais aceitar o “pequeno silêncio”, a humildade, ela teve que admitir para si mesma que apesar das dificuldades o que ela quer é a coragem de enfrentar o “grande Silêncio”, o Deus e resgatar todas as partes que essencialmente compõem seu mundo. Lóri é lua, pois é o astro do ritmo do eterno retorno, que tenta se auto-resgatar para se auto-conhecer melhor: “Astro que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a -ser, do nascimento e da morte...[...] Este eterno retorno às suas formas iniciais, essa periodicidade sem fim fazem com que a lua seja por excelência o astro dos ritmos da vida...” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1982, p. 561).

Nesse imbricado jogo que mexe com a memória sensível, passado, presente e futuro se sobrepõem e se justapõem formando um todo orgânico. Esse tempo orgânico representa a busca da identidade autêntica, representa a tentativa de contactar o tempo do ser e essa busca é ideológica, pois o tempo ontológico é sem fim e as metas desejadas nunca são atingidas. O sentimento temporal ontológico de mundo é uma duração, é um tempo puro em que instantes passados e projeções futuras permanecem e se somam ao presente. Porém o tempo puro não pode ser transcrito, o que se apreende e se fixa é um momento, isto é, um espaço. A duração interna não se mede, não pode ser espacialmente materializada. Ela não se dá à medição cronológica convencional. Por isso, a duração é ritmo infixável e é circular. Lóri é o que foi e o que será, o tempo dela está ligado aos instantes que deixaram rastros sensíveis; é uma ubiquidade em espiral, prolonga-se em um eterno encontrar-se e um eterno perder-se a si mesma.

Por Ulisses representar um guia do encontro de Lóri consigo mesma, e também por ser o “possibilitador” do crescimento existencial e o encorajador da liberdade para o amor, ele tornara-se parte da integridade de Lóri enquanto ser. Ulisses era a terra, Lóri já não mais se reconhecia sem ele. Os dois já estavam sendo partes de uma única coisa. E essa união surgia do excesso de partilha de sensações e experiência. O estado de comunhão em que eles caminham é o de comunhão compartilhada dos sentidos. Ulisses, em algumas passagens, deixa claro que ele quer Lóri integralmente, porque para eles poderem se completar, ela teria que estar íntegra de corpo e alma. Ulisses diz: “Esperarei nem que sejam anos que você também tenha corpo-alma para amar.”(LISPECTOR, 1998, p.47).

Ulisses, em um certo sentido, se situa em um grau mais elevado de sabedoria de vida do que Lóri. Lóri até então havia preferido na vida “a largueza tão ampla e livre e sem erros que era não-entender” (LISPECTOR, 1998, p.44). Enquanto Ulisses, como bom representante de um estudioso de filosofia, buscava dar nomes e definir os acontecimentos e os sentimentos. Ele consegue dizer de forma mais lógica e precisa o que é aquilo que se passa entre os dois. Tentando guiar Lóri para a saída do medo ele diz, pedagogicamente:

Mas olhe para todos ao seu redor e veja o que temos feito de nós e a isso considerado vitória nossa de cada dia. Não temos amado, acima de todas as coisas. Não temos aceitado o que não se entende porque não queremos passar por tolos. Temos amontoados coisas e seguranças por não nos termos um ao outro. Não temos nenhuma alegria que já não tenha sido catalogada. Temos construído catedrais, e ficado do lado de fora pois as catedrais que nós mesmo construímos, tememos que sejam armadilhas. Não nos temos entregue a nós mesmos, pois isso seria o começo de uma vida larga e nós a tememos. [...] Temos disfarçado com o pequeno medo o grande medo maior e por isso nunca falamos no que realmente importa. [...] Temo-nos temido um ao outro, acima de tudo. E a tudo isso consideramos a vitória nossa de cada dia. Mas eu escapei disso, Lóri, escapei com a ferocidade com que se escapa da peste, Lóri, e esperarei até você também estar mais pronta. (LISPECTOR, 1998, p.47-48).

Ulisses já conquistou uma certa liberdade de ser, já perdeu alguns medos que ainda são tão fortes em Lóri. Mas ele, almejando a integridade da mulher, pacientemente esperará até que ela o encontre. E para isso, Lóri “[...] antes precisava tocar em si própria, antes precisava tocar o mundo.” (LISPECTOR, 1998, p.57). Ulisses diz a Lóri:

Lóri, Lóri! Nós estamos tentando a alegria! Você ao menos sente isso? E sente como nos arriscamos no perigo? Você sente que há mais segurança na dor morna? Ah, Lóri, Lóri, você não consegue recuperar, mesmo vagamente, na lembrança da carne, o prazer que pelo menos no berço você deve ter sentido por estar? Por ser? (LISPECTOR, 1998, p.59).

Lóri não poderia mais permanecer no estágio de dor mansa, do “quase” em que se evitam grandes sofrimentos e também grandes felicidades. Pois, como diz Ulisses, antes de morrer deve-se viver. Sair do estado do “quase” representa mergulhar na vida e caminhar para a morte. Essa é uma necessidade humana e Lóri agora “[...] sabia que teria de dar a alguém o que ela era, senão o que faria de si? Como morrer antes de dar-se, mesmo em silêncio?” (LISPECTOR, 1998, p.61).

As duas personagens parecem estar caminhando pela mesma estrada existencial, talvez a diferença seja que os dois estejam caminhando em direções contrárias nessa estrada, ou seja, um ao encontro do outro. Eles se identificam, mas ainda não se depararam com o limite do cruzamento das trajetórias.

De toda forma, o jeito superior de Ulisses se portar diante de Lóri, às vezes a irritava. Ela, ao irritar-se com ele, irritava-se também consigo mesma, pois estava percebendo que seu jeito de ser, muitas vezes quieto, sem jeito, tímido, fazia com que o homem lidasse com ela como se estivesse lidando com uma criança sem muita experiência. Lóri, como vimos anteriormente, se identificava com a lua. A lua, segundo o dicionário de símbolos, se caracteriza por “[...] ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol. [...] É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino.” “[...] a Lua é **yin** em relação ao Sol **yang**: ela é passiva, receptiva.” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1982, p.561-562, grifo do autor). Loreley, sentia-se insegura para brilhar sem o apoio de um outro ser. Lóri, em um estágio anterior, permanecia no terraço de seu obscuro apartamento, banhando-se pela noite misteriosa que nada pode revelar nitidamente e igualando-se à lua que só tinha luz porque antes existia um sol que a iluminasse.

Lóri fez de Ulisses seu sol, porém agora ela queria a ousadia de ser lua sozinha, mesmo que sem luz, ela queria se descobrir na escuridão. E a aceitação de si mesma era mais um passo para a aprendizagem. “Ela agora estava só para a dor que tivesse que vir” (LISPECTOR, 1998, p.65). A Lua também é símbolo da renovação, da transformação e do crescimento e nesse sentido Lóri também é Lua.

Dado este novo passo rumo à aprendizagem, Lóri encontra-se mais uma vez com Ulisses. O encontro ocorre em volta da piscina de um clube. Lóri, sem saber como estar semi-nua ao lado desse homem, timidamente balança seus pés na água. A água representa um “meio de purificação”, um “centro de regenerescência” (CHEVALIER;

CHEERBRANT, 1982, p.30). A água da piscina, calma, represada, representa para a mulher a segura possibilidade de purificação e renascimento. Mesmo assim, Lóri ainda não estava preparada para mergulhar. Loreley, a sereia, rainha das águas, desaprendeu a viver em seu universo natural, desaprendeu a si mesma.

Esse contato com as águas da piscina é um prefácio do contato maior que a personagem terá, mais à frente da trama, com as águas epifânicas do mar. Parada, banhando os pés na água da piscina, ao lado do homem, Lóri, sente uma paz aguda, uma iluminação interior e um estado de epifania preanuncia-se. Ela olha o espaço a sua volta e tudo parecer ter adquirido novas cores, novos tons; é como se o espaço tivesse passado pelo mundo interior da mulher e reaparecesse pintado com um expressionismo novo, altamente subjetivo e poético:

Olhou para as mesinhas com pára-sol dispostas em torno da piscina: pareciam sobrepairar na homogeneidade do cosmo. Tudo era infinito, nada tinha começo nem fim: assim era a eternidade cósmica. Daí a um instante a visão da realidade se desfazia, fora apenas um átimo de segundo, a homogeneidade desaparecia e os olhos se perdiam numa multiplicidade de tonalidades ainda surpreendentes: à visão aguda e instantânea seguira-se algo mais reconhecível na terra. (LISPECTOR, 1998, p.69).

Em *Uma aprendizagem* a caracterização dos espaços explorados transubstancializam-se depois de passados pela subjetividade. Conhecemos os ambientes que as personagens ocupam através da visão poética do narrador e das personagens, visão esta que está intimamente ligada a estados emocionais. É como se a personagem tivesse sido assimilada pela instância espaciais. A visão exterior ganha ares sagrados, o espaço perde a relatividade, a funcionalidade e a objetividade profana para adequar-se ao estatuto ontológico e contribuir na desocultação da intimidade. “O espetáculo exterior vem ajudar a revelar uma grandeza íntima.” (BACHELARD, 1989, p.197). O espaço torna-se, assim, mais uma instância que simboliza os estados interiores, é mais uma ferramenta que ajuda na criação do universo lírico, imagético e metafórico dos estados de ânimo e contribuem para que compartilhem das sensações das personagens. Espaço exterior e interior convivem,

na trama, em uma relação mutualística em que compartilham e dividem características comuns. Essa relação cria um movimento em que o abstracionismo da interioridade se ampara nos suportes materiais do mundo objetivo e a exterioridade se transmuta em novas cores e formas para se adequar melhor à interioridade. “O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro. O exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade.” (BACHELARD, 1989, p.221).

Nas palavras de um poema do poeta Rilke (apud BACHELARD, 1989, p.200), o espaço deve ser assimilado pela interioridade para que possamos alcançar a poesia presente no mundo:

O espaço, fora de nós, ganha e traduz as coisas:
Se quiseses conquistar a existência de uma árvore,
Reveste-a de espaço interno, esse espaço
Que tem seu ser em ti. Cerca-a de coações.
Ela não tem limite, e só se torna realmente uma árvore
Quando se ordena no seio da tua renúncia.

Praticamente todas as marcações espaciais de *Uma aprendizagem* estão imbuídas de um significado amplo e devem ser observadas como altamente simbólicas. De toda forma, essas marcações nos orientam para criarmos uma seqüência dos caminhos percorridos por Loreley na trama e conhecer um pouco mais a vida desta personagem. Através das lembranças da personagem, conhecemos os ambientes que ela ocupou no decorrer de sua vida e podemos, assim, construir o percurso de sua existência. O texto, ao nos transportar para a infância agrária da personagem, para sua vida na Europa, etc, não apenas retrata o roteiro cronológico e linear de sua vida, mas principalmente, pela forma em que é narrado este roteiro, contribui para que nos familiarizemos com seus sentimentos de mundo e é a soma de seus fragmentos sensíveis que constrói a sua complexidade enquanto ser.

Através dos espaços que a personagem percorreu construímos uma idéia concreta de tempo. Pois a idéia de tempo surge atrelada à idéia de espaço. Só podemos falar de tempo porque podemos falar de espaço. O tempo é expresso através de marcações espaciais, o percurso temporal do relógio é marcado pela mudança espacial de um ponto a outro, de um

segundo a outro. O tempo cronológico é percurso espacial. E o tempo só passa, porque há movimento espacial. O tempo é a exteriorização no espaço da duração interna.

Há na narrativa algumas marcações temporais convencionais: algumas horas, o início das estações do ano, etc. Mas a narrativa não se preocupa em descrever um percurso linear de passagem de tempo, a preocupação é elevar instantes culminantes, que foram passos importantes na trajetória da aprendizagem; são instantes que denunciam grandes dores ou grandes prazeres.

O verdadeiro tempo interior, como dissemos, não se detém, é duração, são fluxos de sensações e sentimentos de mundo e não tem forma. “[...] a duração interior se exterioriza em tempo espacializado e como este, antes espaço que tempo, é mensurável”.(BERGSON, ano, p.67). Assim, tentando não trair tanto essa duração interna, a narrativa decide fixar apenas instantes descontínuos, momentos importantes soltos na linearidade de tempo. Esses instantes se conectam com os outros instantes narrados através das semelhanças ontológicas, através dos ecos sensíveis que se difundem e se resgatam em diferentes tempos da linha vivencial de Lóri. Esses instantes são expressos no tecido diegético através de fluxos de consciência que desarticulam as normas de pontuação e da seqüência narrativa, tentando acompanhar a fluidez do tempo interno.

Durand (1999, p.51-2) explica o fenômeno da duração:

Não há dúvida de que o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida interior. O que é essa continuidade? A de um escoamento ou de uma passagem, mas de um escoamento e de uma passagem que se bastam a si mesmos, uma vez que o escoamento não implica uma coisa que se escoar e a passagem não pressupõe estados pelos quais se passa: a *coisa* e o *estado* não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração. Ela é memória, mas não memória pessoal, exterior àquilo que ela retém, distinta de um passado cuja conservação ela garantiria; é uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente que renasceria incessantemente. Uma melodia que ouvimos de olhos

fechados, pensando apenas nela, está muito perto de coincidir com esse tempo que é a própria fluidez de nossa vida interior; mas ainda tem qualidades demais, determinação demais, e seria preciso começar por apagar a diferença entre os sons, e depois abolir as características distintivas do próprio som, conservar dele apenas a continuação do que precede no que se segue e a transição ininterrupta, multiplicidade sem divisibilidade e sucessão sem separação, para encontrar por fim o tempo fundamental. Assim é a duração imediatamente percebida, sem a qual não teríamos nenhuma idéia do tempo.

Segundo Gilda de Mello e Souza (1980, p.80), Clarice concebe “um tempo fracionado, feito de pequenos segmentos de duração”. E Pontieri (2001, p.110) completa: “Numa romancista cujo objetivo seria a apreensão do instante exemplar, o fluxo temporal se constituiria como a soma desses instantes.”. O tempo em *Uma aprendizagem* é a soma de momentos de cumes de sensibilidade.

A presentificação da experiência, do instante é feita através da escrita em fluxos, “escrever é o que salva o fluxo temporal da destruição, é preciso engendrar continuamente novos gestos de escritura: cada qual monadicamente fechado sobre si, mas ao mesmo tempo reverberado nos outros.” (PONTIERI, 2001, p.118).

Dessa forma, podemos dizer que o tempo em *Uma aprendizagem* é antes vertical do que linear e horizontal. Os instantes são linhas verticais que incidem em alguns pontos da horizontalidade contínua da vida da personagem. A verticalidade marca o instante poético, quebra a continuidade, cria abismos e marca a atemporalidade. “A meta é a verticalidade, a profundidade ou a altura; é o instante estabilizado no qual as simultaneidades, ordenando-se, provam que o instante poético possui perspectivas metafísicas.” (BACHELARD, 1991, p.184).

A poesia escapa do domínio do tempo. “No instante poético o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo.” (BACHELARD, 1991, p.184).

O tempo aqui não é descritivo, é um derramar de imagens e símbolos que se repetem para denunciar a semelhança das sensações vividas. Revelam a amplitude do ser que abrange o que foi, o que é e o que será, que percorre um caminho circular.

A identidade não localizável, o tempo não-assimétrico e a redundância e metonímia “halográfica” definem uma lógica “inteiramente outra” em relação àquela, por exemplo, do silogismo ou da descrição eventualista, mas muito próxima, por alguns lados, daquela da música. (DURAND, 1999, p.87).

De toda forma, a captação dos instantes é espacial, não há como traduzir a interioridade sem o amparo da espacialidade. Por isso tempo e espaço estão imbricados na narrativa.

Como já dissemos, é nessa segunda parte do livro que Loreley experimentará estados de epifania. São pequenos estados de êxtase que a personagem passa e que desembocarão na grande epifania do livro que se realizará quando a personagem se encontrar com o mar. Essas pequenas epifanias são passos decisivos para Lóri se abrir plenamente para o amor. “Descobrimo o sublime no trivial, o invisível sob o tangível – ela própria toda desarmada como se tivesse naquele momento sabido que sua capacidade de descobrir os segredos da vida natural ainda estivesse intacta”.(LISPECTOR, 1998, p.70-71). Na lucidez das sensações, a personagem olha para o homem com olhos novos e redescobre a atração, a paixão, a vontade de se dar e de receber: “[...] Ulisses estava agora a um tempo sólido e transparente, o que o enriquecia de ressonâncias e esplendor. Podia-se chamá-lo de um homem belo. Pela primeira vez então olhou-o sob o ponto de vista de beleza estritamente masculina, e viu que havia nele uma calma virilidade.” (LISPECTOR, 1998, p.69).

O encontro na piscina é o primeiro momento em que Lóri entra em contato com um estado de êxtase místico que a faz transcender. “Lóri, pela primeira vez na vida, sentiu uma força que mais parecia uma ameaça contra o que ela fora até então.” (LISPECTOR, 1998, p.72). “Então isso era a felicidade. De início se sentiu vazia. Depois seus olhos ficaram úmidos: era felicidade.” (LISPECTOR, 1998, p.73). Ela já não consegue explicar mais nada, apenas sente a enorme energia, uma energia que vem de dentro, que vem do cosmo, que vem de Deus e transborda, aguça seus sentidos, transforma o mundo:

Até a luz que precedia o crepúsculo foi se esgarçando entre penumbras e maiores transparências, e o céu ameaçava uma revelação. A luz se espectralizou em quase ausência, sem que aquela espécie de neutralidade fosse ainda tocada pela escuridão: não parecia crepúsculo e sim o mais imponderável de um amanhecer. (LISPECTOR, 1998, p.72).

E volta o medo: “Não, não quero ser feliz. Prefiro a mediocridade. Ah, milhares de pessoas não têm coragem de pelo menos prolongar-se um pouco mais nessa coisa desconhecida que é sentir-se feliz e preferem a mediocridade; Ela se despediu de Ulisses quase correndo: ela era o perigo.” (LISPECTOR, 1998, p. 73).

Então, o próximo “capítulo” do livro narra o primeiro passo do encontro epifânico de Lóri com o mar. Desta vez, estando sozinha na madrugada de seu apartamento, a personagem, em mais um embate consigo mesma, ouve o mar de Ipanema, ouve as ondas se quebrando. “Como eles haviam estado na piscina e lá, não somente soubera ver pela primeira vez a mutação feérica e ao mesmo tempo opaca do sol, como sentira o mundo, então iria experimentar o mundo sozinha para ver como era.” (LISPECTOR, 1998, p.76). Agora “[...] ela já ansiava por novos êxtases de alegria e de dor.” (LISPECTOR, 1998, p.75), ou seja, ansiava por novas aprendizagens:

Também a Aprendizagem é uma demanda. Mas seu roteiro, do não ser ao ser, da inconsciência à consciência, é um caminho rumo à alegria e à vida, volta ao Éden dos humanos, aprendizagem do prazer e dos sentidos, através da água lustral do banho marinho. (PICCHIO, 1989, p.19).

E a personagem, bem no começo do dia, denunciado pelo relógio que marcava “[...] cinco e dez da manhã clara e límpida.” (LISPECTOR, 1998, p.76), caminha para o mar:

Continuou a andar e a olhar, olhar, olhar, vendo. [...] Escura, machucada, cega – como achar nesse corpo-a-corpo um diamante diminuto mas que fosse feérico, tão feérico como imaginava que deveriam ser os prazeres. [...] Alguma coisa se desencadeara nela, enfim. E aí estava ele, o mar. (LISPECTOR, 1998, p.76-77).

Lóri encontra-se com o mar, e esse mar é comparado à mulher, mar e mulher são as mais ininteligíveis das existências, segundo o narrador. O mar é personificado, é uma existência, é um ser; o mar é retratado com o pronome “Ele” grafado com letra maiúscula, o que indica sua personificação e a sua grandeza. E Lóri sente vontade de entregar seus mistérios a este ser, sente vontade de fundir-se ao mar, de se integrar a sua grandiosidade e a sua vastidão, ao infinito:

Descobrimos aqui que a *imensidão* íntima é uma *intensidade*, uma intensidade de ser, a intensidade de um ser que se desenvolve numa vasta perspectiva de imensidade íntima. Em seu princípio, as “correspondências” acolhem a imensidão do mundo e transformam-na numa intensidade do nosso ser íntimo. Instituem transações entre dois tipos de grandeza. (BACHELARD, 1989, p.198).

A personagem agora é retratada como “a mulher”, ela não é mais um ser delimitado por um nome, ela representa a mulher, todas as mulheres, o símbolo do feminino, é um arquétipo. “O arquétipo é uma espécie de aptidão para reproduzir constantemente as mesmas idéias míticas; se não as mesmas, pelo menos parecidas.” (JUNG, 1998, p.61).

A mulher sente o mar com todos seus sentidos, como em um devaneio, a imensidão dela se confunde com a imensidão do mar. O encontro com o mar também representa o retorno às origens, o mar é o ser das águas, e “[...] as águas existiam antes da Terra (conforme se exprime o Gênesis, ‘as trevas cobriam a superfície do abismo, e o Espírito de Deus planava sobre as águas’).” (ELIADE, 2001, p.109). A mulher mergulha nas águas do mar para se resgatar enquanto ser, mesmo que sem forma.

[...] a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das águas implica tanto a morte como o renascimento. (ELIADE, 2001, p.110).

Nesse encontro profundo da mulher com o mar, o narrador utiliza termos que evocam os cinco sentidos: “Esse corpo entrará no ilimitado **frio** [...]” (LISPECTOR, 1998, 78, grifo nosso); “O mar **salgado** não é sozinho [...]” (LISPECTOR, 1998, p.79, grifo nosso); “O **cheiro** de uma maresia tonteante que a despertava de seu mais adormecido sono secular.” (LISPECTOR, 1998, p. 79, grifo nosso); “[...] tudo **líquido** deixavam-na por uns instantes **cega** [...]” (LISPECTOR, 1998, p.79, grifo nosso).

Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito. (BACHELARD, 1989, p.189).

A narração do contato da mulher com o mar ocupa um capítulo inteiro do livro. E este capítulo é narrado como uma parábola bíblica, as personagens (mulher e mar) são símbolos universais, são arquétipos e alegorias. A parábola é uma “Narração alegórica, [uma] comparação que serve de véu a uma verdade.” (LAROUSSE, 1999, p.688). É uma narração velada de algo que deve ser decifrado e entendido através da apreensão dos símbolos.

Em *Uma aprendizagem* a entrada da mulher no mar é retratada como uma alegoria distorcida da passagem bíblica do evangelho em que Cristo anda sobre as águas. Assim como Moisés “[...] ela [a mulher] abre as águas do mundo pelo meio. Já não precisava de coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios.” (LISPECTOR, 1998, p.79). Povoada de símbolos, a passagem alegórica da entrega da mulher ao mar acentua a diferença entre o milagre bíblico com o “milagre” que ocorre com a mulher de *Uma aprendizagem*. A mulher, na narrativa, “Não está caminhando sobre as águas – ah nunca faria isso depois que há milênios já haviam andado sobre as águas – mas ninguém lhe tira isso: caminhar dentro das águas.” (LISPECTOR, 1998, p.80). O milagre da mulher aqui é o de integrar-se às águas, o de poder sentir-se toda imersa confundido sua personalidade com a do mar, sentindo-se tão imensa quanto o mar.

A passagem bíblica é evocada no livro, porém totalmente invertida. Em *Uma aprendizagem* é uma *mulher* que caminha sobre as águas, e o milagre está justamente em esta mulher tornar-se parte do todo, de integrar-se com as águas e com o mundo e não, como na Bíblia, ser superior e dominar o mar, como fez Cristo. A mulher se funde ao mar com todos os seus sentidos, é como se os limites do ser mar e os limites do ser mulher se perdessem para que ambos pudessem integrar-se profundamente e formar uma única existência. A grandeza do mar torna-se intimamente familiar à mulher.

O encontro íntimo da mulher com o mar é narrado de forma poética, a poesia surge nos excessos de símbolos e metáforas, na sugestão de imagens e na narração de sensações profundas, deslocando-nos para a essência de um sentimento pleno de êxtase que é como uma epifania milagrosa. “[a mulher] Sabe que está brilhando de água, e sal e sol. Mesmo que o esqueça, nunca poderá perder tudo isso. De algum modo obscuro seus cabelos escorridos são de naufrago. Porque sabe – sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto o ser humano.” (LISPECTOR, 1998, p.80).

Esse encontro é um dos prelúdios da comunhão que ocorrerá ao final do livro. É um encontro epifânico: a mulher está em êxtase e se deixa possuir. E esse êxtase narrado é uma mistura do êxtase religioso com o êxtase sexual, é uma experiência profunda que advém da soma das sensações da carne e da alma. É uma gnose mítica em que as revelações interiores levam ao conhecimento das coisas divinas.

A mulher, ao sair do mar, sente-se como um naufrago: um ser que se perdeu na imensidão e se salvou, neste caso, se salvou justamente porque se perdeu na imensidão de seus devaneios de corpo e alma. O mergulho no mar representa a limpeza espiritual e a possibilidade de renascimento e representa também a entrega para a morte, ou para o grande gozo, a saída do estado do “quase”. Segundo o dicionário de símbolos, o mar é:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Água em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes às realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem

da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1982, p.593).

No encontro com o mar, a mulher se purifica, morre e renasce, milagrosamente sai do mar com as energias renovadas, brilhante e iluminada. “Em qualquer conjunto religioso em que as encontremos, as águas conservam invariavelmente sua função: desintegram, abolem as formas, ‘lavam os pecados’, purificam e, ao mesmo tempo, regeneram”. (ELIADE, 2001, p.110). Por isso, podemos dizer que o contato da mulher com o mar desencadeou um estado nirvânico. “O mar é também o símbolo das *Águas superiores*, da Essência divina, do **Nirvana**, do **Tao**.” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1982, p.65, grifo do autor). O Nirvana é a experiência livre de construções mentais, onde desemboca a epifania, é uma “[...] *visão intuitiva do Sentido da Realidade tal como ela é... Como resultado desse desabamento do feixe dos fenômenos conscientes e da consciência diferenciada, atinge-se o Conhecimento místico da interioridade [...]*.” (CHEVALIER; CHEERBRANT, 1982, p.636, grifo do autor).

O ser que sai do mar é *a mulher*, o substantivo “mulher” é usado para identificar Lóri, pois ela é o símbolo do feminino, é o yin, a Lua, a noite; símbolos que representam: a intuição, o conhecimento alógico advindo dos sentidos, o misticismo, o mistério, etc. A epifania de Loreley no contato com o mar é a de, ao integrar-se ao todo, resgatar-se enquanto mulher, e de mergulhar em seu mundo de devaneios particulares, herméticos.

Na seqüência da narrativa, Lóri dá mais um passo rumo à leveza de ser. Ela conversa com sua amiga cartomante, buscando alcançar uma calma para outro estado de insegurança em que se encontra: agora a necessidade de enfrentar sem máscaras o mundo social de que faz parte. No encontro com o mar, Lóri rompeu barreiras consigo mesma, encontrando seus arcaicos estratos femininos, agora essa mulher renovada precisaria encarar o mundo e manter-se mulher, suportar-se enquanto ser, sem os falsos apoios de máscaras. A cartomante é como um *auter-ego* de Lóri, ao conversar com essa sua amiga, parece estar conversando consigo mesma. A cartomante é a figura que simboliza o conhecimento intuitivo, que desvenda o mundo através dos sentidos, ela diz a Lóri, encorajando-a a ir a um coquetel de confraternização da escola: “Você precisa andar de cabeça levantada, você tem que sofrer porque você é diferente dos outros – cosmicamente

diferente, é assim que dizem as tuas cartas, então aceite que você não pode ter a vida burguesa dos outros e vá ao coquetel, e entre na sala com tua cabeça bem levantada.” (LISPECTOR, 1998, p.82).

E Lóri vai ao coquetel, porém não deixa de recorrer ao apoio da máscara:

[...] pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era. [...] ah “persona”, como não te usar e ser! (LISPECTOR, 1998, p.83).

E surge a nova aprendizagem: Lóri percebe que já não precisa mais ser uma “persona”, não precisa mais se apoiar em uma personalidade exterior. O peso de interpretar para se proteger é grande demais e por mais que a leveza de não usar máscaras ainda lhe cause medo, ela sente que, agora socialmente, tinha que conquistar a liberdade de ser: “[...] de repente a máscara de guerra da vida crestava-se toda como lama seca, e os pedaços irregulares caíam no chão com um ruído oco. E eis agora o rosto nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser.” (LISPECTOR, 1998, p.86).

Esse novo passo rumo à aprendizagem simboliza o começo da abertura para a despersonalização, para um caminhar sem disfarces ao encontro dos reais traços do ser. A intenção é encontrar em si mesma a mulher de todas as mulheres. Agora Lóri é *anima* e não *persona*, abre-se para que a porção mais interiorizada da psique feminina, transpareça as frestas de seu ser. Esta é mais uma atitude libertadora: enfrentar o mundo social sem máscaras, sem apoios, apenas com a nudez de si mesma. A tentativa de ser sincera consigo mesma é mais um passo para que a mulher pudesse entrar no caminho do amor a dois. Ao revelar esse arquétipo anímico que existe por detrás da *persona*, a mulher avançava rumo ao homem, ao *animus*, de uma forma mais plena; agora ela o percebe de outra maneira, através da alma: “[...] inesperadamente a visão dele, bem longe ainda, provocou-lhe uma feliz e terrível grandeza humana, grandeza dele e dela. Parou um instante estupefacta. Parecia assustada por estar avançando dentro de si talvez depressa demais e com os riscos – em que direção?” (LISPECTOR, 1998, p.87).

O encontro com o mar foi um grande passo para que a protagonista entrasse em um íntimo contato consigo mesma. O mar é uma metáfora da aprendizagem, representa a vastidão do ser, e a abertura para um mergulho profundo nesta vastidão. Lóri mergulhou no mar, mas a mulher e o mar estão em um estado de contigüidade profunda, o mar é Lóri: Lóri mergulha em si mesma.

A vastidão e os mistérios do mar se identificam com a feminilidade, a mulher encontra a si mesma no mar, porém, o mar também guarda símbolos masculinos: a força, a espuma, a maresia. “Lóri queria dizer a Ulisses como o cheiro de maresia lhe lembrava também o cheiro de um homem sadio [...]” (LISPECTOR, 1998, p.99). “Era a maresia, palavra feminina, mas para Lóri o cheiro maresia era masculino.” (LISPECTOR, 1998, p.110). O encontro de Lóri com o mar representa um prelúdio do ato sexual. A mulher enfeitiçada, com todos os sentidos alarmados, se entrega ao mar, se entrega ao prazer do encontro do homem com a mulher. “O mar a fecunda, num ritual antiquíssimo e ela veicula até nós as imagens de Iemanjá, da Uiara, de Afrodite (ou “Vênus”): a mulher e o mar.” (SÁ, 2004, p.p.189-190).

Depois desses passos de auto-aprendizagem “Segue-se um longo e tenebroso inverno [...]” (LISPECTOR, 1998, p.100). Surge esse tempo frio e chuvoso, de um “[...] inverno mais frio que os outros [...]” (LISPECTOR, 1998, p.100). As personagens encontram-se resguardadas, solitárias, em um tempo de assimilação e espera. Depois de passos grandes, Lóri e Ulisses se preservam, mas de quê? Se preservam do peso de uma entrega precipitada, se preservam da pesada vontade de morte antes do tempo. Nesse momento, as personagens encontram-se poucas vezes, Lóri ainda digere os pesos das aprendizagens e caminha em direção a uma leveza de ser. “Lóri precisa ficar só para fortalecer sua identidade antes de unir-se com Ulisses, caso contrário corre o risco de diluir-se nessa união.” (SILVA, 2007, p.189). Agora, quem age mesmo é o tempo: as personagens alcançam uma brandura de deixar o tempo comandar seus destinos. Lóri “[...] queria que as coisas ‘acontecessem’ e não que ela as provocasse.” (LISPECTOR, 1998, p.104).

Esse período de inverno e de resguardo não representa uma castração, mas uma contenção de energias e apaziguamento do espírito para que homem e mulher pudessem se iniciar em um amor mais intenso. O resguardo abre espaço para que uma imensidão leve

emerja. O ser se expande no estado de resguardo, de movimento estático. A imensidão surge no deixar-se ser.

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência retém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo. (BACHELARD, 1989, p.190).

Esse novo estado de serenidade e leveza é o resultado da trégua que a protagonista se permite depois de muita guerra consigo mesma, depois de muito tentar entender; ela percebe que precisa aprender agora a crer no que não entende e a não indagar tanto isso, apenas deixar fluir e osmotizar as energias boas do mundo. Percebe que modos extremos de viver dificultam a aprendizagem: se ela fosse apenas um ser que não se questionava, perderia aprendizagens na vida, seria apenas mais um cordeiro de Deus, que apenas aceita o que existe; mas se ela continuasse indagando a ponto de se forçar a responder a mais insólita pergunta (quem eu sou?) se tornaria um grande farto ininteligível para si mesma e permaneceria onde está. A aprendizagem é se permitir um equilíbrio: de ser X tentar entender. Agora ela está se permitindo ser, depois de muito se entender. É a tensão entre esses dois diferentes estados de alma que produz energia e movimento rumo a novas aprendizagens. “A alegria verdadeira não tinha explicação possível, não tinha sequer a possibilidade de ser compreendida – e se parecia com o início de uma perdição irrecuperável.” (LISPECTOR, 1998, p.119). E o que aconteceria em sua vida depois disso seria resultado da atração que sua alma leve exercia.

[...] a ficção fenomenológica de Clarice Lispector é uma meditação (sempre poética) em torno do ato cognitivo do ser humano, um ato sempre recíproco em que o sujeito (a consciência humana) e o objeto (as outras “coisas” no mundo) se relatam dinamicamente. (FITZ, 1989, p. 34).

Às vezes, a leveza era tão grande que Lóri a sentia insustentável. O estado de leveza, até então, não lhe era familiar, ela nunca antes aprendera a viver sem ser pela dor, pelo peso. Lidar com a leveza exigia, assim, que ela aprendesse a ter paciência. E muitas vezes ela, em sobressalto, sentia-se viva e alerta, mas sabendo que ainda não era o tempo certo, pacientemente agüentava. “Então com ternura aceitou estar no mistério de ser viva. [...] Pouco a pouco foi adormecendo de doçura, e a noite era bem dentro. [...] Por enquanto, ela estava delicadamente viva, dormindo”.(LISPECTOR, 1998, p.113).

E um ano se passa, é primavera novamente, tempo de renascimentos e de clareza: “Ah como a dor era mais suportável e compreensível que aquela promessa de frígida e líquida alegria da primavera. E com tal pudor a esperava: a pungência do bom.”. Agora “[...] desejava a vida mais cheia de um fruto enorme.” (LISPECTOR, 1998, p.115). Estava, enfim, preparada para a alegria.

Lóri se encontra em um estado de serenidade e paciência tântrica, cultivava cuidadosamente uma alegria branda que se estendia pelos dias, vivia em um período de vigília em que “Dia e noite não deixava apagar-se a vela [da felicidade, do desejo] – para prolongá-la na melhor das esperas.” (LISPECTOR, 1998, p.116).

Como se tivesse permanecido em um estado de meditação profunda, alcançara uma clareza profunda, uma calma absoluta. “Estava sentindo agora uma clareza tão grande que a anulava como pessoa atual e comum: era uma lucidez vazia, assim como um cálculo matemático perfeito do qual não se precisasse. Estava vendo claramente o vazio.” (LISPECTOR, 1998, p.118).

Este estado em que a mulher se permitia apenas fluir, deixando o ser ser em liberdade, pode ser comparado com o estado do Zen budista. O estudioso Igor Rossoni, em seu livro *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector*, faz um estudo comparativo entre a forma de escrita clariceana e a experiência Zen budista. As experiências das personagens clariceanas, muitas vezes, deparam-se com a dificuldade e, às vezes, até a impossibilidade de serem traduzidas fielmente através de palavras. Com a experiência Zen ocorre o mesmo: o Zen é uma forma de conhecimento que é impossível de ser definido, apenas pode ser vivenciado. Clarice quer justamente expressar as vivências e não definir inteligivelmente os estados de alma. Por isso o Zen e a escrita clariceana se deparam com o silêncio.

Loreley em seu estado de serenidade profunda se depara com a experiência Zen, pois sua apreensão de mundo se torna direta, sem intermédios, e ela aprende a não indagar tanto sobre o que nela surge. Rossoni cita Siddharta: “Caso desejeis alcançar as alegrias do Nirvana, deveis afastar as estereis discussões teóricas...” (apud ROSSONI, 2002, p.28).

De certa forma, uma das aprendizagens de Lóri foi aceitar o Zen, o conhecimento direto, intuitivo, inquestionável. Ela teve que aprender a aceitar a não questionar tanto o que não tem respostas lógicas. “[...] a consciência Zen é a máxima expressão da ‘não-consciência’”. (ROSSONI, 2002, p.29). Tentar entender o mundo não faz com que o rumo dos acontecimentos mude. “[...] compreender é viver em si a experiência.” (ROSSONI, 2002, p.30). Verbalizar logicamente as experiências é escravizar e modificar o verdadeiro valor e rumo das coisas. Ter total consciência do mundo não faz com que o curso das coisas mude.

Esse tipo de experiência é poética, porque o poeta é o ser que foge do método lógico de definição da realidade. O poeta não diz “isto é triste, mas faz com que o objeto seja triste, sem a necessidade de acentuá-lo” (PAZ, apud ROSSONI, 2002, p.30). O poeta expressa e não define. Clarice Lispector expressa e não define. Lóri é expressão.

Atrelada à alegria e à leveza de sentir o mundo, surge a beleza. Lóri mantém os sentidos calmamente alarmados, e consegue captar a beleza presente na simplicidade, a magia na banalidade, o insólito no familiar.

De algum modo já aprendera que cada dia nunca era comum, era sempre extraordinário. E que a ela cabia sofrer o dia ou ter prazer nele. Ela queria o prazer do extraordinário que era tão simples de encontrar nas coisas comuns: não era necessário que a coisa fosse extraordinária para que nela se sentisse o extraordinário. (LISPECTOR, 1998, p.119).

Esse modo de apreensão do mundo faz nascer poesia em cada novo olhar. Lóri vai à feira e tudo ganha nuances poéticas: as frutas, os legumes são descritos com uma beleza extraordinária. É “como se ela fosse um pintor que acabasse de ter saído de uma fase abstracionista, agora, sem ser figurativista, entrara num realismo novo.” (LISPECTOR, 1998, p.123). “Aqui reside o cerne da visão de mundo mágica, completamente saturada por

essa atmosfera do agir, e que não é senão uma tradução e transposição do mundo das paixões e pulsões subjetivas para uma existência sensível-objetiva.” (CASSIRER, 2004, p.268-269).

Via tudo até encher-se de plenitude de visão e do manuseio das frutas da terra. Cada fruta era insólita, apesar de familiar e sua. A maioria tinha um exterior que era para ser visto e reconhecido. O que encantava Lóri. Às vezes comparava-se às frutas, e desprezando sua aparência externa, ela se comia internamente, cheia de sumo vivo que era. (LISPECTOR, 1998, p.124).

A beleza surge na contemplação. No ato de contemplação o mundo se metamorfoseia de forma mágica e abre espaço para a imensidão interna emergir. Contemplar é expressar a interioridade através do mundo, é apenas ver e sentir, isento de qualquer intenção ou julgamentos. Lóri aprende a contemplar, aprende a desaguar sua interioridade e a encontrar-se nas coisas do mundo; aprende a ver as coisas sendo, seguindo seus fluxos naturais e é nessa naturalidade que surge a magia.

[...] a atitude contemplativa é um valor humano tão grande que confere imensidão a uma impressão que um psicólogo teria toda a razão em declarar efêmera e particular. Mas os poemas são realidades humanas; não basta referir-se a “impressões” para explicá-las. É preciso vivê-las em sua imensidão poética. (BACHELARD, 1989, p.214).

Segundo Novalis há duas vias para atingir o conhecimento:

Uma difícil e sem fim, com inúmeros desvios, que é a via da experiência; a outra, um salto único, ou quase, que é a via da contemplação interior. Quem caminha pela primeira via está reduzido a deduzir uma coisa das outras, numa contabilidade que não tem fim; mas pela outra, ao contrário, vê imediatamente e conhece logo, por intuição, a natureza de todas as coisas e de cada circunstância que pode desde então examinar na viva diversidade de seus encadeamentos, comparando uma com todas as

outras tão facilmente quanto se pode fazê-lo com as figuras de um quadro. (apud TODOROV, 1978, p.100).

Lóri estava caminhando pela segunda via. A contemplação a torna plena para o amor, agora ela está preparada para experimentar a maçã. “Era uma maçã vermelha, de casca lisa e resistente. Pegou a maçã com as duas mãos: era fresca e pesada. [...] Depois de examiná-la, de revirá-la, de ver como nunca vira a sua redondez e sua cor escarlate – então devagar, deu-lhe uma mordida.” (LISPECTOR, 1998, p.131). “E, oh Deus, como se fosse a maçã proibida do paraíso, mas que ela agora já conhecesse o bem, e não só o mal como antes. Ao contrário de Eva, ao morder a maçã entrava no paraíso. [...] Era o começo – de um estado de graça.” (LISPECTOR, 1998, p.131).

Esse estado de graça era leve, lúcido e pleno, era um estado incompreensível, sem obstáculos lógicos, deixava o ser apenas existir, é como um estado de meditação profunda:

No estado de graça, via-se a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganhava uma espécie de nimbo que não era imaginário: vinha do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passava-se a sentir que tudo o que existe – pessoa e coisa – respirava e exalava uma espécie de finíssimo resplendor de energia. Esta energia é a maior verdade do mundo e é impalpável. (LISPECTOR, 1998, p.132).

O que se aprendia com esse estado de graça era justamente a amar mais e a esperar mais. “Passava-se a ter uma espécie de confiança no sofrimento e em seus caminhos tantas vezes intoleráveis.” (LISPECTOR, 1998, p.134).

E chega o fim da espera. A mulher depois dessa odisséia está pronta para receber Ulisses. Só depois que a mulher aprendeu a andar com as próprias pernas, só depois que aprendeu a ser sozinha, sem o “apoio” de outro ser é que ela pôde amar de verdade. “-Amor será dar de presente um ao outro a própria solidão? Pois é a coisa mais última que se pode dar de si, disse Ulisses.” (LISPECTOR, 1998, p.155).

Agora a mulher é um ser íntegro: de corpo e alma. Lóri percebera que sua capacidade para amar é grande, pois a medida da capacidade de sofrer é a mesma da

capacidade de amar. E Lóri sabia que sua capacidade de sofrer é enorme e também sabia que a dor e a felicidade são estados contingentes, muito próximos, um vive no limiar do outro. Esse limite entre dor e alegria já é simbolizado nas duas epígrafes do começo do livro. A primeira é um poema de Augusto dos Anjos:

Provo.....
Que a mais alta expressão
da dor.....
Consiste essencialmente
na alegria.....

A segunda epígrafe é uma citação do Oratório dramático de Paul Claudel para música de Honneger, é uma citação da voz de Joana D'Arc que diz:

Je ne veux pas mourir! J'ai peur!
.....
Il y a la joie qui est la plus forte!

[Eu não quero morrer! Tenho medo! Existe a alegria que é mais forte!]
[tradução nossa].

Chegara a vez do amor e da alegria para Lóri, chegara a hora de ela experimentar onde culminaria “a mais alta expressão da dor”. Ela “[...] estava plena e não precisava de ninguém, bastava-lhe saber que Ulisses a amava e que ela o amava. Fora o fato de estar coberta de um amor novo pelas coisas e pelas pessoas.” (LISPECTOR, 1998, p.137).

Lóri acorda de sobressalto em uma madrugada quente, em que “não se via a lua. O ar estava abafado, o cheiro de jasmim vinha forte do jasmineiro da vizinha.” (LISPECTOR, 1998, p.139). Todo o universo particular do apartamento de Lóri está inundado por uma atmosfera sensual meio sufocante.

Havia uma ameaça de chuva, o cheiro de jasmim torna-se cada vez mais sufocante e ela se sente muito viva. Quando a chuva, enfim, desaba, Lóri permite-se o contato intenso

com ela. “A chuva e Lóri estavam tão juntas como a água da chuva estava ligada à chuva.” (LISPECTOR, 1998, p.142):

Soube que estava procurando na chuva uma alegria tão grande que se tornasse aguda, e que a pusesse em contato com uma agudez que se parecia com a agudez da dor. Mas fora inútil a procura. Estava à porta do terraço e só acontecia isto: ela via a chuva e a chuva caía de acordo com ela. Ela e a chuva estavam ocupadas em fluir com violência. (LISPECTOR, 1998, p.141).

Essa vontade de se deixar fluir é violenta e ao mesmo tempo mansa, o cavalo interno fora domado: “E apesar de apenas viva era de uma alegria mansa, de cavalo que come na mão da gente. Lóri estava mansamente feliz.” (LISPECTOR, 1998, p.142). Lóri submete-se ao desejo e controla suas perturbações eróticas: o cavalo fora domado.. E “o que se manifesta no desejo é a primeira e mais primitiva consciência da capacidade de *configuração* do ser.” (CASSIRER, 2004, p.269).

Pronta para o amor, Loreley caminha para o encontro da comunhão plena com o homem. A mulher transborda e exala sensualidade, assim como o jasmim, e esse transbordar atinge o ambiente à sua volta e atinge o homem. Ela não pode mais conter a si mesma, precisa se dar e ao se dar abre-se para receber. “Nunca um ser humano tinha estado mais perto de outro ser humano. E o prazer de Lóri era o de enfim abrir as mãos e deixar escorrer sem avareza o vazio-pleno que estava antes encarniçadamente prendendo-a.” (LISPECTOR, 1998, p.144).

E acontece o ato sexual entre Ulisses e Loreley, o ato simboliza o encontro amoroso pleno dos corpos e das almas, do feminino com o masculino, da poesia com a prosa, da lógica com a emoção, do caos com o cosmo. As personagens, finalmente, encontram-se no limiar do caminho da aprendizagem e se abrem para o grande prazer: o de estarem prontas para o amor e para a morte (cume da vida). As personagens perdem suas diferenças, se despersonalizam. Ulisses perde seu tom de superioridade e Lóri perde sua insegurança infantil, ambos se encontram na igualdade e se tornam partes de uma mesma totalidade. A voz de Ulisses agora “[...] era outra, perdera o tom de professor, sua voz agora era a de um

homem apenas. [...] Lóri pôde enfim falar com ele de igual para igual.” (LISPECTOR, 1998, p.151).

O pólo de Clarice é sempre e só aquela fronteira indefinível da alma (**anima** feminina **versus animus** masculino, como querem os teósofos e os ocultistas), em que vida e morte, Deus e eu, tudo e nada, mas também angústia e prazer, alma e corpo, espírito e carne, tocam-se, fundem-se e são uno, indivisível ainda que inexprimível. (PICCHIO, 1989, p.17, grifo do autor).

O sexo, no livro, é salvador e milagroso; o milagre surge do contato carnal, do êxtase de dois corpos plenos em comunhão. O sexo ocupa a esfera do sagrado, é um ritual mítico, representa um acontecimento primordial, arquetípico; é o encontro exemplar da mulher com o homem, é um modelo. O sentimento que surge é cosmológico, é um sentimento de que a realidade é uma unidade viva e articulada. Lóri diz, sentindo a intensa comunhão amorosa: “[...] eu sou tua e tu és meu, e nós é um.” (LISPECTOR, 1998, p.150). Agora o fruto proibido é dela e é libertador. “Meu amor, disse ela sorrindo, você me seduziu diabolicamente. Sem tristeza nem arrependimento, eu sinto como se tivesse enfim mordido a polpa do fruto que eu pensava ser proibido.” (LISPECTOR, 1998, p.151).

Em *Uma aprendizagem*, é a mulher, Loreley, que é seduzida pelo homem. Apresenta-se aí mais uma inversão. Loreley é o nome da sereia de uma lenda alemã, como explica Ulisses na narrativa: “Loreley é o nome de um personagem lendário do folclore alemão, cantado num belíssimo poema de Heine. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar [...]” (LISPECTOR, 1998, p.97). Junito Brandão(2005, III, p.310-311) fala sobre as sereias:

Meio mulheres e meio pássaros ou com a cabeça e tronco de mulher e peixe da cintura para baixo, [...] as sereias simbolizam a sedução mortal [...], traduzem as emboscadas, provenientes dos desejos e das paixões. Como se originam de elementos indeterminados do ar (pássaros) ou do mar (peixes), configuram criações do inconsciente, dos sonhos

alucinantes e aterradores em que se projetam as pulsões obscuras e primitivas do ser humano.

Já o nome “Ulisses” faz referencia explícita ao canto XII da *Odisséia* de Homero. Na *Odisséia* Ulisses resiste ao canto sedutor das sereias, ninfas aquáticas que atraem o homem para dentro do mar, levando-o à morte.

No *Livro dos prazeres*, a inversão ocorre em dois níveis. Primeiro: quem é o ser que atrai é o homem e não a sereia; a sereia é que é atraída. Segundo, o ato de sedução é libertador, não traz perdição ao homem, mas traz alegria e plenitude.

Porém, Lóri conserva as características de sereia, descritas por Brandão, de ser que projeta pulsões obscuras e primitivas. Loreley aprendeu a se deixar ser sereia. A sereia é metade mulher e metade animal, ou seja, metade ser cultural e metade ser instintivo. Lóri aprendeu a deixar seus dois lados conviverem harmoniosamente, sem que tivesse que reprimir drasticamente um deles.

Junito Brandão (2005) diz que as sereias são formas personalizadas das forças afrodisíacas; resistir a elas equivale a resistir à Afrodite, a deusa do amor instintivo. Lóri resistia a seu lado animal, não sabia apreciar suas melhores frutas, resistia, assim, ao amor afrodisíaco. Mas Ulisses seduziu Lóri integralmente, ele quis a sereia por inteiro, como um ser uno e íntegro; ele quis a mulher instinto juntamente com a mulher culta, consciente, quis o amor ideal que é o encontro do Eros (filho de Afrodite, representa o amor instinto e primitivo) com a Psique (representa o conhecimento, a consciência, o desenvolvimento psíquico).

O amor pleno:

Só se torna possível quando os amantes conquistam a luz da consciência sofrida de si mesmos como indivíduos únicos, separados um do outro. O mito de Eros e Psique nos narra, portanto, uma estória de humanização através do desenvolvimento da consciência: de como Eros, o amor só instinto, só corpo, transformou-se até ser humanizado, através da união consciente com a Psique, a alma humana. (SILVA, 2007, p.186).

A comunhão amorosa só é plena quando os dois envolvidos adquirem a consciência de suas situações enquanto seres sozinhos, unitários no mundo. Os amantes devem se conhecer a si mesmos de corpo e alma para que a entrega amorosa crie uma integração cósmica. “Nas trevas da inconsciência, onde dois se confundem com um, o encontro autêntico é impossível. Este só se torna possível quando as trevas são iluminadas pela luz da consciência sofrida de si mesmo como indivíduo único diante de um outro também único.” (SILVA, 2007, p.189).

O sentimento de comunhão ocorre também entre ser humano e universo. A sensação de mundo é cosmológica e íntegra, as personagens estranhamente sentem que tudo no mundo está interligado: “[...] será o mundo com sua impersonalidade soberba versus minha individualidade como pessoa mas seremos um só.” (LISPECTOR, 1998, p.152). “É somente na plenitude da unidade das coisas, com a superação das ordens opositivas, que a original razão delas próprias explode – pelo encontro – em sublime realização.” (ROSSONI, 2002, p.55). “A ‘abertura’ para o Mundo permite ao homem religioso conhecer-se conhecendo o Mundo – e esse conhecimento é precioso para ele porque é um conhecimento religioso, refere-se ao Ser”. (ELIADE, 2001, p.137).

O conflito entre a mulher romântica e a mulher moderna presente em Lóri se resolve, Lóri não é romântica nem moderna, ela é uma mulher livre, ela é o que é, o equilíbrio dos extremos é sem formas. Lóri desde o início se sentia um ser sem formas, mas agora ela aceita esta sua condição e até encontra vantagens nisso. Lóri aceita que: “O ser não se desenha. Não está *cercado* pelo nada. Nunca estamos certos de encontrá-lo ou de reencontrá-lo sólido ao aproximarmo-nos de um centro de ser.” (BACHELAR, 1989, p.218). “Lembrou-se de como era antes destes momentos de agora. Ela era antes uma mulher que procurava um modo, uma forma. E agora tinha o que na verdade era tão mais perfeito: era a grande liberdade de não ter modos nem formas.” (LISPECTOR, 1998, p.149).

Lóri pergunta a Ulisses:

Você acha que eu ofendo a minha estrutura social com a minha enorme liberdade?

- Claro que sim, felizmente. Porque você acaba de sair da prisão como ser livre, e isso ninguém perdoa. O sexo e o amor não te são proibidos.

Você enfim aprendeu a existir. E isso provoca o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a tua sociedade. Até a liberdade de se ser bom assusta os outros. (LISPECTOR, 1998, p.154-5).

O livro termina, porém a trajetória existencial não. Houve o encontro, houve a plenitude, a realização do amor humano e do amor místico, o percurso de uma aprendizagem; houve a concretização de um ciclo. E tudo isso renova energias para que novos ciclos recomencem. Ulisses diz: “Em primeiro lugar devemos seguir a Natureza, não esquecendo os momentos baixos, pois que a Natureza é cíclica, é ritmo, é como um coração pulsando.” (LISPECTOR, 1998, p.151).

A narrativa se fecha com uma fala de Ulisses inacabada, ele diz: “eu penso o seguinte:” (LISPECTOR, 1998, p.155). Os dois pontos simbolizam a narrativa sem desfecho, a abertura para interpretações, ou para continuações. Lóri e Ulisses não são o exemplo de casal que depois de se encontrarem no amor viveram felizes para sempre. A narrativa, através de sinais de pontuação, parece deixar simbolizado que a obra não tem início nem fim. Ela é um recorte de vidas amplas, conta a história de um ciclo de aprendizagem, de um intervalo da existência de duas pessoas. E ao final do livro os dois pontos talvez representem o início de um novo ciclo.

Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de esforços sem fim. (BACHELARD, 1989, p.217).

3.2. A aprendizagem pela arte

Esse mergulho analítico na história de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* nos propiciou captar muitos traços poéticos na obra de Clarice Lispector. A autora desenvolve um ato de escrita que busca o autoconhecimento, sua atividade é de coadunar linguagem e meditação sobre o ser, atividade de quem mexe com lados opostos e consegue

encontrar a congregação plena das coisas no mundo. A autora percebe que tudo está interligado, em estado de simbiose, tudo faz parte de tudo: o silêncio faz parte da linguagem, o nada faz parte do ser, Deus faz parte do humano, a mulher faz parte do homem, a lógica faz parte do mistério, etc. Como diz Chuang-Tsé (apud PAZ, 1996, p.41):

Não há nada que não seja isto; não há nada que não seja aquilo. Isto vive em função daquilo. Tal é a doutrina da interdependência de isto e aquilo. A vida é vida diante da morte. E vice-versa. A afirmação o é diante da negação. E vice-versa. Portanto, se alguém se apóia nisto, teria que negar aquilo. Mas isto possui sua afirmação e sua negação e também engendra seu isto e seu aquilo.

E Franco Junior (2006, p.3) completa:

A ambição do projeto de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* é: afirmar a distinção entre tais pólos e, simultaneamente, negá-la, como que a demonstrar que eles, antinômicos a uma visada racional, manifestam-se ao mesmo tempo no jogo erótico-amoroso de Lóri e Ulisses, anulando, na própria vivência do tempo da paixão, o que os distingue. Tal projeto não teme a contradição, incorpora-a. Nesse sentido, distancia-se do que há de ordinário na vida e na linguagem já que estas, inscritas sob o primado da razão e do chamado bom senso, pautam-se pela exigência da eliminação ou da minimização da contradição no texto e no comportamento do indivíduo.

Por esses motivos é que o modo de expressão de Clarice “[...] rompe com a linearidade que congrega o raciocínio dualístico e relativo, buscando abri-lo para a verdadeira e absoluta comunhão com a própria vida, integral e plena.” (ROSSONI, 2002, p.22).

O ato de fazer literatura para Clarice é também um ato de conhecer-se a si mesma, por isso a autora está tão emocionalmente presente em suas narrativas ficcionais. E ela faz questão de deixar sua presença na ficção bem clara através de algumas características recorrentes em sua obra, como por exemplo: as protagonistas de seus livros são na grande

maioria das vezes mulheres que apresentam, muitas vezes, características físicas e psicológicas da própria Clarice; as personagens moram ou atravessam cidades em que a própria escritora viveu e/ou atravessou; as personagens passam por situações de vida pelas quais a própria autora passou, etc. Porém, essas semelhanças não representam um biografismo, na verdade o discurso não visa retratar a autora, sua vida prática e social, mas o discurso “parece buscar, sim, o ser preexistente nela e, mais do que isso, em todos os indivíduos. [...] A literatura de Clarice, embora não se dissociando dela, sugere ultrapassar os limites táteis e psicológicos dela própria [...]” (ROSSONI, 2002, p.38).

Através de algumas instâncias narrativas, a autora, portanto, implicitamente, marca presença na obra. Ao conciliar narrador e personagem, fazendo-os, por vezes, confundirem-se, a autora, na verdade, está marcando também a própria presença dela no texto. Não é apenas narrador e personagens que se confundem, Clarice também se coaduna ontologicamente a essas instâncias.

[...] Clarice instala uma terceira instância de representação do feminino em *Uma aprendizagem*, que pretende debruçar-se sobre as outras duas, articular-se para discuti-las, não sem ironia, em seus impasses e limitações. Essa instância corresponde à presença da autora implícita na tessitura do texto [...] (FRANCO, 2006, p.2).

Além disso, o modo de criação literária desenvolvida pela autora também se denuncia no texto através da atividade de metaficção.

Em *Uma aprendizagem*, nos deparamos com algumas falas das personagens, principalmente da personagem masculina, que denunciam o método de escritura de Clarice. Ulisses fala de seu método de apreensão do mundo e da construção de seus textos, e o que observamos é que o método dele é igual ao de Clarice e igual ao que se desenvolve em toda a estruturação lingüística de *Uma aprendizagem*. Ulisses diz: “Faço poesia não porque seja poeta mas para exercitar minha alma, é o exercício mais profundo do homem. Em geral sai incongruente, e é raro que tenha um tema: é mais uma pesquisa de modo de pensar.” (LISPECTOR, 1998, p.92). E diz ainda:

- Se um dia eu voltar a escrever ensaios, vou querer o que é o máximo. E o máximo deverá ser dito com a matemática perfeita da música, transposta para o profundo arrebatamento de um pensamento-sentimento. [...] Meus poemas são não-poéticos mas meus ensaios são longos poemas em prosa, onde exercito ao máximo a minha capacidade de pensar e intuir. Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que não quero desvendar com o meu raciocínio que é frio. (LISPECTOR, 1998, p.92).

Através dessas observações, podemos constatar que o encontro vida/arte nas obras de Clarice é intenso e muito presente. É através do tecido literário e por intermédio das ações das personagens, que a autora realiza buscas ontológicas e apreende coisas sobre o ser que há nela. Clarice cria pela necessidade de transbordar um excesso de substância ontológica. O subjetivismo de Clarice Lispector é ontológico e não biográfico. Dizer o “eu” é dizer o ser, é dizer os lados comumente ininteligíveis, dizer o que há de mistério, de vida e de enigma dentro do ser humano, e não dentro de uma mulher posicionada em uma determinada época no mundo. Esse é um dos motivos, aliás, que fazem a obra literária clariceana ultrapassar tempos e espaços. Tangenciando a massa comum do ser, a obra continua e continuará repercutindo efeito em leitores de diferentes períodos de vida. Clarice diz: “Ressoam os tambores anunciando o sem-começo e o sem-fim. Abrem-se as cortinas. Eu sinto que a realidade é tridimensional. Por quê? Não consigo explicar. O que sinto é no sem-tempo e no sem-espaço. O tempo no futuro já passou.” (BORELLI, 1981, p.15-7).

Clarice Lispector revela que esse fazer literário poético ontológico surge de um árduo trabalho e de uma difícil tarefa de contato íntimo consigo mesma. A autora diz: “Eu me uso como forma de conhecimento.” (BORELLI, 1981, p.15-7). Na literatura, a autora relata os sinuosos caminhos interiores que percorreu em contato com seu lado subjetivo/ontológico. A literatura clariceana é a expressão dos fluxos de pensamento que buscam ampliar a compreensão das coisas e apreendê-las em totalidade, contactar o Absoluto, ou, segundo *Uma aprendizagem*, o Deus, o Silêncio. “Assim, o texto pode ser concebido como uma ação que se põe a caminho da essência das coisas existentes em seus movimentos interiores.” (ROSSONI, 2002, p.40).

E é interessante notar que, muitas vezes, é através do contato com o cotidiano do mundo, com o que há de banal, que Clarice faz surgir o sublime em suas obras. “Poucos escritores podem fazer isso, sem cair na pieguice. Clarice pousa na felicidade um olhar de ceticismo, não porque despreze o itinerário para ser feliz. Pelo contrário, o refaz. [...] Para ir, ela foi em texto de prazer, no prazer do texto, em ficção.” (SÁ, 2004, p.197).

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres denuncia, desde o título, que é uma obra que segue o percurso de uma aprendizagem, aprendizagem que nada mais é que um percurso ontológico, de apuração do corpo e do espírito. A obra é um caminhar não linear, antes em ondas, em eternos retornos, de um ser em essência que se encontra e se desencontra, se desencontra e se preserva. “É um livro de ‘aprendizagem’ porque de fato contém os passos de uma pedagogia amorosa, a sucessão dos movimentos de uma dança prenhe de erotismo, e concomitantemente postulada por um lato sentido ético: nele o espiritual é realidade carnal”. (MOUTINHO, 1977, p.86).

Simone Curi (2001, p.30) acredita que o percurso de aprendizagem que as personagens clariceanas desempenham passa por três graus de conhecimento: o afetivo, o racional e o perceptivo/divino. A pesquisadora explica:

[...] no primeiro grau, a razão subjetiva que diz respeito aos afetos, o que quer dizer, conhecimento de si através dos encontros realizados com outros corpos, entendendo-se para estender-se ao outro. Ganha-se, com a experiência, uma compreensão – de si e do outro, do mundo, das coisas e suas relações. [...] O segundo grau de conhecimento é o da razão objetiva, porque além do movimento, o que anima o ser é o seu poder de eleição: tudo aquilo que potencialize seu agir. Logo, pautado pelas idéias adequadas, o ser do pensamento lógico pode, através da atividade de percepção, discriminação e distinção, estender-se no conhecimento do perfeito, do divino princípio de todas as coisas. Processo que retorna ao humano, mas no melhor dele, para eternamente voltar.

“Ao fim destas provas, sabemos menos mas estamos mais leves; podemos empreender a viagem e nos defrontarmos com a mirada vertiginosa e vazia da verdade”. (PAZ, 1996, p.42). A aprendizagem é a busca, e o caminho da busca nunca chega a um

ponto final. O movimento é “[...] a eterna vontade de geração, de fecundidade, de retorno; o sentimento da unidade entre a necessidade do criar e do aniquilar”. (NIETZSCHE, 1978, p. 393). Loreley é um ser aprendendo a ser, ela passa por diferentes fases, através do contato íntimo consigo mesma e com o amor que brotou nela depois do contato com o homem. Lóri aprende a equilibrar ser e entender; aprende a aceitar o ininteligível e conviver com isso de uma forma mais leve e serena; aprende a ter paciência mesmo para o sofrimento; aprende a encontrar beleza na vida comum. Essas aprendizagens são duras de se alcançar, surgem do embate contínuo do ser consigo mesmo, da vontade de ocultar com a necessidade de se revelar. Por isso surgem como ondas, em que as passadas largas se “amparam” em titubeações e cansaços de tanto contato íntimo. A aprendizagem não é apenas seguir em frente, superando etapas desse caminho insólito, mas também é deixar, algumas vezes, a canseira dominar o ser, se entregar a um tempo de recolhimento existencial. A aventura ontológica de Lóri é o caminhar e não o encontrar, é o eterno ir e o eterno retornar. “O mundo subsiste; não é nada que vem a ser, nada que perece. Ou antes: vem a ser, perece, mas nunca começou a vir a ser e nunca cessou de perecer, - *conserva-se em ambos... Vive de si próprio: seus excrementos são seu alimento*”. (NIETZSCHE, 1978, p. 396). Esse caminhar ontológico:

Não vive no reino da sucessão, que é precisamente o dos contrários relativos, mas está em cada momento. É o próprio termo engendrando-se, fluindo-se, abrindo-se a um acabar que é um contínuo começar. Jorro, fonte. Aí, no próprio seio do existir – ou melhor, do existindo-se – pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa. (PAZ, 1996, p.42).

A aprendizagem ontológica é, de certa forma, como a vontade de potência nietzschiana: o caminhar sem luz no fim do túnel, sem encontrar os alvos, caminhar que empreende encontros e desencontros, colisões e dispersões. É um eterno circular, não há nada além e nada aquém. E esse eterno circular se manifesta no discurso através das repetições, das semelhanças semânticas e da sobreposição dos sentimentos de tempo. O texto se torna um sistema em que seus componentes estão correlacionados, os fios estão em permanente cruzamento.

Segundo a psicanálise freudiana, há dois impulsos que movem o homem: o impulso de vida (Eros) e o impulso de destruição (Tanatos). “A meta do primeiro é estabelecer unidades cada vez maiores e conservá-las; logo, é união. A meta do outro, ao invés, é dissolver relações e assim destruir as coisas. Por isso, também é chamado de instinto de morte”. (apud JUNG, 1998, p. 21). É a tensão que surge da diferença desses impulsos extremos que gera energia para ativar o ciclo da vida. A morte gera o renascimento, a vida leva à morte. Lóri e Ulisses se encontram em dois pontos do círculo: saem da morte, se separam, renascem e se reencontram prontos para novas mortes e novos renascimentos.

O resultado de fazer uma literatura dessa forma revela-se na linguagem diferenciada das obras de Clarice. A autora utiliza uma linguagem propícia para contactar o corpo residual, o que há de comum no indivíduo; linguagem que relaciona forma e conteúdo, essência e existência. Clarice empreende o encontro de extratextualidades com textualidades, de vivências e pensamentos com fixações diegéticas dos conteúdos narrativos. Utiliza o encontro dessas instâncias como força propulsora para desencadear a revelação interior. A literatura clariceana, assim, torna-se experimentativa e nova, pois o jogo de mesclar conteúdos ficcionais com conteúdos “reais” (que dizem respeito aos reais questionamentos do ser) desloca algumas concepções acerca da teoria da literatura. A autora utiliza artifícios literários para expressar a essência, utiliza “suportes” literários para dizer a “realidade”. Assim, tudo na literatura clariceana está inundado de essência: as personagens, o narrador, o tempo, o espaço, o discurso, a história.

Outro fator de comunhão na obra clariceana é, desta forma, a simbiose entre aspectos intratextuais e extratextuais. O encontro realidade/ficção é um dos experimentalismos da autora e representa uma transgressão nos moldes literários, é a tentativa de expressar o microcosmo interno através do espaço do macrocosmo literário. Clarice transgride enquadramentos tanto nas estruturas formais quanto nos conteúdos das ficções.

Toda essa movimentação de forças acaba por sugerir a ruptura de um esquema canônico – dúplice e estático – que posiciona em extremos opostos realidade vivencial e ficção, para revolucioná-lo numa relação isenta de quantificação opositiva, superadora de limites dualísticos, caracterizada então apenas por sua dinamicidade. Parece pertinente dizer

que o rompimento com essas marcas separadoras é que confere à obra de Clarice Lispector um caráter essencialmente dinâmico. [...] O encontro intencionalmente provocado por Clarice faz que realidade vivencial e ficcional se superem e, sem perderem suas características individuais, se consagrem em signo de outra natureza, inteiramente novo e revelador. (ROSSONI, 2002, p.41-2).

Esse encontro vida/ficção é o resultado da intenção de se chegar à própria natureza das coisas. A obra clariceana é o limiar, o ponto de intersecção de vida e ficção. Clarice cria esse ponto de intersecção, e os limites dessa intersecção são delicados: vida e texto se qualificam como quase destituídos das respectivas funções. Mas criam uma outra realidade que ultrapassa limites, que comunga o um no todo. Essa atividade de trabalhar com a intersecção vida/obra é mais uma tentativa de encontrar a intersecção fundamental: a dos seres. Clarice Lispector quer encontrar o que é comum em todos os seres. Essa intenção da autora se manifesta em uma passagem de *A paixão segundo G.H.* em que o narrador diz:

A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. (LISPECTOR, 1998, p.112).

A busca da despersonalização é um processo de desprendimento que procura superar a dualidade ser/não-ser para encontrar os estratos essenciais do humano. O procedimento de individuação e resguardo solitário/subjetivo culmina em despersonalização. “Ao buscar o ser que nela habita – ao mesmo tempo – abre vazamento para conhecer o ser presente em todos os indivíduos”.(ROSSONI, 2002, p.54).

A cada momento de nossa vida interior corresponde assim um momento de nosso corpo e de toda a matéria circundante, que lhe seria “simultânea”: essa matéria parece então participar de nossa duração consciente. Gradualmente, estendemos essa duração ao conjunto do mundo material, porque não vemos nenhum motivo para limitá-la à

vizinhança imediata de nosso corpo: o universo nos parece formar um único todo [...]. Nasce, desse modo, a idéia de uma Duração do universo, isto é, de uma consciência impessoal que seria o traço-de-união entre todas as consciências individuais, assim como entre essas consciências e o resto da natureza. (BERGSON, 2006, p.52-53).

O tipo de literatura que surge transgride ainda mais um limite: o do papel do receptor. Essa literatura instiga o leitor a também participar sensivelmente da trajetória existencial, isto é, também propicia ao leitor acesso ao encontro interior profundo. E o final do livro, aberto e ambíguo, “força” um posicionamento do leitor que passa a ter um papel ativo na narrativa.

Essa ambigüidade é o ponto mais forte e, talvez, o mais frágil do que ousa esse romance. Clarice não dissolve o conflito estabelecido entre os planos do que foi tematizado e encenado pelo texto, antes entrega ao leitor o problema de encontrar a sua própria saída – se é que há saída. (FRANCO, 2006, p.12).

A obra de Clarice é expansiva, quer que a experiência ontológica expanda-se em diversos níveis e seres, “[...] objetiva demonstrar a si própria e comunicar ao outro a possibilidade de se lançarem o tanto quanto possível à experiência do grande salto.” (ROSSONI, 2002, p.49-50)

Nessa nossa atividade de tentar captar os traços poéticos presentes em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, nos deparamos com essas transgressões de limites que a obra clariceana empreende em diversos níveis. O universo que surge em *Uma aprendizagem* é mítico: rodeado de imagens, inundado por símbolos de diversos níveis e das mais variadas culturas, comungando o empírico com o sensível, etc. O universo mítico abre espaço para a sobrepujança poética e desloca valores prosaicos. “A linguagem poética surge como continuidade do dizer mítico no qual o Homem, enquanto ser-de-relação, liga-se à esfera do Ser, integrando-se a ele.” (BEAINI, 1994, p101). “[...] o mito é solidário da ontologia: só fala das *realidades*, do que aconteceu *realmente*, do que se manifestou plenamente. (ELIADE, 2001, p.85).

Uma das nossas principais intenções neste trabalho, foi justamente constatar a transgressão dos limites do gênero romance e a abertura para o livre acesso da linguagem poética que cria o organismo cósmico-mitológico na narrativa. Todos os símbolos, percursos existenciais, imagens e instâncias narrativas analisados são exemplos de quebra de barreiras da obra. A diferença qualitativa com que são tratadas as instâncias literárias cria uma despersonalização do gênero romance. A obra:

[...] busca distanciar-se dos clichês e do kitsch que manipula por meio dos recursos literários característicos dos gêneros discursivos que mobiliza para construir o romance. Essa posição é também solitária, angustiada pela tentativa de criar uma outra via, de buscar uma saída. É a via da artista que pesquisa um modo de escapar às armadilhas tanto da tradição como daquilo que, contestando tal herança, propõe-se como inovação. (FRANCO, 2006, p.p.11-12).

Segundo Teresinha V. Z. da Silva (2007, p.183):

[...] a desproporção entre o ‘sublime’ da referência mitológica e o ‘prosaico’ da situação romanesca é intencional, ainda que tudo seja feito a sério, sem o tom de paródia ou ironia que explicitariam a intenção. Clarice Lispector estaria atualizando então situações míticas para um contexto moderno ou pós-moderno, a fim de escrever uma ‘odisséia às avessas’.

Poderíamos dizer que o texto clariceano busca não ter formas, porque a única tarefa é justamente dizer o sem forma “[...] dizer algo que vinha do tênue, obscuro e liso [...]” (ARÊAS, 2005, p.23-24). E isso é perigoso, mas o perigo nunca foi evitado, Clarice quer tocar o perigo porque quer dar passos além. E, às vezes, a transgressão verbal, a transgressão dos limites literários é uma maneira de “[...] forçar a língua e radicalizar a expressão, submetendo-a a um curto-circuito provocado principalmente pelo choque radical entre os níveis de estilo, o ‘sublime’ e o ‘humilde’ questão auerbachiana sempre tematizada.” (ARÊAS, 2005, p.24).

Não é apenas a ligação do sublime com o humilde que cria um curto-circuito no texto, também a confluência entre o conhecimento afetivo com o intelectual que só podem ser definidos a partir da transgressão de limites que busca explorar novas imagens, novas associações, diferentes das comuns, cria um curto-circuito nos moldes da literatura.

Talvez se possa dizer, principalmente em relação aos romances de Clarice, o mesmo que observara o filósofo Merleau-Ponty na pintura de Cézanne: “Cézanne (-Clarice-) não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre o caos e a ordem. Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização instantânea”. (SANTOS, 1987, p.75).

Conclusão

Concluimos que a obra de arte literária de Clarice Lispector é tão ampla e inesgotável justamente porque estrutura-se através da linguagem poética e abre fissuras para que o ser, a entidade comum a todos os homens, emerja.

Dessa forma, pudemos constatar, através desse mergulho profundo em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, que a poesia e a ontologia são materiais essenciais da obra clariceana.

Referências:

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

_____. A moralidade da forma. **Suplemento Literário Minas Gerais**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, n. 1091, dez. 1987. p.12-14

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Ediouro: Rio de Janeiro, 1998.

AUERBACH, E. **MIMESIS**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins fontes, 1989.

_____. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 1991.

BARROS, D. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994.

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Escrever, verbo intransitivo? In: **O rumor da língua**. Lisboa: Coleção Signos, 1984. p.20-40.

BAUDELAIRE, C. **Poesia e Prosa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BEAINI, T.C. **Máscaras do tempo**. São Paulo: Vozes, 1994.

BENNINGTON, G.; DERRIDA, J. A metáfora. In: **Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p.89-98.

BERGSON, H. A natureza do tempo. In: **Duração e Simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. P.135-170.

BORELLI, O. **Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRANDÃO, J. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 2004-2005, vols.I-II-III.

BRASIL, A. **A nova literatura – I. O romance**. São Paulo: Americana, 1973.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, H. Prefácio. In: SÁ, O. **A Escritura de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000. p.10-16.

CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CASSIRER, E. O problema de uma “filosofia da mitologia”. In: **A Filosofia das Formas Simbólicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.11-57.

_____. O mito como forma de vida – descoberta e determinação da realidade subjetiva na consciência mítica. In: **A Filosofia das Formas Simbólicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 265- 388.

CASTELLO, J. **A literatura na poltrona**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

CASTRO, E. M. de Melo. **O Próprio poético**. São Paulo: Quíron, 1973.

CHEVALIER, J.; CHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1966.

CORTAZAR, J. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CURI, S. **A Escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. **O imaginário**. Tradução René Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

ECO, H. **definição da arte**. Rio de Janeiro: Elfos, 1972.

_____. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ELIADE, M. **Aspectos do mito**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1986.

_____. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FITZ, E. E O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: Uma avaliação comparativa. **Remate de Males**. Campinas, n. 9, 1989.p.31-37

FRANCO, A. Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres, de Clarice Lispector, romance moderno e romance de mocinha. **Signótica** . v.18, n.1, 2006. p.1-16.

FREEDMAN, R. **The lyrical novel**. Princeton: University Press, 1972.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Livraria duas cidades, 1978.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1978.

GOTLIB, N. B. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

_____. Uma aprendizagem dos sentidos. In: **Três vezes Clarice**. Rio de Janeiro: CIEC/ Escola de Comunicação da UFRJ, 1989. p.12-24.

GULLAR, F.; PEREGRINO, J. Aventura da palavra. MUSEU DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Clarice Lispector**: A Hora da Estrela. São Paulo, 2007. 01 folder.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

IANNACE, R. Guia para a aventura clariceana. **Entre livros**, São Paulo, ano 2, n. 21, jan. 2007. p.38-43.

JAKOBSON, R. Lingüística e Poesia In: **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1968.

_____. O que é poesia? In: TOLEDO (Org). **Estruturalismo e semiologia**. São Paulo: Globo, 1978.

JOBIM, José Luis (org). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JUNG. C.G. **Psicologia do inconsciente**. Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1998.

KADOTA, N. P. **A Escritura Inquieta**: linguagem, criação, intertextualidade. São Paulo, Estação Liberdade, 1999.

_____. **A tessitura dissimulada** (o social em Clarice Lispector). São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

LAROUSSE. **Larousse cultural**: grande dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Nova Cultural. 1998.

LEFEBVE, M. J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Livraria Almedia, 1980.

LISPECTOR, C. **Correspondência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. Forma e Conteúdo. In: _____. **A descoberta do mundo**. [Reunião de Paulo Gurgel Valente]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.390.

_____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998,

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

_____. **Clarice Lispector entrevistas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MELLO, A. C. de. Reflexões sobre Clarice. **Entre livros**, São Paulo, ano 2, n. 21, p.38-43, jan. 2007.

MELO, J.C.. **Introdução geral**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOISÉS, C. F. Clarice Lispector: Ficção em crise. **Remate de males**, Campinas, n. 9, 1989. p.153-169.

MONTEIRO, A. C. **A palavra essencial** (estudos sobre a Poesia). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

MOISÉS. M. **Guia prático de análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2002.

MONTERO, T. **Correspondências – Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MOUTINHO, José G. N. O Livros dos Prazeres. In: **A fonte e a forma**. Rio de Janeiro, Imago, 1977, p.86-89.

NIETZSCHE, F. O eterno retorno. In: **Os pensadores**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Abril cultural, 1978.

NUNES, B. **A filosofia contemporânea**. São Paulo: EDUSP, 1967.

_____ A narração desarvorada. In: **Caderno de literatura brasileira** – Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, nº 17-18, 2004, p.292-301.

_____ **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: coleção buriti, 1966.

_____ **O drama da linguagem**. São Paulo: Ática, 1995.

_____ Tempo In: JOBIM, J. L.(Org) **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.345-361.

PAZ, O. **O arco e a lira**. 2.ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____ Ambigüidade do romance. In: **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchoa Leite, 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.63-74.

_____ Verso e prosa. In: **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.11-50.

PESSOA, F. **Fernando Pessoa – obras em prosa**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974.

PERRONE-MOISÉS, L. Apresentação. In: **Crítica e verdade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p.9- 10.

PICCHIO, L. S. Epifania de Clarice. **Remate de males**, Campinas, n. 9, 1989. p.17-20.

POE, E. A. **Poemas e ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

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

_____ **Clarice Lispector – uma poética do olhar**. 1 ed. São Paulo: Ateliê, 2001.

RODRIGUES, C. Uma mulher simples. **Entre livros**, São Paulo, ano 2, n. 21, jan. 2007. p.28-29

ROSENBAUM, Y. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: EDUSP, 1999.

ROSENFELD, K. H. Inconsciente. In: JOBIM, J. L. (Org). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.201-220.

ROSSONI, Igor. **Zen e a Poética auto-reflexiva de Clarice Lispector** (Uma literatura de vida e como vida). São Paulo: Unesp, 2002.

SÁ, O. **A escritura de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

_____. A Pauta da Felicidade. In: **Clarice Lispector – A travessia do oposto**. 3. ed. São Paulo: Anablume, 2004.

_____. Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo. **Caderno de literatura brasileira**. Rio de Janeiro, n.17-18, dez. 2004. Edição especial. P.280-291.

SANT'ANNA. A. R. de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. São Paulo: Ática, 1990.

SANTOS, R. C. dos. **Lendo Clarice Lispector**. São Paulo: Atual, 1987.

SARTRE, J. P. **Que é literatura?** São Paulo: Ática, 1993.

SILVA, T. V. Z. da. Clarice Lispector: Odisséia às Avessas. **Revista Cerrados**. Brasília, n.24, ano 16, Universidade de Brasília, 2007. p. 183-190.

SOUZA, G. de M. O Vertiginoso Relance. In: **Exercícios de leitura**. São Paulo, Duas Cidades, 1980. p.20-31.

STAIGER, E. Da fundamentação dos gêneros poéticos. In: **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1997. p.131-150.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, J. L. (Org). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.32-64.

TODOROV, T. **Poética da prosa**. Lisboa: Signos, 1971

_____ **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

_____ **Estruturalismo e Poética**. São Paulo: Cultrix, 1968.

VALERY, P. **Variedade**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WILDE, O. **O retrato de Dorian Gray**. Rio de Janeiro: Abril, 1972.

ZILBERMAN, R. **Clarice Lispector: a narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.