

# Uma aprendizagem do prazer: a epistemologia do romance na escritura clariceana

## RESUMO

A multiperspectiva interpretativa da obra de arte literária suscita a necessidade teórica de uma epistemologia do romance que apreenda um ponto hermenêutico o qual torne mais simples e direta a interpretação do texto literário. Passando pelo princípio formativo que norteia a obra (*serio ludere*), identificando o efeito estético pelo qual ela foi elaborada, e integrando-a ao momento histórico-literário de sua criação, procuramos entender com maior clareza a estrutura íntima do livro *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres*, publicado em 1969, como grande marco da escritura de Clarice Lispector.

**PALAVRAS-CHAVE:** Epistemologia do romance. Hermenêutica. Clarice Lispector.

Allan Michell Barbosa

[Allanmb\\_hp@hotmail.com](mailto:Allanmb_hp@hotmail.com)

Universidade de Brasília (UnB), Brasília,  
Distrito Federal, Brasil.

## INTRODUÇÃO

Deparar-se com uma obra de arte literária é, antes de qualquer coisa, estar sujeito a um emaranhado de significações projetadas pela sua estrutura, pelo seu contexto histórico, pela sua recepção, entendimento e interpretação. E todos esses aspectos requerem de nós, leitores, um olhar arguto que tenha a coragem de desvelar certos segredos os quais somente uma alma sensível à linguagem é capaz de alcançar.

Adquirir o real sentido que um discurso ou texto deseja passar vai muito além de um simples processo de compreensão: a decifração de uma poética não se compraz com uma significação unívoca e impassível de questionamentos, uma vez que ela procede assertivamente do conflito como parâmetro único de todas as observações.

Essa complexidade da multiperspectiva interpretativa que paira sobre a obra de arte literária passou séculos de teorias tentando encontrar caminhos salutaros que não restringissem o universo poético a fórmulas fechadas, mas que também não o deixassem ao léu e não imune a abusos interpretativos. Continuamente, também era necessário entender que o ato interpretativo nunca deixa de levar em consideração a verdade da tradição em que está embutido, isto é, ele não separa a obra de arte literária da experiência histórica do presente ou do passado, até porque toda interpretação é um processo em que a individualidade aplica a infinitude do seu ser à finitude de determinada interpretação para que os preconceitos da experiência concreta descubram o não-dito no texto, fazendo, conseqüentemente, que o texto exista sob a forma de uma pergunta na compreensão e vivência dos seus leitores:

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

Toda essa discussão enviesada nos princípios da interpretação da obra de arte literária poderia passar por diversas teorias as quais tentassem suprir os principais enigmas da escrita poética. Entretanto, primei neste artigo por fazer um esboço dentro da Epistemologia. Pareceria um tanto contraditório ao senso comum utilizar elementos de uma filosofia tão ligada à atividade científica para interpretar uma atividade artística, se não estivéssemos numa Contemporaneidade que procura cada vez mais elucubrar acerca da fusão arte-ciência. Usar o pragmatismo epistemológico e a necessidade de discursar sobre uma problematização é um dos caminhos principais para atingirmos algo mais simples e direto dentro da interpretação literária, como que tentando atingir um ponto dentro da complexidade e profundidade da hermenêutica da obra de arte.

Importante salientar, porém, que a noção de verdade aqui não tem como premissa o encontro com uma solução interpretativa estanque e conclusa, até porque, embutido no processo hermenêutico, o leitor ou intérprete do texto literário é constantemente mediado pelo ludismo da compreensão e da vivência de sua leitura, na busca de uma verdade que ironicamente circula como

constante indagação. Essa mesma verdade se subordina ao gosto estético por meio da experiência do belo, como uma coalescência entre as faculdades da imaginação e do entendimento. O abrangente e livre jogo da imaginação e do entendimento, por sua vez, reflete sobre o sujeito e a representação do objeto. Lidar com o belo para atingir a verdade da interpretação na relação texto-leitor, significa conceber o estado estético não apenas como uma consciência culta e intelectual da realidade empírica, mas como uma experiência vital. Gadamer, como filósofo hermeneuta, relata que a consciência estética procura dar uma fundamentação para a arte e para o conceito do belo na busca pela verdade, porque a arte é uma experiência humana primordial.

Na obra de arte, o que ainda não está lá na coerência total de um produto final, mas sim em transitoriedade impetuosa, é transformado num produto permanente, duradouro, de modo que crescer dentro dele quer dizer ao mesmo tempo: crescer para além de nós mesmos. (GADAMER, 1985, p.79).

Tratando-se, portanto, de uma epistemologia acerca de uma obra de arte literária, é necessário se fazer a pergunta: o que é que posso saber acerca do texto? A resposta encontra-se na descoberta do elemento norteador desse texto, ou seja, aquele princípio que liga o alfa e o ômega de sua poética, perpassando sua narrativa, sua relação com a história da literatura e seu estilo – seu efeito estético –, para, assim, chegarmos a uma possível mimesis genuína de sua criação.

Sabendo que a obra de arte literária se divide em vários gêneros, a epistemologia com a qual pretendo trabalhar dirige-se ao romance, não por escolha vulgar, mas principalmente por ser o gênero que mais dá abertura ao tom ensaístico de diálogo com a vivência reflexiva humana. A estrutura íntima de um romance possui regularidades, procedimentos formais e fundamentos (que aqui podemos chamar de *serio ludere*), os quais o fazem parecer ser o lugar onde a filosofia mais pode ser aplicada na literatura.

É no tocante com a busca pelo princípio fundamental da obra, que escolhi a escritora Clarice Lispector – contemporânea da nossa literatura e grande demarcadora de uma escrita destoante da de muitos outros escritores brasileiros e internacionais – para esboçar este artigo, a fim de validar a prática epistemológica no romance. É nesse ponto que escolhi o livro *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres*, publicado pela autora em 1969, como objeto de esclarecimento das etapas da genética literária do texto.

## **1. O PRINCÍPIO FORMATIVO DE UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES**

Quando em 1969 Clarice publicou o romance *Uma aprendizagem* ou *O livros dos prazeres*, talvez já tivesse em mente que esta seria uma de suas obras de maior maturação literária. Não digo isso como forma de subestimar seus outros romances, mas este em especial, tanto quanto *Perto do coração selvagem*, parece utilizar as capacidades da linguagem de forma acertadamente operativa e original. É como se as epifanias existenciais das personagens fossem tão bem reveladas pela escritura que convencessem a quem entra no jogo da sua leitura a se epifanizar concomitantemente.

A trama do livro relata a experiência da protagonista Loreley, apelidada de Lóri, na busca de uma autoidentidade aprendida pelo prazer, mas um prazer que enfoca a psique humana e a aventura da alma no e pelo estar e ser no mundo. Lóri, que é professora de ensino infantil, é acompanhada, na longa viagem da consciência mais profunda, por Ulisses, um professor universitário de Filosofia, que cala sua voz professoral e sua didática para adentrar em uma transcendência complexa que busca o amor pela simplicidade, pela entrega e união conjugal. Em meio a estranhamentos, náuseas, medos, êxtases e alegrias, Lóri descobre o vazio que há dentro de si e procura nas aprendizagens da vida preenchê-lo, mas preenchê-lo de um nada, que, no fim das contas, é o tudo necessário para a imanência do ser dentro do mundo e do mundo que há dentro do ser.

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

De antemão, não há um enredo denso e linear que chame a atenção do leitor desavisado, e tal característica é própria da linguagem clariceana: deparamo-nos mais com os pensamentos e reflexões da personagem diante dos acasos da vida do que com uma narrativa clara e contínua que procura única e somente relatar esses acasos.

O que se pode dizer, antes de muitas outras coisas, é que *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres* é um livro que revela uma travessia, uma passagem transformadora de uma precariedade de ser a uma potência magnífica de existir. E é justamente esse o princípio formativo do romance de Clarice, o qual descobri utilizando os parâmetros da epistemologia como base teórica interpretativa.

Tal como o título do romance nos indica, a personagem Lóri passa por um processo de aprendizagem do prazer: esse é o elemento central que começa e termina o livro: ele é o mote fulcral da trama que faz dos fluxos de consciência da protagonista o processo norteador da sua existência. Logo no início, as epígrafes do romance anunciam a discussão da aprendizagem e a imanência espiritual e carnal das personagens, transcrevendo primeiramente uma passagem de Apocalipse do livro sagrado, e logo depois apresentando Augusto dos Anjos e Paul Claudel.

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

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

Sendo o professor a voz-guia de Lóri, no processo maiêutico, para que esta encontre sua própria voz interna e inconsciente, a porta aberta da qual a epígrafe fala representaria comparativamente o início do caminho da aprendizagem, a

partir do momento em que os dois se encontram e travam a iniciação. É Ulisses quem irá mostrar as coisas vindouras, que irão acontecer após o presente estafante da vida de Lóri, não deixando de considerar que ele também faz parte do mesmo jogo de aprendizagem.

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

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

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

No começo do livro, Lóri ainda vive a visão leiga da descoberta de uma vida que é naturalmente contraditória e, por isso, precisa de sofrimento, morte e dor para alcançar alegria, primavera e felicidade. Para isso, ela ainda “faz de conta” que o que está começando a aprender talvez não seja o melhor caminho, justamente por ser doloroso, mesmo (no fundo) tendo plena certeza de que é o caminho certo e de que a dúvida é amiga, mesmo parecendo ser inimiga. Essa iniciação da aprendizagem é marcada justamente quando, numa cena específica da história, a personagem entra em casa e morde uma linda maçã escarlate que estava sobre a mesa. Saboreando a maçã, como se fosse o fruto proibido do Éden, que dá o conhecimento do bem e do mal, ela sente algo suave e tenso ao mesmo tempo lhe acontecendo, como que um estado de graça na festa verdadeira da vida. Nesse sentindo, ela acede à vida do conhecimento amoroso, corpo a corpo com a vida. A consciência superficial morre para que o inconsciente, o abscôndito e o silêncio prevaleçam.

À medida que a trama vai se desenvolvendo, em meios às reflexões, diálogos e fluxos intermitentes de consciência, vamos observando Lóri adentrando-se cada vez mais na aprendizagem do prazer, e descobrimos que a beleza do amor de Ulisses e de Lóri não se encontra somente no âmbito do visível, da estética externa do casal, mas também na verdade dos dois juntos, no sensível, na conexão do existencial.

Lóri vai aprendendo que seu cansaço pela vida e a falta de prazer pleno surgiam do fato de ela ainda não parar de ser, visto que é preciso também, para o ser humano, esquecer-se de quem ele é, deixar de ser vigiado pelos seus próprios olhos. Ela percebia que todo o tremor que achava existir no mundo era, na verdade, um tremor dentro de si mesma, por isso seu calor humano a agonizava e ela não suportava a espera para o encontro consigo mesma.

Ulisses entendia que Lóri estava adentrando na aprendizagem e, por isso, a ensinava que “apesar de” não devia se fazer reclusa, que devia enfrentar-se, de forma que se sentisse segura ao perceber que ele esperaria por ela até que ela aprendesse. Quando Lóri começa a perceber que sua vida só se fazia crescente e produtiva pelas quedas que levava, ela descobre simultaneamente que os próprios “apesar de” que a vida lhe proporcionava com angústia e desentendimento eram as fontes de construção da vida. Aproveitava estar em carne viva, com a ferida da incompreensão de si mesma aberta, para poder se conhecer melhor. Aos poucos se habituava à natureza do mundo e, por isso, se iluminava, encontrava sua “Luminescência” (LISPECTOR, 1998, p.31), como coragem de ter fé e de ter fé na própria fé.

- Lóri, disse Ulisses, e de repente pareceu grave embora falasse tranquilo, Lóri: uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida. Foi apesar de que parei na rua e fiquei olhando para você enquanto você esperava um táxi. E desde logo, desejando você, esse teu corpo que nem sequer é bonito, mas é o corpo que eu quero. Mas quero inteira, com a alma também. Por isso, não faz mal que você não venha, esperarei quanto tempo for preciso. (LISPECTOR, 1998, p.26).

Continuamente, a aprendizagem de Lóri vai ocorrendo com os silenciamentos da voz de Ulisses, com as propostas confusas que ele faz e com o tempo que vai se passando longa e angustiadamente. Lóri vai se imbuindo do prazer de estar só consigo mesma, de dar valor ao seu pensar e sentir, de aceitar seus medos e erros, de revelar o divino que há dentro dela, de vivenciar alegrias e tristezas que ainda não tinham sido catalogadas, de enxergar a complexa simplicidade do mundo, da vida e da morte. Tal processo a faz começar um conhecimento sobre si mesma e sobre o amor que sobrepuja quaisquer necessidades de explicações e justificativas, como que tocando o mistério de ser um humano com corpo e alma.

Quando, por fim, Ulisses descobre o quanto Lóri tinha avançado na aprendizagem e que estava “pronta” para ele, “pronta” para que os dois se encontrassem fisicamente e fizessem a troca dos fluidos do amor que os já enlaçava espiritualmente, ele cobra sua presença. A espera e a paciência de

Ulisses eram para Lóri a marca original do amor dele para com ela e a percepção de que ele tinha uma capacidade de suportar o sofrimento que, ela agora a tendo, sabia como funcionava.

Enfim a noite em que os dois se encontram para traçarem as núpcias da aprendizagem acontece. Eles se amam três vezes, olhando-se, sentindo-se belos, quebrando as barreiras do que socialmente eram, porque o amor e o sexo não eram mais proibidos, atingindo liberdades que para a sociedade seriam um risco. Ulisses passa a se questionar se amar seria dar de presente ao outro a própria solidão. Lóri não sabendo da resposta, como que entendida de que certas indagações são dúvidas eternas e necessárias para uma vida verdadeiramente humana, relata que só tinha chegado ao fim de um caminho para chegar à porta de um novo começo: um ciclo constante de aprendizagem.

A aprendizagem do prazer, portanto, torna-se o procedimento formal que dá base a toda a trajetória do romance. Cunhado por uma visão existencial e ontológica, o livro vai mostrando especificidades marcantes, desde suas epígrafes até as passagens dos capítulos, que ratificam a suposta vontade de Clarice de representar o ser em busca da travessia da mediocridade da vida para a potencialização da existência no mundo. Como isso pode ser validado esteticamente pelos efeitos de estilo da obra, é o que veremos a seguir.

## **2 O EFEITO ESTÉTICO DA ESCRITA CLARICEANA EM UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES**

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia; a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler e distraidamente. (LISPECTOR, Clarice. *Legião Estrangeira*).

A literatura feita por Clarice não é uma escrita primada pelo significativo, mas mais fortemente pelo indizível do significado, mobilizada pelo plano do conteúdo. Toda história criada pela autora se inicia com a sábia exploração de um incidente que se desdobra para criar um clima de mistério, de busca, de solidão, de angústia, de medo, de força inútil e de desânimo. Aí reside a crítica que fazem dela ao dizerem que sua narração é de tom estritamente pessimista, o que não é bem verdade porque essas características relatam mais um encontro profundo da personagem consigo mesma do que um simples pessimismo angustiante. A fórmula da escrita de Clarice se perfaz na construção e leitura do próprio texto que ultrapassa uma visão romancista e prima por uma perscrutação espiritual e estrutural. A autora sabe com maestria retratar um equilíbrio que penetra o psicológico e o sensível da personagem a fim de fazer esta se revelar diante de algo que mesmo sem formato se fixa na vida por um acontecimento muitas vezes insólito, o que se dá justamente pela epifania.

Clarice possui uma capacidade audaciosa no jogo de palavras (certo tipo de cultismo) de analisar as paixões e sentimentos sem preconceitos, penetrando nos mínimos detalhes dos mistérios da alma e do coração. Para tal feição, ela faz uso do monólogo interior e reconstitui a consciência da personagem através dos

vocábulos, o que a faz ser uma forte problematizadora (questionadora) da linguagem, ao tratar da intrínseca relação entre o mundo da palavra e o mundo contraditório do espírito.

A escritura clariceana é pairada pelo ato criativo da inspiração, nada é planejado ou teorizado previamente, tudo se constrói pelo ritmo da impulsividade e da compulsão de uma vida de eterno contato com a aprendizagem:

Escrevo do modo que escrevo porque é a maneira como foi concebido e não saberia dizer de outro modo. Não sou uma pessoa que possa relatar uma ideia passada. Não sei pôr no papel uma coisa que não estou sentindo mais. (LISPECTOR, 1964, p. 99, apud, SÁ, 1993, p. 214).

Clarice enlameia suas personagens em sentimentos suprassensoriais, os quais as fazem ser criaturas destituídas de uma percepção comum de mundo ao se tornarem anestesiadas por uma vivência nauseante e vertiginosa da verdade, no encontro introspectivo com elas mesmas. Para criar essa condição, constrói-se uma multiplicidade de recursos que desafiam a linguagem, o ponto de vista e a aproximação e distanciamento do narrador, fazendo a narrativa primar pelo intersubjetivo, pela dissertação como expediente do processo simbolizador e do difícil problema do começo e do fim da narrativa (SÁ, 1993).

As personagens da narrativa clariceana se tornam pela epifania mais atentas ao ir-sendo diário de suas vidas para refletirem sobre o que sentem e o que são. Muitas vezes essa introspecção se dá no nível das banalidades que suscitam o drama existencial, mas um drama que é representado na e pela linguagem, visto que são as palavras que o revela. As personagens vivem pela inconsciência, ou seja, pela descoberta do oculto do ser, e aí que se dá o perigo, porque passam a ser detentoras da sabedoria do vazio à sua volta, passam a ser conhecedoras do não expressado para falar sobre aquilo que o silêncio sempre nos obriga a não falar (SÁ, 1993).

Clarice gesta um mundo na escrita em que o homem reconhece a si mesmo e esse reconhecimento é o *nada* (que é tudo), através de uma constante indagação vital subjetiva na qual o enriquecimento é o desnudamento. Desnudamento de história e de passado porque só é possível se descobrir existindo, no presente. A *epifania* das personagens se dá pela técnica do susto, por uma alimentação da natureza, pela palavra como isca, pela antirracionalidade e pela entrega ao incompreensível, por isso, que elas se rebelam para retornar ao silêncio da palavra e reconquistar, conseqüentemente, a linguagem a fim de não precisar entender os pensamento e desejar apenas vivê-los, visto que tornar-se inteligente, no fim das contas, é compreender a não inteligência (SÁ, 1993).

O tempo em Clarice não se joga positivamente ao caráter cronológico, porque a resolução dos problemas mais complicados da alma e da evolução inexistem em relação ao tempo comum. Ele se constrói, portanto, dentro da linguagem com uma relatividade subjetiva.

É nessa discussão que puxamos o conceito bergsoniano da *durée*, ou seja, de um fluir de consciência e de sensibilidade, jamais igual a si mesmo, mas mais evidentemente diverso, que demarca seu ritmo pelo próprio ritmo da vida (SÁ, 1993). A *durée* na narrativa de Clarice demarca um tempo vivo e intermitente da

consciência da personagem, no que se refere à essência humana plasmada pela vivência, mesmo que esta vivência não requeira sentido.

Nesse sentido, o fluxo contínuo da corrente de consciência (*Stream of consciousness*) na narrativa clariceana lembra muito as escrituras de Virgínia Woolf e James Joyce, autores com os quais ela foi sempre, na crítica literária, muito relacionada.

As coisas lembradas são fundidas e confundidas com as coisas temidas e com aquelas que se tem esperança de que aconteçam. 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, 1976, 20 *apud* SÁ, 1993, p.99).

A duração e a estrutura da memória das personagens na escrita clariceana estão intimamente ligadas à autoidentidade, porque o ser humano vive à sombra do tempo pelo tornar-se e pelo ir-sendo contínuo. Dessa forma, a pura realidade é apresentada através de um caráter de sonho, o que faz com que a *epifania* produzida seja um momento privilegiado da durée – que não precisa necessariamente ser excepcional ou chocante –, momento este que define o revelador, definitivo e o determinante: a lucidez completa pela qual o ser desvela sua realidade mais íntima, por isso, tudo, mesmo aquilo que comumente é visto como ínfimo, se estende além da aparência, como se tivesse sido posta uma lente de aumento na sua existência. A linguagem, portanto, passa a ser o estatuto da possibilidade do impossível e o silêncio, o arcabouço da fala.

O livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* enche de curiosidade e vertigem os olhos dos seus leitores pela estrutura – que se inicia “desmesuradamente” com uma vírgula, perpassa um capítulo inicial desprovido de “correta” pontuação e paragrafação e culmina o romance com dois pontos – e pela trama cheia de mistérios, alegorias, sinestésias e elucubrações dignas de um fluxo de consciência autêntico, coberto de existencialismo.

Acerca do esclarecimento da linguagem do livro, diante de sua dialética dramática e estrutural, pode-se observar que a narrativa se polariza pelo diálogo e não pelo monólogo, como a grande maioria dos outros livros de Clarice Lispector, embora Lóri como protagonista passe pelo mesmo dilaceramento e autoconhecimento, por exemplo, que Joana de *Perto do Coração Selvagem*, e descubra a mesma extrema solidão que G.H. de *A Paixão segundo G.H.* É válido, entretanto, dizer que a oscilação entre unidades monológicas e unidades dialogais existe dentro do texto, todavia não como simples construções estruturais, mas, antes de tudo, como dramatizações de uma verdadeira *monodialogação intersubjetiva*. Isso ocorre porque o romance trata de duas consciências que se reconhecem e se comunicam: é na verdade a busca de uma realidade em que o amor possui implicitamente todos os valores humanos na sua simplicidade emotiva. Clarice, nesse sentido, vence a carência estrutural e intrínseca do monocentrismo narrativo deixando de lado a situação conflitual fechada na posição absorvente da protagonista.

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

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

É interessante observar que na estrutura e poética textual, a transação entre o eu narrador e a personagem (o eu narrado) não se opera pela alternância entre discurso direto e indireto, mas pela variação do discurso indireto com sua desigualdade rítmica e seu espaçamento ao corresponder a uma temporalidade que transita do passado remoto impessoal ao passado próximo que ainda sobrevive na sua intimidade pessoal, fundindo o narrador à intimidade da personagem. É nesse ponto que até mesmo o narrador entra na festa da metalinguagem ficcional da obra, quando narra no primeiro capítulo de uma forma desorganizada – sem pontuação e paragrafação acertada – o início da trajetória de Lóri: ora, é a pura dramatização da própria Lóri na introdução do seu itinerário em busca da autorrealização e do prazer, e essa dramatização influencia a todos: a Ulisses, ao narrador e ao leitor.

Assim como no começo a narrativa se apresenta continuando um movimento de escrita, ela termina com o indício (dois pontos de continuação) de que prosseguirá, para além do romance, a dialogação, apenas interrompida, que a polarizou. (NUNES, 1995, p. 82).

Acerca ainda dessas acepções, observa-se que a narração evolui passo a passo na busca difícil, pela qual Lóri passa, de si mesma. Isso é representado pelas variações internas da narrativa que se reduz muitas vezes a anotações diárias, registros de uma única palavra na página em branco, bem como escrita dentro da escrita ou história dentro da história e transcrições. A constante da narrativa se dá com episódios circulares que retomam o fio de uma “mesma” experiência que continua e cresce, nos quais Lóri passa por uma introspecção abismal, por uma sensibilidade em relação ao nada, por um envolvimento com o silêncio, por uma sedução pelo indizível e pelo ser impessoal e pela conceituação de Deus como pura identidade e totalidade cósmica; enfim, uma verdadeira recuperação do sentido e do não sentido da existência individual (NUNES, 1995).

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

É válido ressaltar que *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres* é um romance que privilegia o elemento da água, uma vez que Lóri (apelido de Loreley) é o nome de um personagem lendário do folclore alemão, um ser da água, uma sereia que seduzia os pescadores com seus cânticos para que morressem no fundo do mar, sucumbidos pelo seu encanto. É por isso que no momento do romance em que Lóri entra no mar, ela se sente fertilizada: justamente porque volta ao recanto de sua alma sirena e aquática. O mar dentro de si é como líquido espesso do homem (Ulisses) que a fecunda para amadurecer de si mesma, para descobrir sua verdadeira identidade e atingir a imanência. Lóri renasce para o amor e para a vida, e Ulisses a ajuda nesse processo calando-se, deixando de lado quaisquer vínculos de seu conhecimento meramente filosófico,

para, mesmo estando mais avançado na aprendizagem do que ela, aprender também e fazê-la “ficar pronta” para ele como a mulher da sua vida.

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

Desse ponto observamos a relação que há entre o Ulisses homérico e o Ulisses clariceano: os dois conhecem o encantamento das sereias, mas enfrentam-no conscientemente e conseguem arranjar um modo de, entregando-se a ele, não ficarem entregues a elas. Isso significa dizer que ambos não desmaiam ou entram em transe ao serem encantados pelas sereias – o Ulisses homérico pelas sereias na Odisséia e o Ulisses clariceano por Loreley –, mas sabem que tal encantamento lhes provoca uma aprendizagem ou uma ânsia de continuar o itinerário da vida. A diferença na trajetória dos dois Ulisses se dá com o fato de que o homérico não permanece com as sereias para travar a sedução juntamente com elas, uma vez que tem que seguir seu caminho e vencer outros obstáculos, enquanto o clariceano percebe que a única forma de dar seguimento verdadeiro à sua vida é se unindo à Loreley. Nesse sentido, conseqüentemente, o professor universitário é um encantado encantador, da mesma forma que se torna um encantador encantado por sua amada.

Dessas acepções, é possível chegar à conclusão de que Lóri, a sereia encantadora, faz Ulisses jogar astuciosamente o jogo da vida na confluência dos dois como casal, por meio, não obstante, de uma reversão da solidão na felicidade a dois, uma vez que a aprendizagem e a busca de ambos pelo prazer são, ao mesmo tempo, solitária e conjugal, conjuntamente com as dialéticas do velamento e da revelação, do perder a fim de se ganhar e do drama existencial com o drama da linguagem.

O efeito estético, portanto, que caracteriza a escritura clariceana, principalmente em *Uma aprendizagem* ou *O livro do prazeres*, está em aspectos tais como: uma linguagem de boa carnação e musculatura preocupada com a complexidade do significado mediante o seu significante; um narrador que se mistura com a voz do eu narrado, isto é, das personagens protagonistas da trama; uma história que se desdobra a partir de um insólito incidente na vida da personagem que vai desencadear toda uma epifania reflexiva acerca da existência e do ser e estar no mundo; um jogo de palavras e expressões cobertas de sinestesia que revelam a excelência introspectiva da confluência da voz do narrador com a voz do eu narrado; e um tempo não cronológico que se desencadeia pelo fluir da consciência e da sensibilidade da personagem perante o ritmo da vida e das epifanias existenciais, muitas vezes calcadas pelo silêncio da linguagem, em vista daquilo que pode ser representado apenas pela não palavra.

Esses aspectos são os princípios que consigo observar dentro do estilo clariceano. Saber de onde vem todo esse procedimento é mais uma tarefa da epistemologia do romance. Passemos, portanto, para a etapa na qual a literatura dialoga com o momento histórico e cultural em que foi escrita.

### 3 CLARICE LISPECTOR E A CONTEMPORANEIDADE: O DIÁLOGO ENTRE O ROMANCE E A HISTÓRIA DA LITERATURA

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

A obra de arte é ficção que potencializa a representação da condição humana por meio da linguagem. A narrativa de Clarice Lispector é uma marca primordial de exemplificação desse procedimento no que tange ao texto literário e, por isso, se compraz muito bem com a significação de uma poética que antropológica e psicologicamente atinge aquele que se atém com ela.

A escritora nascida em 1920 em Tchetchenilk, pequena aldeia da Ucrânia, e nacionalizada brasileira, prima por uma narrativa que nos faz conhecer o impacto do regime da fascinação que faz o homem sair do seu universo apolíneo (os dramas diurnos concentrados na subjetividade concentrada em si mesma) para ser arrastado para o mundo noturno e excêntrico dionisíaco, na busca do divino pela pretensão da imanência. O drama clariceano é o das paixões, na transição “do humano para o inumano, do mundo para o imundo, do orgânico para o não-orgânico, o aórgico neutro noturno” (SOUZA, 1997, p.123).

Não adianta interpretar Clarice Lispector por uma tradição monocular e modernista que prima pela simples classificação do narrador e da personagem, porque o narrador e a personagem clariceanos são configurados de forma distinta. O narrador em Clarice não é apenas aquele que narra a história de determinadas personagens no texto, porque ele também é narrado pela própria estrutura da linguagem, é também influenciado pelo drama criado no jogo dos fluxos de consciência que, por sua vez, buscam dizer o indizível, buscam determinar o não-ser da personagem no dilema do impensado, do não-escrito, do impronunciado e do inominado. O drama da narrativa clariceana, dessa forma, não resiste ao silêncio que a palavra suscita na representação da veia dionisíaca do enigmático e do divino. Nesse sentido, o ser passa a ser o ser humano e o mundo, o mundo humano, dotado de uma luz de consciência dialética, multiperspectivada, metafísico-ontológica e coberta de monodialogos.

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

O texto clariceano, diante das acepções suscitadas, é marcado fortemente por temáticas como o autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o eu e o mundo, conhecimentos das coisas e relações intersubjetivas e humanidade e animalidade. Para a concepção do mundo das personagens, Clarice utiliza nos seus romances ideias fixas que se repetem ao se reportarem à inquietação, ao desejo de ser, ao predomínio da consciência reflexiva, à violência interiorizada nas relações humanas, à potência mágica do olhar, à exteriorização da existência, à desagregação do eu, à identidade simulada, ao impulso de dizer e ao descortínio

silencioso das coisas (NUNES, 1995). Todos esses elementos ligados entre si na significação da concepção do mundo da personagem pelo existencial.

Apesar de tratar de um caráter existencialista, a obra de Clarice não é influenciada ou referenciada diretamente pelo existencialismo *sartreano*, por exemplo. Isso porque sua criação literária diverge da ideia de existência como uma realidade fática, uma vez que é a mística que paira na sua obra, fazendo-a perder o seu caráter simplesmente ontológico para se validar na própria existência individual da personagem com acuidade reflexiva e inquietação interior. As personagens clariceanas quanto mais conhecem a si mesmas, mais parecem confrontar-se com um ser outro de si mesmas, e é isso justamente que lhes provocam a náusea. Diferentemente em Sartre, a revelação da náusea conduz a uma aquisição total do mundo humano, no qual o mundo da consciência, enquanto liberdade e projeto, é o único que tem sentido, porque é o que medeia a ética para o alcance do destino comum.

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

É claro que a literatura clariceana anuncia abertamente esse critério da mística existencial humana na representação do drama de suas personagens, mas para a Literatura Contemporânea, na sua maioria, a obra não é solução ou taxação de comportamentos, ela é a dúvida. Para o autor, a ficção já não é mais abrigo para ter e possuir a realidade, muito pelo contrário, é escrevendo que a lacuna aumenta e o romance passa a ser uma interrogação, visto que na narrativa o narrador se narra no alcance de um esvaziamento, do encontro de um eu sem máscara, que diz sem dizer e não diz dizendo a fim de identificar o ser.

O texto clariceano já não é mais, portanto, somente novela ou romance, e se torna equívoco chamá-lo de mera ficção, porque há uma transgressão nas representações do mundo, uma quebra nos padrões da linguagem, uma verdadeira desgenericidade que o faz ser inclassificável pelo fato de ser uma escritura “errante”, autodilacerada. A autora dilui concretamente a ideia de gênero literário, uma vez que seus textos não podem ser submetidos às velhas exigências de enredo e personagens. O texto submete as palavras a uma compressão de sentido por conta da própria dinâmica da sua estrutura.

Num mundo contemporâneo em que a tônica da linguagem é o silêncio, Clarice efetiva uma escritura que dá maior liberdade de pensamento ao leitor, cansado de todo o barroquismo da modernidade. Ser contemporâneo significa, portanto, ser mais objetivo para dar vazão ao devaneio, em vista de toda uma complexidade do que é ser e estar no mundo. Clarice nos permite justamente respirar por esses ares, nos dá crédito a estabelecer uma hermenêutica do seu estilo e procedimentos formais a fim de que uma epistemologia do romance possa ser desenvolvida e consigamos, em algum ponto, chegar a um

entendimento ou conhecimento simples e direto em meio a toda a multiperspectiva interpretativa do mundo da obra de arte literária.

## An apprenticeship of pleasure: an epistemology of the novel in Clarice Lispector's writing

### ABSTRACT

The multiperspective interpretative of literary work of art raises the theoretical need for an epistemology of the novel that seizes a hermeneutical point which becomes more straightforward interpretation of the literary text. Passing through the formative principle that guides the work (*serio ludere*), identifying the aesthetic effect by which it was developed, and integrating it into historical-literary moment of its creation, we seek to understand more clearly the intimate structure of the book *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, published in 1969, as a milestone of the deed of Clarice Lispector.

**KEYWORDS:** Epistemology of the novel. Hermeneutics. Clarice Lispector.

## REFERÊNCIAS

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo**: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

\_\_\_\_\_. Hermenêutica como filosofia prática. In: \_\_\_\_\_. **A razão na época da ciência**. Trad. Ângela Dias. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

IZOLAN, Maurício Lemos. **A hermenêutica da ironia em Tom Jones**. (Dissertação de Mestrado). Brasília: UnB, 1997.

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

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

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. Trad. De Myriam Campello; revisão técnica Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Avila, 1979.

\_\_\_\_\_. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 1993.

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

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Ed. Universitária, 1975.

**Recebido:** 13 set. 2016

**Aprovado:** 09 nov. 2018

**DOI:** 10.3895/rl.v20n31.4633

**Como citar:** BARBOSA, Allan Michell. Uma aprendizagem do prazer: a epistemologia do romance na escritura clariceana. *R. Letras*, Curitiba, v. 20, n. 31 p. 136-151, jul/dez. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

**Direito autoral:** Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

