

CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA

NO TEMPLO DA LINGUAGEM
A experiência de Deus no discurso
ficcional de Clarice Lispector

JULIANA GERVASON DEFILIPPO

Juiz de Fora

2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

NO TEMPLO DA LINGUAGEM

A experiência de Deus no discurso
ficcional de Clarice Lispector

por

Juliana Gervason Defilippo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora como parte dos requisitos para conclusão do curso de Mestrado em Letras, área de concentração: Literatura Brasileira. Orientadora Acadêmica: Prof^a. Dr^a. Nícea Helena Nogueira.

Juiz de Fora, 1. semestre 2006

EXAME DE DISSERTAÇÃO

DEFILIPPO, Juliana Gervason. **No templo da linguagem:** a experiência de Deus no discurso ficcional de Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Letras, área de concentração: Literatura Brasileira) Programa de Pós-graduação, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Nícea Helena Nogueira
Orientadora Acadêmica

Professor Doutor José Carlos Aguiar de Souza

Professor Doutor William Valentine Redmond

Examinada a Dissertação

Conceito: _____

Em: ____/____/2006

À Margareth e João,
minha mãe que sonhou a vida inteira para conquistar lutas,
meu pai que lutou a vida inteira para conquistar sonhos.
São as pessoas mais importantes da minha vida,
são o templo da minha linguagem.

Ao Rogério, meu amor, a melhor abstração que já tive.

Ao Gil, amigo e orientador que divide comigo literatura e saberes.

A Deus, tema e crença.

*Podiam muito bem ignorar
Em meu véu funerário, em meu vestido lunar.
Não sou feita de mel.
O que querem de mim?
Amanhã serei Deus, e vou soltá-las enfim.*

A caixa é apenas temporária.

Sylvia Plath

Enquanto eu inventar Deus, ele não existe.

Clarice Lispector

AGRADECIMENTOS

Perto do coração:

O gosto e o fascínio por C.L. renasceram de um livro presenteado por minha amiga, protetora, inspiradora e mãe. Desde então, a leitura, que já fazia parte de minha vida, renovou-se.

A possibilidade de percorrer esse caminho acadêmico e todos os outros caminhos dessa vida foi presenteada por meu pai, presente sempre na realização de meus sonhos.

Sem o acompanhamento, a persistência, o crédito, o carinho, a proteção, o respeito, a força e a presença dessas duas pessoas indescritivelmente amadas, nenhuma das linhas deste trabalho teriam nascido com o amor que foram geradas. São os **laços dessa família** que capacitaram a produção dessa **felicidade** tão **clandestina**.

Ao Rogério, que trouxe **um sopro de** amor, paz, crença, coragem e mudanças à minha **vida**.

Sem o carinho, a atenção e a afeição com que Gil caminhou e encaminhou-me pelas vias tortuosas da escrita, nenhuma tessitura acadêmica seria possível. A ele um inominável agradecimento, eterno.

Uma aprendizagem:

A coragem para gerar tal idéia foi presente da paixão que Geysa e Gilvan ensinaram-me a ter pelas letras, sem eles, continuaria Tateando **maçãs no escuro**.

Sem Thereza Domingues, William Valentine Redmond, Maria de Lourdes Abreu de Oliveira, Terezinha Mucci Xavier, Eliane Vasconcellos e Francis Paulina Lopes da Silva não teria sobrevivido a essa **via crucis** da mente **de corpo inteiro**.

A hora da estrela:

À Nícea, que me ajudou nessa **descoberta do mundo**, meu carinho. Tecer idéias, atar palavras, materializar estrelas, sem sua orientação não chegaria a hora de.

Ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, meu mais sincero e humilde obrigada.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem por objetivo analisar a experiência religiosa no livro **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**, de Clarice Lispector, a partir da vivência feminina da relação amorosa. Para tanto, fará uma divisão desta obra partindo da nomenclatura adotada pelo teólogo brasileiro Leonardo Boff ao referir-se à experiência de Deus: afirmação – negação – afirmação. Pretende-se mostrar que a obra desbanaliza o banal realizando uma transgressão no discurso literário feminino utilizando uma prática discursiva predominantemente religiosa.

Palavras-chave: Literatura, Religiosidade, Discurso Feminino, Clarice Lispector, **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**

ABSTRACT

The aim of this study is to analyse the religiousness in **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** by Clarice Lispector, which includes allusions to elements of her religiousness experience, as well as to other constructions in her creative writing, including the feminine experience of the love. In order to accomplish this, we divide the referred text according to the perspective adopted by Leonardo Boff concerning the experience of God: affirmation - denying - affirmation. We also propose that this text transforms the banal into the non-banal, performing some kind of transgression in the feminine literary discourse, presenting a predominantly religious discursive praxis.

Keywords: Literature, Religiousness, Feminine Discourse, Clarice Lispector, **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: “ERA UMA VEZ: EU”	10
INTRODUÇÃO	12
1 VOZES FEMININAS NÃO MAIS LONGÍNQUAS	14
1.1 Voluptuosas vozes veladas – das precursoras às contemporâneas.....	15
1.2 Enquanto eu inventar Deus.....	24
2 QUEM TEM MEDO DE CLARICE LISPECTOR?	28
2.1 Tateando Clarice nas areias.....	31
2.2 A aprendizagem da epifania.....	36
3 O TEXTO CONTINUA, NÓS NÃO	40
3.1 Porque em pleno dia se morre.....	41
3.2 Entrada no abismo – Aceitação de Deus – Infância.....	44
3.3 Vivência do abismo – Negação de Deus – Não – religião .	48
3.4 Saída do abismo – Aceitação de Deus – Crença no Deus vasto.....	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76
BIBLIOGRAFIA	80

APRESENTAÇÃO: “ERA UMA VEZ: EU”

Vou continuar, é exatamente da minha
natureza nunca me sentir ridícula,
eu me aventuro sempre,
entro em todos os palcos.
Clarice Lispector

Meu primeiro contato com Clarice Lispector se deu no ano de 1996, quando cursava o Ensino Médio no Colégio dos Jesuítas, em Juiz de Fora. Tratava-se da obra **A hora da estrela**, selecionada na época para o vestibular de ingresso da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e já trabalhada pela professora de português do primeiro ano do Ensino Médio. O encanto e o dilaceramento trazidos por esse livro foram inevitáveis.

O curso de Letras da UFJF foi conquistado no ano de 1999, quando entrei em contato com **Felicidade Clandestina**, livro de contos da autora. Durante os quatro anos de curso tracei um caminho acadêmico insistentemente voltado para análises e leituras de seus livros, já iniciando uma pesquisa que iria encontrar o seu amadurecimento anos depois.

De 1999 a 2001, fui bolsista de Iniciação Científica pela FAPEMIG (Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais) no projeto “A construção/produção da escrita na Internet e na Escola: uma abordagem sociocultural”, desenvolvido na área de Educação da UFJF pela Prof^a Dr^a Maria Teresa de Assunção Freitas. Nele, pude amadurecer meu olhar de pesquisadora e aprimorar meu currículo acadêmico com participações e apresentações de projetos em Congressos e Simpósios, além de contar com a publicação de ensaios em revistas, meio digital e capítulos de livros. Essa pesquisa possibilitou minha primeira publicação em livro. Em 2005, a editora Autêntica publicou **Leitura e escrita de adolescentes na internet e na escola**, sendo dois de seus dez capítulos de minha autoria.

Durante o mesmo período fui bolsista voluntária do projeto “O discurso literário e religioso em Juiz de Fora no início do século XX” orientado pela Prof^a Dr^a Geysa Silva, então atuando na UFJF, principal responsável pelo meu interesse em trabalhar o discurso religioso na literatura, e também por minha formação acadêmica e pessoal.

No ano de 2002 fui bolsista de iniciação científica PIBIC do projeto “O universo das citações na obra de Rubem Fonseca” orientado pelo Prof^o Gilvan Procópio Ribeiro. Esse mesmo professor foi meu orientador, no último ano de UFJF,

na monitoria de Literatura Brasileira, e foi o responsável principal por meu encorajamento para trabalhar com sala de aula.

Vários escritores e teóricos passaram por meus olhos de leitora e pesquisadora sob a orientação dos professores citados e de outros também importantes em meu percurso acadêmico. Durante os quatro anos da graduação, tive professores competentes e acesso às melhores referências, o que serviu para que o amor pela profissão tomasse proporções orgulhosas.

Em 2003, já com a Licenciatura Plena, cursei a Especialização em Estudos Literários, ainda na UFJF, e, como trabalho de final de curso, iniciei o que hoje apresento como dissertação de mestrado.

Além do apontado participei de eventos nas áreas de Educação e Letras, apresentando trabalhos e enriquecendo o currículo tanto no aprendizado quanto na produção acadêmica.

Além disso, minha incursão em sala de aula deu-se no ano de 2002 em turmas de Pré-vestibular trabalhando Literatura, cargo que mantenho até hoje, estendido para turmas do Ensino Médio, além de lecionar Redação para o Ensino Fundamental, em instituição particular de ensino.

O interesse por Clarice foi-se aprimorando e se estendendo durante cada ano, às vezes restrito à academia, outras vezes preso ao interesse e ao amor por sua fascinante literatura. Das dificuldades enfrentadas para a conclusão desse mestrado creio ter sido o trabalho com a autora a maior de todas. Não pelos fatores óbvios e já apontados por seus estudiosos: hermetismo de sua linguagem, perigo de sua narrativa, entre outras. Mas por ter trabalhado com uma paixão literária e uma crença pessoal e ter que, em determinados momentos, afastar-me do passional para vislumbrar o acadêmico.

Resta esperar que este exercício tenha obtido os melhores resultados, o que não o tornará concluído. Faz-se basilar para o aprimoramento dos novos estudos que estão por vir.

INTRODUÇÃO

A teoria do texto remove todos os limites à liberdade de leitura (autorizando a leitura de um trabalho antigo a partir de um ponto de vista inteiramente moderno...), mas também insiste intensamente na (produtiva) equivalência entre leitura e escritura.
Roland Barthes

Ler Clarice é conjugar todos os verbos que Roland Barthes aponta em sua obra **O prazer do texto** (1973): confundir, contradizer, desejar, desfrutar, procurar e gozar. O lugar mais erótico, como lembra o filósofo francês, é onde o vestuário se entreabre. Este se entreabre a todo momento em **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** (1969): a sereia que não é a sereia; um Ulisses que não é o Ulisses; uma mulher que é, na verdade, o homem; um homem que seduz para tornar-se mulher; uma recusa ao social para um intenso trato do social; recusa da estrutura da narrativa; a vírgula que inicia o romance; os travessões que não terminam a história; a intensa, sofrida e feminina ruptura. Não foi o canto da sereia que hipnotizou e enganou os leitores, foi o canto de Clarice. Sua Macabéa já estava delineada nessa obra, seu momento máximo – a que tantos chamaram **A hora da estrela** – já estava alçado nesse livro. A verdade é que poucos perceberam o vestuário entreaberto, poucos notaram o prazer no **Livro dos prazeres**. É Roland Barthes quem afirma que os valores das obras da modernidade provêm de sua duplicidade. Sendo assim, nos tantos duplos da obra – leitura e escrita, Lóri e Ulisses, Deus e homem – buscamos o uno do texto, buscamos a experimentação do Deus através da experimentação da linguagem: quem é o Deus, como Ele é, para que ou para quem Ele se mostra e por quê o faz? Alçamos uma leitura acadêmica a todo momento, porém não nos negamos ao prazer e à fruição dessa obra, permitimos à nossa leitura a mais completa *jouissance* barthesiana que nos foi possível alcançar.

No primeiro capítulo deste trabalho, apresentamos um dos olhares que optamos assumir enquanto percorremos o livro de Clarice. A crítica feminista contribuiu com muitos estudos sobre a autora desde o lançamento de sua primeira obra e não pudemos ignorá-la em nossa análise, até porque, em se tratando de uma tentativa de traçar a experiência de Deus através da linguagem na ficção da autora, partimos do pressuposto que, a partir da experiência feminina, Clarice irá construir

essa linguagem. Analisamos a literatura dessa escritora e, conseqüentemente, a esfera social, histórica, sexual e literária que a circunda. É nesse capítulo, também, que fazemos uma revisão da crítica feminista desde o início de sua produção teórica relacionando-a a autores que discutem a importância da crença em algo superior para o homem, tanto no plano individual, quanto no social.

No segundo capítulo, com o título “Quem tem medo de Clarice Lispector” – expressão emprestada de outros teóricos e com ecos na peça “Quem tem medo de Virgínia Woolf?” (1962), de Edward Albee – fazemos uma breve revisão das produções a respeito da obra de Clarice, assim como as publicações que ainda levam o seu nome, mesmo após sua morte. Nesse capítulo, apresentamos uma discussão crítica acerca do livro **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**, lançado no ano de 2005, que traz uma reunião de textos de Vilma Arêas a respeito da obra da autora. Antes de analisar o livro **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**, julgamos essencial comentar esse recente livro sobre Clarice, uma vez que notamos algumas divergências com nossas idéias e nossos estudos a respeito de sua obra.

O terceiro capítulo deste trabalho faz uma incursão na obra em estudo, apontando, finalmente, a construção ficcional de Deus a partir do discurso literário da autora. Entre análises de vários símbolos e simbologias presentes, relacionamos a experiência divina à experimentação de Deus, a partir de conceitos de filósofos e teóricos como Leonard Boff, Joseph Campbell, Gianni Vattimo, Franco Crespi, entre outros. Além disso, retomamos o termo “epifania” já freqüente em estudos a respeito de Clarice e, neste caso, demos preferência aos apontamentos de Olga de Sá.

Do muito que se falou a respeito de Clarice Lispector e de sua obra, pouca importância foi dada à temática da religiosidade. Este trabalho, antes de tecer quaisquer afirmações acerca do livro escolhido, pretende desenvolver um estudo calcado no prazer do texto e insere-se na linha de pesquisa “Literatura Brasileira: tradição e ruptura” do Programa de Mestrado em Letras, área de concentração; Literatura Brasileira, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora.

1 VOZES FEMININAS NÃO MAIS LONGÍNQUAS¹

O escritor não tem
sexo, ou tem os dois.
Clarice Lispector

Na obra **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**, publicada em 2002, a ensaísta Nelly Richard cita o I Congresso Internacional de Literatura Feminina Latino-Americana, realizado em 1987 em Santiago do Chile, lembrando algumas discussões levantadas acerca das precariedades e ambigüidades de inscrição que afetam a literatura produzida por mulheres, dentro do marco da institucionalidade literária e do mercado editorial:

[...] ficou evidente como a tradição da literatura e seu cânone tendem a omitir, ou marginalizar, a produção feminina, com exceção de duas situações: quando a recuperam sob o subterfúgio paternalista do falso reconhecimento e, também, quando o mercado promove essa literatura como simulacro de uma “diferença”; exaltada pela feira do consumo para multiplicar – de modo banal – a “diferenciação” de seus produtores (2002, p. 128).

Propondo algumas questões a serem respondidas durante seu ensaio, a ensaísta demonstra a importância de se diferenciar a escrita masculina da feminina, uma vez que, mantê-las no mesmo plano lingüístico seria corroborar o estabelecimento de um poder que eleva a masculinidade valendo-se do neutro e do impessoal para falar em nome do universal (Ibid., p. 129). É a teoria feminista que esclarece não ser a língua um veículo neutral e que, portanto, há especificidades próprias das produções de gênero que devem ser consideradas, caso contrário, a interpretação pode falsear características ou marginalizar singularidades.

A partir dessa perspectiva é que percorremos o livro **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Considerar a obra de Clarice Lispector como produto de uma escrita feminina e, portanto, passível de particularidades, foi prerrogativa principal para que pudéssemos perceber a representação do Deus ficcional dessa autora. Apesar da escritora em vida ter evitado comentar o assunto em entrevistas, trataremos do tema lembrando sempre que, segundo Márgara Russoto, ao analisar a transgressão narrativa em Clarice Lispector, “a relação entre a situação feminina e

¹ Alusão à música “Voz longínqua” citada pela personagem Lóri e analisada no capítulo 3 deste trabalho.

a causa formal pode ser um resultado independente da vontade da autora”² (1989, p. 85).

Não nos interessa, neste trabalho, delinear o discurso feminino de Clarice Lispector, nem delimitar os traços deste discurso; basta-nos a sua inclusão no nos estudos literários de produção feminina.

1.1 Voluptuosas vozes veladas – das precursoras às contemporâneas³

Há uma verdadeira maçonaria
entre os homens. Eles estão
sempre dispostos a empurrar as
mulheres para posições secundárias.
Simone de Beauvoir

Apesar da luta isolada de algumas mulheres como Mary Wollstonecraft, Virgínia Woolf e Simone de Beauvoir, a crítica feminista, aplicada à literatura, apenas tomou forma e ganhou força, no final da década de 60. Mais precisamente em 1970, com a publicação de **Sexual politics**, tese de doutoramento da norte-americana Kate Millet que, ultrapassando um mero aspecto literário, apresentou aguçada consciência política, trazendo à tona discussões acerca da posição secundária ocupada pelas heroínas dos romances de autoria masculina, como também pelas escritoras e críticas literárias. Millet assumiu uma tarefa particularmente valiosa considerando certos eventos ou obras literárias sob um inesperado e surpreendente ponto de vista.

É importante ressaltar, no entanto, que o descaso com que se tratou a mulher na literatura não é de todo presente em livros do cânone da literatura brasileira, vide exemplos como José de Alencar ou Machado de Assis. A produção literária de autoria brasileira teve, já no século XIX, escritores preocupados em traçar um perfil da personagem feminina, como aponta Heloísa Buarque de Hollanda: “Qualquer exame, mesmo superficial, das obras de José de Alencar, um dos principais articuladores dos mitos de fundação da nacionalidade do romance brasileiro, aponta para a presença da mulher constituída como o ícone nacional por excelência [...]” (2003, p. 22).

² Texto original: "La relación entre situación femenina y causa formal puede ser un resultado independiente de la voluntad de la autora." (Tradução nossa.).

³ Alusão ao poema “Violões que choram” de Cruz e Sousa.

Diversas obras sobre autoria feminina foram ganhando lugar nas estantes e nos estudos dedicando-se, sobremaneira, ao desvelar dos mecanismos de exclusão dos textos de escritoras; a descobrir ligações entre essa exclusão literária e a histórica exclusão social e, não menos importante, a construir uma *episteme* feminista cuja estrutura de pensamento não estivesse pautada na polaridade que caracteriza o pensamento ocidental moderno essencialmente androcêntrico. Ou seja, a crítica feminista defrontou-se com o problema das mulheres enquanto consumidoras da literatura produzida por homens.

Além de Kate Millet, essa linha teórica carrega nomes de mulheres como Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Hélène Cixous e Julia Kristeva (entre outras). No Brasil, Heloísa Buarque de Hollanda publicou, em 1993, uma compilação de ensaístas brasileiras de 1860 a 1991 e, em capítulo introdutório, apontou que podemos datar o auge da prática literária feminina a partir de, aproximadamente, 1899.

É de 1792 a famosa obra **A vindication of the rights of woman**, de Mary Wollstonecraft Godwin (1797 – 1851), escritora que, em convívio direto com revolucionários franceses, tentou definir e defender os direitos da mulher. Isoladas aparecem Virgínia Woolf (1882 – 1941) com **Um teto todo seu**, de 1929, e Simone de Beauvoir (1908 – 1986) com **O segundo sexo**, de 1949.

Virgínia Woolf fez um balanço, em linhas gerais, da produção literária feminina desde o século XVI na Inglaterra até o século XX e analisou os fatores que possibilitaram a emergência dos homens no trabalho da criação literária em detrimento das mulheres. Em torno do tema central, seu texto de 1929 abordou vários assuntos, dentre os quais a discussão de como o escritor é produto de circunstâncias históricas. A partir disso faz a descrição dos preconceitos que ela mesma sofreu enquanto escritora, apontando motivos para o atraso da produção ficcional feminina.

Ao relatar o episódio em que sua entrada foi barrada em uma biblioteca inglesa enquanto fazia suas pesquisas, apenas por ser mulher, Woolf revelou os obstáculos enfrentados, tornando claro que a dificuldade de acesso à cultura e à tradição literárias colocou as escritoras muito aquém da produção masculina vigente. Esse desequilíbrio na produção artística foi apontado no capítulo “Mulher e ficção”, em que Woolf afirmou que os poemas escritos por mulheres do século XVII são visivelmente marcados pela amargura, pelo ódio e pelo ressentimento em relação

aos homens. Esses sentimentos tornaram essa literatura de autoria feminina cerceada quanto ao valor literário. Ou seja, a mulher, antes de usar a literatura como arte, o faz apenas como um método de expressão pessoal, o que só iria mudar por volta de 1920.

Ao propor uma ficcional existência da irmã de Shakespeare, Woolf fez uma alegoria sobre as difíceis circunstâncias que envolvem a condição da mulher escritora. Essa discussão também pode ser encontrada, de forma reduzida, em uma crônica de Clarice Lispector, intitulada “A escritora”:

O busto grande, quadris largos, olhos castos, castanhos e sonhadores. Uma vez ou outra exclama. Disse com ar alegre, aflito, muito rápido para que não a ouvissem totalmente: acho que não podia ser escritora, sou tão... tão...!

Um dia, escondida de si mesma, anotou no caderno de despesas algumas frases sobre o Pão de Açúcar. Só algumas palavras, ela era resumida. Muito tempo depois, numa tarde em que estava só, lembrou-se que escrevera alguma coisa sobre alguma coisa – o Corcovado? o mar? Foi procurar o caderno de despesas. Por toda a casa. (...) Ah, tivessem lhe escrito mais e ela teria muitos papéis e teria onde procurar. Mas sua vida ordenada era exposta, tinha poucos esconderijos, era limpa. Na sua casa o único esconderijo era ela mesma. Mas que felicidade ter móveis, caixas onde encontrar por acaso. Tinha aonde procurar indefinidamente.

Foi o que continuou a fazer uma vez ou outra através de vários anos. De vez em quando se lembrava do caderno de despesas num sobressalto de esperança. Até que, depois de vários anos, um dia ela disse:

- Quando eu era mais moça, escrevia umas coisas (1999a, p. 112-113).

Sob um teto seu, a mulher da crônica, apesar de “tão... tão...!”, rabisca suas linhas literárias. Porém, elas desaparecem dentro de sua própria casa, esse espaço que a contém por inteira, mas não é por inteiro seu. A mulher que não tem esconderijos perde o que a fizera escritora. Em outras palavras, Clarice disse fundamentalmente a mesma coisa que Woolf, embora não seja possível afirmar tratar-se de uma alusão literária, apesar desse texto ter sido originalmente publicado na primeira edição de **A legião estrangeira** que data de 1965, e Clarice ter se referido ao livro de Woolf em 22 de maio de 1952, no tablóide **O Comício**, onde publicou o texto “A irmã de Shakespeare”⁴, ou seja, quando escreveu a crônica já tivera contato com o texto da escritora inglesa. Enquanto Woolf faz uma análise cultural, social, literária e filosófica a respeito das mulheres, Clarice transforma essa mesma análise em crônica de forma reduzida.

É de Virgínia a frase “Sem a autoconfiança, somos como bebês no berço” (1985, p. 31). A personagem da crônica não se apresentava autoconfiante em sua

⁴ Esse texto foi recentemente republicado em **Outros escritos/Clarice Lispector**, obra organizada por Teresa Montero e Licia Manzo, Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 91-92.

produção escrita, afinal, jamais poderia ser escritora por ser “tão... tão...!”. O perigo, como mesmo apontou Clarice diversas vezes, está nas entrelinhas⁵, uma vez que não explicitando o que seria a escritora, deixa para o leitor completar a expressão.

Ao final do livro, Virgínia defende a necessidade da androginia no pensamento artístico para que a experiência literária seja comunicada de forma integral. Quanto a isso vale citar um de seus livros mais populares, **Orlando**, publicado em 1928, que é a história de nobre inglês do século XVI que se transforma em mulher e atravessa o tempo, até chegar nos anos 20 do século XX, constantemente em busca do amor e da arte. A obra é um exemplo do que a escritora deseja, a androginia da personagem serve como um exercício para divertidas comparações entre homens e mulheres além de desenhar Orlando como um ser humano, independente do sexo.

Embora a obra **Um teto todo seu** possa ser considerada como um texto instituidor da crítica feminista, muitas idéias nela contidas foram contestadas posteriormente pela escola anglo-americana. Apesar de alguns argumentos serem frágeis ou contraditórios, é forçoso reconhecer que as idéias dessa escritora inglesa discutem aspectos centrais para a crítica literária feminista: a questão da tradição, do cânone e a possível especificidade do texto produzido por mulheres.

É de Simone de Beauvoir uma das primeiras obras femininas a aprofundar estudos a respeito da condição da mulher e o comportamento do homem. No primeiro volume de **O segundo sexo** (1949), publicado em português somente em 1980 e intitulado “Fatos e mitos”, a autora francesa propôs uma primeira questão, de todo complexa: “o que é uma mulher?”. Assim, desde os clássicos da Antigüidade, traçou um estudo a respeito da construção de uma identidade feminina calcada no papel do Outro:

O homem é o Sujeito absoluto; ela é o Outro.

A categoria do Outro é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias, encontra-se sempre uma dualidade que é a do mesmo e a do Outro. (...)

Isso é o que caracteriza fundamentalmente a mulher: ela é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro (BEAUVOIR, 1980, p. 14).

⁵ Essa relação também irá aparecer no livro **O demônio da teoria: literatura e senso comum** (2003), de Antonie Compagnon.

Para a escritora, desde sempre as mulheres estiveram subordinadas ao homem, e essa dependência não foi conseqüência de um evento específico ou de uma evolução, ela simplesmente aconteceu. Afinal, toda a história foi feita pelos homens. De fato, em nome de uma pretensa superioridade masculina, as mulheres foram submetidas a milênios de dominação, sob todos os aspectos (religioso, familiar, político, econômico, social, legal e artístico). Assim, o estigma da inferioridade feminina é, não raro, aceito pela própria mulher, que, tendo introjetado a ideologia patriarcal ao longo da história, age como guardiã dos mitos e tabus que a tornam esse Outro do homem. Beauvoir mostra que a própria narrativa bíblica sustenta esse estigma ao apontar que Eva só foi criada para atender à necessidade de ser o Outro de Adão.

Através dos tempos, é possível perceber, no texto de autoria feminina, uma luta constante contra a marginalização imposta pela sociedade falocêntrica. Submetida a uma dupla castração, como mulher e como artista, segundo apontaram Beauvoir e Woolf, a mulher-escritora teve que enfrentar dois problemas de crucial importância: a ansiedade de autoria e a ausência de predecessoras que servissem como modelo. Em face desse último, foram submetidas à ideologia patriarcal e levaram para seu discurso literário muito do que já ecoava no discurso masculino.

Em **O segundo sexo**, Beauvoir propõe uma maneira de reverter essa situação, legando à mulher a responsabilidade de inverter os papéis, aprendendo a ser homem (*l'Homme*), sobretudo através da conquista de uma profissão, fugindo da instituição do casamento e dos filhos que funcionam como uma armadilha.

No segundo volume, sub-intitulado "A experiência vivida", Beauvoir afirma que não se nasce mulher, torna-se mulher, assim, biologicamente, o ser humano nasce macho ou fêmea, mas são os valores culturais que o tornam feminino ou masculino. Portanto, sendo a sociedade quem fixa o papel feminino ou masculino, é ela quem privilegia, no homem, seu aspecto superior, e na mulher, seu aspecto inferior.

Analisando a sociedade de sua época, a autora francesa pretende desvelar as origens do "destino feminino", delineando um detalhado estudo da vida da mulher, da infância à velhice, e da influência cultural na definição desse percurso. Ao final do segundo volume, afirma que esse caminho sugere o desejo feminino de uma subjetividade, embora lhe seja apontada, como destino, a alteridade.

Os pensamentos de Beauvoir foram redefinidos pelas teóricas da nova geração do feminismo francês que enfatizam a diferença entre homem e mulher, na

busca pelo direito feminino de proteger o que a faz diferente do homem. É por isso que muito da produção feminina do último século concentra, paradoxalmente, ecos das vozes masculinas produzidas até então.

Estudiosas que se debruçaram sobre um estudo detalhado da produção feminina brasileira apontaram em escritoras contemporâneas a tomada de uma nova voz literária empreendida posteriormente às propostas da crítica feminista. Transgressão essa, ainda, muito sofreada pelo falocentrismo literário. No Brasil, o feminismo estréia com a republicana e abolicionista Nísia Floresta, pseudônimo literário de Dionísia Gonçalves Pinto (1810 – 1885), em 1832, com o livro **Direitos das mulheres e injustiças dos homens**, adaptação livre do livro de Mary Wollstonecraft. A escritora pôs em discussão os ideais de igualdade e independência da mulher. Com a temática a que se referia, a obra apareceu isolada no meio literário brasileiro.

É de 1859 o primeiro romance de autoria feminina de que se tem notícia, intitulado **Úrsula**, de Maria Firmina dos Reis. Anterior a isso, existem estudos contraditórios, como aponta a ensaísta Eliane Vasconcellos, a respeito da produção de Rita Joana de Sousa, difícil de ser delineada por encerrar-se em um “mito de uma mulher sábia, que nunca deixou sua obra para ser apreciada” (2003, p. 60).

Ignez Sabino publica, no ano de 1899, **Mulheres ilustres**, apresentando seu texto, nas palavras de Heloísa Buarque de Hollanda, como:

uma obra que pretende, através da criação de um ‘código de simpatia’ [sic], fazer justiça ao trabalho das mulheres, registrá-lo e criar uma articulação entre as produtoras, bandeiras que desafiam a atitude pedagógica condescendente que orienta a maior parte dos volumes biobibliográficos relativos a personagens femininas da época (1993, p. 13-14).

Hollanda aponta como sendo de 1920 a primeira tese, de que se tem notícia, de autoria feminina sobre textos de autoria feminina, escrita por Maria Rita Soares de Andrade e intitulada “A mulher na literatura”. Em sua introdução, a autora apontou a dificuldade de se recolher dados de obras femininas, reiterando a interferência da sociedade como fator preponderante para que muitas se tornassem incógnitas.

Heloísa Buarque de Hollanda aponta no dicionário crítico **Ensaístas brasileiras**: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991, que, durante o século XIX, muitas escritoras mostraram-se preocupadas em classificar a

produção feminina reivindicando para si o direito de intervir “na própria lógica estrutural da constituição do cânone literário, cujos critérios de exclusão e inclusão, de valor e legitimidade, são dados tidos como ‘naturais’ e determinados por uma tradição histórica milenar e inquestionável” (1993, p. 14).

A partir de então, alguns trabalhos surgiram, registrando a presença da mulher na produção literária brasileira. Hollanda aponta que o eixo central desses trabalhos foi a preocupação com a lógica do “silenciamento marcando uma tendência, de claro acento político, em denunciar e tentar romper com a estigmatização da presença feminina na literatura” (Ibidem, p. 15).

Se por um lado, as primeiras teóricas defenderam a identidade feminina através da leitura dos textos masculinos, por outro, posteriormente, o que temos é uma crítica feminista, agora preocupada em se ocupar não mais dos textos masculinos, mas sim da literatura feita por mulheres enfocando os aspectos biológico, lingüístico, psicanalítico e político-cultural. A escrita feminina ampliou seu espaço de produção por meio da alfabetização enquanto o esforço patriarcal de “domesticá-las” preocupava-se mais em negar-lhes direitos políticos e profissionais.

Somente após a década de 60, de acordo com Hollanda, alguns nomes, ligados ou não à docência, surgiram e conseguiram impor-se dentro de um quadro profissional relativamente menos resistente à participação das mulheres na produção acadêmica e literária, e esses nomes apontaram o que a crítica feminista julgará basilar, no que tange aos textos das mulheres: partindo de experiências pessoais, debruçavam-se sobre a sexualidade, identidade e angústia⁶, temas que encontraram muito mais ecos na experiência feminina.

Assim, muitas vozes femininas iniciaram uma busca de identidade literária num mundo em que a mulher, ainda, continua à margem, mas que luta para se fazer sujeito da história. As obras que surgiram abandonaram a narrativa centrada na vida pessoal de uma única personagem e se aprofundaram no exame crítico dos múltiplos papéis da mulher na sociedade. A condição feminina, vivida e transfigurada esteticamente, é um elemento estruturante, e não se trata de um simples tema literário, mas da substância de que se nutre a narrativa. A representação do mundo é feita a partir da ótica feminina, portanto, de uma perspectiva diferente, com relação

⁶ Para uma melhor compreensão da expressão angústia, nesse contexto, ver Julia Kristeva no livro **Sol negro: depressão e melancolia** (1989).

aos textos reconhecidos pelo cânone literário. A mulher, vivendo uma condição especial, representa o mundo de forma diversa.

O que nasce da escritura feminina é consequência de um processo de conscientização. Não que esse discurso feminino se confunda com feminismo, mas traz como alicerce a consciência da situação social da mulher. Esse discurso subverte a ordem vigente, questionando papéis sociais, representando a mulher dividida, numa linguagem que também subverte os padrões normais. Esse é o discurso feminino, uma necessidade de um tempo e de um espaço especiais. Dessa forma, não há como considerá-lo algo segregado do acervo literário. Representa uma tendência altamente significativa do ponto de vista estético e social, pois é uma representação artística da situação da mulher, feita por mulheres.

Surgem, portanto, personagens femininas diferentes das mulheres construídas pela sociedade patriarcal, como cita Eliane Vasconcellos: “a mulher, ainda que de classe social mais alta, não deveria aprender senão algumas das chamadas prendas de sociedade: tocar piano, falar pelo menos uma língua estrangeira, quase sempre o francês, bordar, costurar” (2003, p. 54). Essas personagens transgridem, de forma simples, as normas sociais, redefinindo suas trajetórias de existência e se configurando enquanto sujeitos do discurso, ou debatendo-se em meio a uma realidade sufocante, como notamos em Lya Luft, Marina Colasanti, Hilda Hilst, Nélide Piñon, Lygia Fagundes Telles, citando, apenas, as contemporâneas de Clarice Lispector.

Hoje, na crítica literária, os estudos sobre a mulher já constituem uma área de trabalho com perfil e definição próprios, segundo Heloísa Buarque de Hollanda. Surgem, portanto, três linhas mestras de trabalho, identificadas pela pesquisadora como: presença da mulher na literatura, escritura feminina independente dos fatores biológicos que definem os sexos e um terceiro grupo que traz uma inflexão claramente política e privilegia a mulher como questão dentro do quadro da produção intelectual e artística.

Em todos os grupos citados, a autora aponta a relevante presença de estudos a respeito de Clarice Lispector, eleita claramente como modelo de uma escrita feminina, porém, para Hollanda, de forma surpreendente, a grande maioria dos estudos sobre ela não se filia a nenhuma perspectiva feminista. Na obra **Ensaístas brasileiras**, vemos a permanência de Clarice nos estudos literários e uma inserção da escritora em todas as linhas de trabalho apontadas pela pesquisadora.

Outra publicação que visa traçar um apanhado panorâmico das autoras brasileiras é o **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**, de Nelly Noaves Coelho, publicado em 2002 e já antecipado no livro de Hollanda. Na introdução da obra, a pesquisadora aponta que a literatura feminina vem assumindo, desde meados do século XX, extrema importância ao lado das já valorizadas produções masculinas. É a literatura que, acima de muitas artes, como aponta Coelho, oferece-se como instrumento de percepção das constantes alterações de valores do mundo moderno e pós-moderno. Assim, através da análise da produção feminina, podemos entrever não apenas a fantasia de suas autoras, mas uma complexa interação entre a criação e o tempo, através das heranças ou tradições acumuladas (2002, p. 17).

De acordo com Coelho, Clarice estaria inserida, a partir de uma ótica que visa analisar a evolução da consciência crítica feminina em relação a si mesma e ao mundo, no seguinte esquema:

Anos de 1940/1950 – Em meio ao lento processo de conscientização, instaurado pelo romance regionalista e pelo urbanismo, eclodem as vozes pioneiras (Guimarães Rosa e Clarice Lispector) de uma nova revolução, que só na década de 1960 se expandiria nos rastros do Existencialismo e da Fenomenologia, como nova teoria do conhecimento. (A linguagem ou palavra, com seu poder nomeador de realidades, torna-se o objeto maior da criação literária. *O que não é nomeado não existe*, diz Lacan). A literatura intimista/psicológica anterior se aprofunda em escavações do eu existencial ou metafísico (2002, p. 18). (grifo da autora)

A partir daí, surgem alguns trabalhos registrando a presença de Clarice no que se chamou de literatura intimista, aumentando, ainda mais, o universo de publicações voltadas a desvendar a temática social, política, erótica, psicológica e filosófica, em sua obra.

Esse apanhado que traçamos acerca da crítica feminista e das contribuições de algumas escritoras aos estudos literários faz-se basilar para que possamos iniciar nosso percurso na obra de Clarice Lispector, ícone da literatura brasileira que, além de ser escritora, foi também leitora, mãe, filha, esposa, irmã e mulher.

Para que possamos compreender a importância da experiência religiosa na obra de Clarice, trataremos, no próximo item, de alguns pontos importantes acerca da presença do religioso no imaginário humano e sua relação com a linguagem. Somente assim poderemos, em seguida, desvendar no livro de Clarice, o perfil dessa experiência a partir de seu discurso ficcional.

1.2 Enquanto eu inventar Deus

O encontro do feminismo com
a religião será a próxima
revolução intelectual.
David Tracy

O ato de criar um Deus e acreditar em sua existência parte do imaginário do ser humano. A experiência do sagrado remonta às mais antigas civilizações, mono ou politeístas, os povos sempre buscavam algo a quem dar o(s) nome(s), e o nome que se dá a isso é religiosidade. O filósofo e sociólogo alemão Georg Simmel apontou, nesse fenômeno, um modo primário fundamental do ser humano que pode manifestar-se na crença de uma fé como também se revelar em outras atitudes não diretamente identificáveis com as formas codificadas de uma religião (apud CRESPI, 1999, p.15). Enquanto a necessidade de uma religião é um ato social, a experiência religiosa é uma exigência existencial, e, por isso, a ela, não é necessário, propriamente, dar-se um nome. Essa experiência se dá por vários caminhos, mas todos passam pelo caminho da palavra. É a palavra que possibilita, nessa exigência existencial, a experiência.

A experiência leva à crença, nome e imagem que são partes do fenômeno da religiosidade. E crer, do latim *credere*, tanto pode significar ter fé, convicção, certeza de alguma coisa, quanto opinar ou acreditar em algo com uma certa margem de incertezas (VATTIMO, 2004, p. 7).

Se para Gianni Vattimo a crença é acompanhada de incertezas, cabe aqui citarmos outro significado da palavra, agora para Franco Crespi, que é “viver na angústia do silêncio de Deus, isto é, aceitar tal silêncio numa situação de incerteza radical” (1999, p. 57).

Estreitando ainda mais essas considerações, podemos dizer que existem pessoas que se relacionam com o sagrado não enquanto certeza, mas enquanto mistério. Essa relação permite que dialoguemos com Deus de outra forma: antes, inquestionável e supremo, agora desdobrável e multifacetado. Se é Deus do Velho ou Novo Testamento, se é dos judeus ou cristãos, pouco importa, o que nos interessará é o nome. O que fascina e fascinou muitos filósofos e escritores antigos é o que esse nome carrega, e o que carrega o nome é a linguagem. Como afirmou Walter Benjamin: “Linguagem significa neste contexto o princípio encaminhado à comunicação de conteúdos espirituais nos objetos em questão: na técnica, na arte,

na justiça ou na religião. Em resumo, toda comunicação de conteúdos espirituais é linguagem.”⁷ (1970, p. 139).

A literatura é feita, essencialmente, de palavras; assim, o que buscamos é o Deus concebido pela literatura de uma escritora brasileira da modernidade. Dentro desse contexto, cabe aqui ressaltar que não questionamos o discurso feminino somente enquanto transgressor. É fato que Clarice em muito se afasta do discurso religioso feminino convencional dos séculos XIX e XX em vários aspectos, e esse afastamento leva-nos, como apontamos anteriormente, ao estudo sob a luz feminista, já muito empreendida por estudiosos da autora. Tais discussões apontam, na obra da autora, um afastamento radical dos parâmetros culturais do patriarcado.

Esse discurso permeará todo o nosso trabalho, uma vez que é por meio desse afastamento que Clarice tece um texto com uma enunciação que rompe com os trâmites discursivos do patriarcado e um enunciado que torna Deus presente em sua obra, menos entidade religiosa e mais como personagem.

O que nos interessa *a priori* é como se dá a construção de Deus na linguagem literária da autora em **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** (1969). A escolha deste *corpus* não é de toda desinteressada, deu-se por percebermos que a personagem Lóri dialoga exaustivamente com um Deus personagem, um Deus recriado por Clarice e que merece ser analisado. Talvez não seja o mesmo Deus de suas outras ficções, não nos cabe agora questionar, posto que é assunto que não será esgotado neste trabalho já que é um aspecto relevante de sua obra, exaustivamente presente nos romances, contos e crônicas (se nos fixarmos apenas na produção ficcional), e não deve ser ignorado em trabalhos posteriores. Fique claro, portanto, que a pesquisa apresentada, nas próximas páginas, visa apontar a relevância dessa temática na obra da autora, restringindo-se apenas a um romance onde Deus assume a função de personagem, intentando-se a suprir o que a crítica relegou ao esquecimento, ao referir-se a Clarice: a experiência de Deus manifesta em seu discurso ficcional.

Alguns estudos isolados surgiram sobre o discurso religioso de autoras como Adélia Prado, Olga Savary e Hilda Hilst. Em obras de autoria masculina esse discurso vem sendo analisado por séculos, como aponta Karl Josef Kuschel (1999),

⁷ Texto original: "Lenguaje significa en este contexto el principio encaminado a la comunicación de contenidos espirituales en los objetos en cuestión: en la técnica, en el arte, en la justicia o en la religión. En resumen, toda comunicación de contenidos espirituales es lenguaje" (Tradução nossa).

em **Os escritores e as escrituras**, um estudo de obras de Thommas Mann, Franz Kafka, Herman Hesse e Rilke.

Não abordaremos, neste estudo, a religião enquanto instituição. Trata-se, preferencialmente, de uma análise que pretende identificar como a ficção de Clarice se refere a Deus e como Deus é construído em sua linguagem. Contudo, algumas referências às religiões católica e judaica são feitas, uma vez que também aparecem na obra, dada a formação cultural da autora.

As manifestações de uma religiosidade em Clarice Lispector interessam-nos não enquanto expressões de fé ou argumentos passíveis de uma possível identificação da escritora com essa ou aquela crença. O que buscamos não é sua identidade religiosa, mas o discurso literário criado por ela para se aproximar de Deus, a transcendência alcançada via transgressão. Transgressão essa já apontada em sua escrita por vários críticos, porém, foram poucos os que se propuseram a tratar o tema pelo prisma da religiosidade:

Tratemos de recapitular brevemente. Preservação, sedução, ignorância, miséria, compaixão. São estas as imagens da mulher que narra segundo a obra de Clarice Lispector. Imagens de uma transgressão assumida e sistemática. Transgressão que afeta tanto os códigos da moral como os da técnica literária. Transgressão no nível da História e transgressão no nível do Discurso⁸ (RUSSOTO, 1989, p. 89).

No capítulo de análise do livro selecionado, faremos uma relação com a obra **Experimentar Deus**, de Leonardo Boff (2002). Nela, o escritor propõe que a experiência do divino se faz em três fases: na primeira, o indivíduo aceita Deus – a isso ele dá o nome de “A montanha é montanha: saber-imanência-identificação”; na segunda, o indivíduo nega Deus e todas as formas que lhe foram passadas para a sua identificação – dá o nome de “A montanha não é montanha: não-saber-transcedência-desidentificação”; e finalmente, a última parte em que o indivíduo aceita Deus novamente – recebendo o nome de “A montanha é montanha: sabor-transparência-identidade”. Para Boff, todo esse percurso de vivência do divino se dá através da linguagem a partir de uma experiência individual que nasce, no entanto, em virtude de uma necessidade social de crença.

⁸ Texto original: “Tratemos de recapitular brevemente. Preservación, seducción, ignorância, miséria, compasión. Son éstas las imágenes de la mujer que narra según la obra de Clarice Lispector. Imágenes de una transgressión asumida y sistemática. Transgressión que afecta tanto los códigos de la moral como los de la técnica literaria. Transgressión al nivel de la História y transgression a nivel del Discurso.” (Tradução nossa)

Além de Leonardo Boff, nosso suporte teórico, dentro da discussão da religiosidade, passa por outros teólogos que discutem o papel da religiosidade na modernidade, como Crespi e Vattimo. Incluímos também as palavras de escritores que, assim como Clarice, discutiram Deus em sua própria literatura.

Fernando Pessoa, através de seu heterônimo Alberto Caeiro, propõe a seguinte questão acerca da religiosidade:

Os argumentos relativos ao problema da existência de Deus têm sido viciados, quando positivos, pela circunstância de freqüentemente se querer demonstrar, não a simples existência de Deus, senão a existência de determinado Deus, isto é, dum Deus com determinados atributos. [...] Importa, pois, ao discutirmos o problema da existência de Deus, nos esclareçamos primeiro a nós mesmos sobre, primeiro, o que entendemos por Deus; segundo, até onde é possível uma demonstração. O conceito de Deus, reduzido à sua abstração definidora, é o conceito de um criador inteligente de mundo. O ser interior ou exterior a esse mundo, o ser infinitamente inteligente ou não – são conceitos tributários. Com maior força o são os conceitos de bondade, e outros assim, que, como já notamos, têm andado misturado com os fundamentais na discussão deste problema. Demonstrar a existência de Deus é, pois, demonstrar que o universo aparente tem uma causa que não está nesse universo aparente como aparente que essa causa é inteligente, isto é, conscientemente ativa. Nada mais está substancialmente incluído na demonstração da existência de Deus, propriamente dita. Reduzido assim o conteúdo do problema às suas proporções racionais, resta saber se existe no raciocínio humano o poder de chegar até ali e, chegando até ali, de ir mais além, ainda que esse além não seja já parte do problema em si, tal como o devemos pôr (1990, p. 202-203).

É este mais além que buscamos na obra de Clarice, especificamente no livro *corpus* escolhido para este trabalho. Vemos nessa obra a busca feminina desse Deus, através de um discurso transgressor. O que pretendemos, a partir de agora, é analisar a religiosidade na obra **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**.⁹

⁹ A partir deste ponto será usada a abreviatura UALP nas citações desse romance, seguida pelo número da página. A edição utilizada, neste trabalho, é de 1998.

2 QUEM TEM MEDO DE CLARICE LISPECTOR?

Clarice
veio de um mistério,
partiu para outro.
Ficamos sem saber a
essência do mistério.
Ou o mistério não era essencial,
ou era Clarice viajando nele.
Carlos Drummond de Andrade

Dentro dos estudos pautados na crítica feminista, o nome de Clarice Lispector é apontado repetidamente e, a ela, destinaram-se várias análises de sua produção literária. Temos nomes como Olga de Sá, Claire Varin, Hélène Cixous, Nádia Batella Gotlib, Lícia Manzo, Regina Pontieri, Vilma Arêas, entre outras pesquisadoras que possibilitaram novos e reveladores olhares acerca de sua obra. Essas estudiosas divulgaram outras leituras de sua produção literária, comprovando uma preocupação frente à condição social e existencial feminina, além de contestarem o que alguns críticos contemporâneos insistiram em apontar: ausência de preocupação social e imaturidade literária.

Hoje, quase três décadas após a morte da escritora, atropelam-se estudos de várias áreas calcados em seus romances, contos, crônicas e outros textos que, na ausência de nomes específicos, foram considerados prosa poética e fragmentos.

Benedito Nunes (1966), Antonio Cândido (1977) e Olga de Sá (1979) fizeram os primeiros estudos de grande fôlego sobre sua escrita. Berta Waldman publicou a primeira biografia encomendada, seguida de Teresa Montero e os estudos de Nádia Batella Gotlib e Lícia Manzo. Hélène Cixous, Claire Varin e Sonia Roncador despontam no exterior como as introdutoras do nome da escritora no círculo literário europeu e norte americano. Regina Pontieri e Edgar César Nolasco destacam-se como estudiosos voltados à obra da escritora. Além desses citados, notamos publicações nas áreas de Filosofia, Psicologia, Antropologia, Geografia, Artes, entre outras, intentadas a, talvez, suprir o *status* que a crítica, inicialmente, hesitou a dar à Clarice.

A editora Rocco, hoje detentora dos direitos de publicação dos títulos de Clarice Lispector, reeditou, a partir de 1997, os romances e contos e lançou uma coletânea das suas crônicas, veiculadas durante mais de seis anos no **Jornal do Brasil**.

Em 2001, Fernando Sabino publicou **Cartas Perto do Coração**, um volume com cartas trocadas com a autora e, em 2002, convidada pela família, Teresa Montero reuniu 129 cartas (tanto passivas quanto ativas) e as publicou com o título de **Correspondências**. O ano de 2004 contou com dois lançamentos distintos: dois volumes dos **Cadernos de Literatura Brasileira**, do Instituto Moreira Salles, reunindo estudos, fotos e textos de peso a seu respeito, e uma coletânea de crônicas já publicadas em **A descoberta do mundo**, mas reorganizadas que, acompanhando o chamado mercadológico vigente nos dias de hoje, recebeu o título de **Aprendendo a viver**.

Em 2005, Clarice foi homenageada na Bienal do Livro do Rio de Janeiro e na Festa Literária Internacional de Parati (FLIP). Nesse mesmo ano, saíram, no mercado editorial brasileiro, dois lançamentos da editora que mantêm o direito de comercialização de sua obra: **Aprendendo a viver: imagens** e **Clarice Lispector: outros escritos**, ambos feitos sob encomenda, não só a pedido da editora, mas da família. O primeiro reúne fotos que mostram Clarice em todas as fases de sua vida, da infância até a década de 1970, sendo mais um livro de arte do que de literatura, além de conter fragmentos de frases colhidas por toda a sua obra. Já o segundo, enriquecendo o conjunto de estudos sobre ela, traz uma série de textos, alguns inéditos em livro, revelando a faceta de crítica literária pouco conhecida por seus leitores e pesquisadores, como também outros textos e contos publicados em meios distintos como jornais, conferências, cadernos pessoais e uma peça de teatro.

Com o exposto, nota-se que, após seu primeiro livro **Perto do coração selvagem**, publicado em 1943, Clarice mantém-se presente no meio acadêmico e mercadológico.

Entretanto, entre todos esses estudos, pouco ou quase nada se encontra a respeito do discurso religioso da escritora. A ucraniana naturalizada brasileira, de fato, não era uma religiosa praticante. De família judaica, Clarice alegou nunca ter seguido qualquer tipo de religião, e, em carta ao casal de amigos Érico e Mafalda Veríssimo, no ano de 1956, afirma: “Como é do conhecimento dos senhores, meu marido e eu, não tendo infelizmente religião (por enquanto), criamos nossos filhos na idéia de Deus, mas sem lhes dar rituais definitivos, e à espera de que eles próprios mais tarde se definam” (MONTERO, 2002, p. 209).

Claire Varin, em **Línguas de fogo**, sugere, a partir de entrevistas com as irmãs da autora, que de alguma forma, no seio familiar, algo tenha sido absorvido da

tradição judaica. Nada, entretanto, que pode ou foi confirmado em sua obra, como aponta Berta Waldman:

As dificuldades em apreender traços judaicos em escritores judeus está no fato de que ser judeu tem significações diferentes para cada sujeito – e, desse modo, a questão não comporta respostas únicas ou definitivas. Por isso é difícil chegar ao judaísmo na escrita de Clarice Lispector, tarefa que não elimina, é claro, a inserção da autora na literatura brasileira, apenas introduz ao repertório de leituras de sua obra um ingrediente a mais: a consideração de seu lado imigrante e a suposição de que esse fato traga conseqüências no nível da linguagem (2003, p. 242).

Nas entrevistas em que foi questionada a esse respeito, Clarice fazia questão de mostrar-se totalmente alheia a essas tradições. Em diálogo com Edilberto Coutinho, em 1976, tenta desvencilhar-se desse estigma: “Sou judia, você sabe. [...] Eu sou brasileira, pronto e ponto” (apud GOTLIB, 1995, p. 165).

A respeito do espaço dado ao religioso em sua produção literária, o que se nota é uma exígua, quase inexistente, preocupação da crítica. Falou-se muito acerca de muitos assuntos dentro de seu discurso literário, porém, a religiosidade não mereceu, ainda, um estudo aprofundado.

Olga de Sá, em **A escritura de Clarice Lispector** (1979) aponta, pela primeira vez, a epifania em sua obra. Benedito Nunes, na introdução da edição crítica de **A paixão segundo G. H.**, vale-se de uma comparação entre o percurso da personagem e um itinerário espiritual como: “nos escritos místicos de natureza confessional, freqüentes dentro da tradição cristã e quase estranhos à hebraica, inspirados na interpretação alegórica dos textos sagrados (1996, p. XXIV).

É, finalmente, Berta Waldman quem, em 2003, publica um estudo sobre a presença judaica na literatura brasileira contemporânea, intitulado **Entre passos e rastros**, reservando, no livro, dois ensaios sobre Clarice.

Seguindo as publicações que se multiplicam em 2005, Vilma Arêas lançou, pela Companhia das Letras, semanas antes da Festa Literária de Parati (FLIP), **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**, reunindo ensaios produzidos a partir de 1974. Esse livro preenche alguns espaços dentro da temática da religiosidade na ficção de Clarice. No entanto, não preenche totalmente a lacuna apontada neste estudo: a ausência de uma literatura acadêmica específica sobre a religiosidade em sua obra.

Frisamos que não pretendemos tecer uma crítica à parte da publicação de Arêas, posto que nossa intenção em Clarice seja outra. O que se seguirá serve

como argumento de que não se falou tudo sobre sua obra e muito do que se falou não está isento de controvérsias. Nossa intenção é contribuir para o aprofundamento crítico dos estudos acerca de Clarice sem manter-se concordante com tudo o que é publicado a seu respeito.

Por **Clarice Lispector com a ponta dos dedos** ser uma das poucas obras cujo interesse volta-se ao mesmo tema deste trabalho e por seu recente lançamento, trataremos, abaixo, de alguns pontos que julgamos necessários e imprescindíveis.

2.1 Tateando Clarice nas areias¹⁰

O erro é um dos meus
modos fatais de trabalho.
Clarice Lispector

No prefácio de seu livro, Arêas afirma ser muito tarde para se falar da autora, em virtude das grandes obras que já o fizeram, e muito cedo também, se considerarmos o tempo necessário para um afastamento crítico de sua obra. Cremos que nenhuma suposição é válida se considerarmos que, em se tratando de um texto literário significativamente hermético, apesar de termos a literatura enquanto uma obra aberta, como afirma Umberto Eco (1997, p. 27), há muito o que se desvendar nas tessituras do texto clariceano, que ainda não foi apontado por seus críticos ou, ao menos, aprofundado nessa série de livros que se publicam a seu respeito. Consonantes com Jonathan Culler, no seu livro **Sobre a desconstrução**, ao citar Jean Paul Sartre, também vemos o texto como um eterno descobrir do completo e inesgotável que é uma obra literária: “pode-se ler e reler sem jamais captar completamente o que já foi feito -, e por outro lado, ainda a ser criado no processo de leitura, sem o qual a obra é apenas marcas pretas sobre o papel” (CULLER, 1997, p. 91).

Vilma Arêas, ao analisar, no primeiro capítulo, os dilemas presentes em **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**, reduz sua temática à revolução e ao amor. Apesar de, em outros ensaios, apontar passagens bíblicas ou inferências tanto à religião judaica, quanto à cristã, nas análises já empreendidas por Benedito Nunes e Berta Waldman, Arêas não supre a lacuna acadêmica do aspecto religioso dessa

¹⁰ Este título faz referência ao trabalho detalhado que se deve exercer ao estudar Clarice Lispector, buscando nos pequenos detalhes e no banal, toda a sua obra.

publicação de 1969. É fato emergente nas linhas de outros estudos acadêmicos que muitas das citações que aparecem no livro referem-se a passagens bíblicas, às leituras que a própria escritora afirmou fazer reiteradas vezes do livro **Imitação de Cristo**, do místico medieval Thomas de Kempis, e aos questionamentos existenciais que freqüentemente recaem no viver o sagrado.

É fato, também, que alguns ensaios reunidos nesse livro de Arêas são anteriores a muitos textos sobre Clarice, mas não intentamos apontar quem ou quais foram inéditos nessa ou naquela abordagem, e a pesquisadora faz uma condensada e rica análise de vários livros da autora, partindo tanto da recepção da crítica na época de publicação, quanto da criação do texto através de seus relatos.

Quando nos propusemos abordar a experiência de Deus em Clarice buscamos responder a evidente constatação de que o seu texto ultrapassa o trato respeitoso dado ao divino.

E em Arêas encontramos, no ensaio que analisa a obra **A via crucis do corpo**, uma afirmativa que se demonstra de acordo com nossas deduções:

Se nos deslocarmos para a vida pessoal da autora, topamos em certa época com a confissão da leitura obsessiva da *Imitação de Cristo*. O sentido entretanto que ela empresta ao tema não adere à ortodoxia religiosa, pois redefine o divino de forma material e apaixonada (2005, p. 46).

Arêas afirma, ainda, que Clarice materializa o divino, e isso se torna perceptível em toda a sua obra. Porém, nega que essa materialização seja um disfarce para, de forma dissimulada, apresentar uma visão profana e dessacralizada como aponta José Américo Pessanha no texto “Itinerários da paixão” (1989).

Arêas compreende que essa visão não deva ser separada da via mística. Tanto em **A paixão segundo G.H.** quanto em **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**, a professora percebe uma necessária comunhão entre o ser e a religião para evitar-se o abismo, para exorcizar-se a desorganização profunda. Sendo assim, vê que a totalidade religiosa não está comprometida com religiões específicas, mas sim com uma viagem espiritual através do sonho, devaneio ou delírio, empreendida por G. H. e Loreley.

O que vemos, no entanto, longe de desassociar a experiência das personagens como necessário percurso pelo religioso, é que esse percurso se apresenta como uma transgressão literária da escritora.

A respeito do percurso religioso, Rose Marie Muraro e Leonardo Boff levantam a questão de que o ser inteiro, mas inacabado, busca acabamento e completude (2002, p. 86) e, nessa busca, encontra Deus, que só tem sentido se irromper da própria estrutura desejante do ser humano. Ao tratar da necessidade dessa busca, tanto Pessanha quanto Arêas, convergem para a mesma opinião. Pessanha completa que essa busca e esse desejo de Deus, além do estado religioso, comporta-se, no texto de Clarice, como uma ruptura do *status quo* atribuído ao texto feminino. Já Arêas discorda ao dizer que, apesar da “aleluia” do final, com a união sexual das personagens, há uma espécie de extravio e equívoco envolvendo todo o livro (2005, p. 27).

Pensar ou nomear o divino na autora é mais que responder ao papel social feminino de distanciamento e devoção submissa. Esse disfarce, já atribuído por Pessanha, faz-se necessário em sua obra, uma vez que, ao tratar do sagrado, a autora o dessacraliza. Ao falar de Deus, Clarice o humaniza, renunciando à simples idolatria, reverência ou submissão atribuídas – e também esperadas – à mulher pelo senso comum. Rompendo com o discurso ecoado durante séculos na literatura de autoria feminina, revela dimensões insuspeitadas de uma literatura transgressora.

Para apontar que o amadurecimento literário da autora se faz em **A hora da estrela**, Arêas se utiliza, não só de uma análise pormenorizada de algumas obras, mas também de referências aos críticos que citaram, por exemplo, **Uma aprendizagem** como obra menor, exemplificando com Benedito Nunes, que não percebe na obra nada realmente novo. A pesquisadora relembra alguns críticos da época em que o livro foi lançado para confirmar sua própria argumentação ao dizer que o menor valor desse livro em função dos outros é o incômodo que a obra causava para a própria autora. Mas se buscarmos em relatos de Clarice, acerca não só desse, mas de todos os seus livros, encontramos, no próprio estudo de Arêas, a constatação de que a autora não gostava de nenhuma obra após sua produção, por isso evitava reler, como afirma em entrevista a Marina Colasanti e Affonso Romano de Sant’Anna, datada de 20 de outubro de 1976: “Eu não releio. Eu enjôo. Quando é publicado já é como um livro morto, não quero mais saber dele. E quando leio, eu estranho, acho ruim, por isso não leio. Também não leio as traduções que fazem dos meus livros para não me irritar” (LISPECTOR, 2005, p. 153).

Arêas, ainda, ao apontar o que poderia ser um dos defeitos do livro, considera que a obra se reduz ao banal, com situações ligeiras e comuns. Mas o que temos

nos outros livros? Para citar apenas os dois, que foram apontados em recente reportagem no **Caderno Mais**, da Folha de São Paulo, como dois dos 30 melhores romances brasileiros do século XX, **A paixão segundo G. H.** e **A hora da estrela**, o que temos é: uma mulher sozinha em casa confrontando-se com o corpo morto de uma barata e uma nordestina desprovida de qualquer tipo de construção complexa presa à própria liberdade na cidade grande.

Arêas aponta em **Uma aprendizagem** alguns itens que considera fora de lugar: informações científicas perdidas e insistente alusão a questões sociais, como tentativa de tornar-se mais engajada – posto que Clarice fora criticada por Henfil e morta socialmente em seu quadrinho criticamente voltado ao enterro simbólico de personalidades alheias ao social na época da ditadura militar. Afirma que o livro seria uma “novela cor-de-rosa” se não houvesse a presença de Ulisses (ARÊAS, 2005, p. 29), além de considerá-lo, tanto em forma quanto fundo, forçado e fadado ao fracasso. Porém, percebemos que esses itens apontados pela pesquisadora são, na verdade, o cerne de quase toda a produção literária da autora.

Dentro de toda a construção do enredo, a presença do homem não é argumento para que o livro deixe de ser bem delineado, é item necessário para o percurso empreendido por sua personagem uma vez que sexo e religião surgem para ampliar a consciência do ser humano e, dentro desta perspectiva, ao final da obra, o que temos é uma união carnal que culmina numa experiência religiosa tanto para a mulher quanto para o homem.

Essa busca é tema constante em Clarice, porém nem sempre comporta um encontro, já Lóri e Ulisses, ao gozarem da realização sexual e experimentarem o religioso encontram, juntos, a consciência. Assim como aponta que em **A paixão segundo G. H.**, a consciência se dá com a necessária comunhão com a barata (1998a, p. 49) temos – e isso a pesquisadora não percebe - a comunhão, ao final da obra, da professora primária com o professor universitário (mulher e homem), possibilitadas, também, após uma *via crucis* deliberadamente sofrida e sacrificante para G. H. e Lóri. O que cita como fio condutor em **A paixão** passa despercebido em **Uma aprendizagem**, relegando a obra a uma simplificação desnecessária e incompreensível.

O que temos, na verdade, é em Lóri uma resposta à busca, tanto de Joana, de **Perto do Coração Selvagem**, quanto de G. H., através do contato amoroso com Ulisses e a comunhão com Deus. Sendo assim, o percurso de Lóri, e todas as suas

vicissitudes, se apresenta como ponto forte do livro, ignorado pela pesquisadora. Se formos seguir o raciocínio de Arêas quanto à ligação entre as obras, **Uma aprendizagem** responde ao sofrimento das personagens anteriores e prepara para a grande morte de Macabéa. Claire Varin refere-se a esse livro como o que encerra o ciclo dos ensinamentos, e, em virtude da experiência do religioso, percebemos que esse desfecho só é possível por causa da experiência religiosa, que prepara para a morte da nordestina no livro de oito anos depois.

Apesar de afirmar que o tema cristão é constante na obra de Clarice e que “o sentido entretanto que ela empresta ao tema não adere à ortodoxia religiosa, pois redefine o divino de forma material e apaixonada” (ARÊAS, 2005, p. 46), a crítica ignora a importância de **Uma aprendizagem**, relegando o livro, como já apontado, a uma temática que gira em torno da revolução e do amor com constantes problemas formais e dissimulado trato da questão social. O livro de Arêas apresenta-se rico em muitas análises ainda não levantadas a respeito da obra de Clarice, além de propor uma indiscutível interpretação de seu livro menos cultuado **A via crucis do corpo**. Porém, ao enveredar pelo aspecto religioso, acaba por ignorar a evidente constatação de que esse percurso não foi escolhido somente para responder à necessidade das personagens, posto que isso reduziria o livro. Compreendemos que o percurso religioso é, amiúde, também uma exigência do discurso dessa escritora que se faz transgressor na medida em que se apresenta na contramão da produção literária, desde suas antecessoras às contemporâneas.

Para finalizar, também discordamos da redução banal apontada por Arêas, pois, partindo do conceito de epifania lembrado por Olga de Sá, vemos **Uma aprendizagem** muito mais que um livro que, nas palavras de Arêas:

procurou alinhar-se junto ao que também se buscava na época, isto é, o “realismo novo”. Certamente tentava assim responder às críticas que lhe eram dirigidas. Pelo resultado obtido, não é difícil perceber que essa intencionalidade sumária era mortal ao processo intuitivo da escritora (...) a prosa é ritmada pelo correr das horas, pelo suceder das estações e, em alguns momentos, pontuada pelo bater do relógio da igreja da Glória. Enquanto passa o tempo, e brilham, o sol e as estrelas, e empalidece a “lua gelada”, Clarice teoriza sem parar sobre a própria busca, experimenta falar sobre nada e para ninguém, angustiando-se e rebelando-se, quebrando e mergulhando as histórias às vezes no ponto de fusão do significado, caminhando na corda bamba, fabricando o futuro (da ficção) (ARÊAS, 2005, p. 45).

O livro estaria fadado a ser uma obra menor, além de estar repleto de intenções malogradas e enredo banal. Discordamos disso, até porque é a partir da banalidade que Clarice cria suas personagens e os momentos mais altos de suas narrativas.

A contribuição de Vilma Arêas para os estudos de Clarice é de relevante valor. O que pretendemos é reiterar que o texto clariceano deve ser cuidadosamente tateado, tomando sempre cuidado com suas entrelinhas. **Uma aprendizagem**, narrativa ainda pouco explorada pelos pesquisadores de sua obra, está repleto delas. É esse aspecto que suscitamos com o presente trabalho, amedrontado por tantas publicações a respeito da autora, mas ainda isolado ao lado de tantos estudos.

2.2 A aprendizagem da epifania

O que é que se tornou
importante para mim?
No entanto, o que quer que seja,
é através da literatura
que poderá talvez se manifestar.
Clarice Lispector

Antes de apresentarmos nossa análise no que concerne ao aspecto religioso, é essencial que façamos uma referência ao termo epifania e sua identificação na obra apontada, primeiramente, em 1979, por Olga de Sá, em seu livro **A escritura de Clarice Lispector**.

Alguns pareceres críticos sobre a autora, publicados enquanto ela produzia seus livros, já enveredavam para uma aproximação de sua linguagem literária à linguagem de James Joyce, em **Retrato do artista quando jovem** (1913). Em 1973, Benedito Nunes emprega o termo “descortino religioso” que, para Olga de Sá, é uma equivalência à epifania. Somente Olga de Sá esclarece a relação propondo um estudo mais detalhado e elucidativo a respeito de seu conceito dentro de um texto literário, especificamente o texto de Clarice.

A epifania, termo de origem grega que significa “manifestação” ou “aparição”, está vinculada à religião e aparece já no primeiro livro da autora. Depois desses estudos de Sá, tornou-se mais clara e elucidativa a comparação feita entre a autora de **Perto do coração selvagem** e o autor de **Ulisses**, mesmo que aquela não

aceitasse sua aproximação desse, como diz em carta a Lúcio Cardoso, no ano de 1944:

Lúcio, você diz no seu artigo que tem ouvido muitas objeções ao livro. Eu estou longe, não sei de nada, mas imagino. Quais foram? é sempre curioso ouvir. Imagine que depois que li o artigo de Álvaro Lins, muito surpreendida, porque esperava que ele dissesse coisas piores, escrevi uma carta para ele, afinal uma carta para ele, afinal uma carta boba, dizendo que eu não tinha “adotado” Joyce ou Virginia Woolf, que na verdade lera ambos depois de estar com o livro pronto (2002, p. 43).

Apesar de jamais utilizar o termo epifania, a autora, de acordo com Olga de Sá, privilegia esse momento epifânico de Joyce em sua própria inauguração como romancista e não demonstra, explicitamente, se tem consciência desse processo.

A escritura de Clarice Lispector inaugura um novo olhar a respeito da autora, impondo-se como uma obra de referência e derrubando os argumentos dos primeiros críticos que ficaram preocupados em apontar em sua obra mais semelhanças com outros escritores do que as particularidades, já hoje, muito bem conhecidas de sua literatura. Ao se referir a **Uma aprendizagem**, destaca o estado de graça sentido por Lóri que é muito mais uma graça profana do que aquela experimentada pelos místicos.

Essa “odisséia às avessas”¹¹ é conduzida por um professor de filosofia que através de seu canto-palavra, torna-se uma sereia perigosa, levando ao mais profundo do mar (da vida?) uma professora primária que tenta, inutilmente, dominar a sereia amarrando-se ao navio e tentando vencê-la, assim como fez Ulisses no clássico.

Partindo do banal, das personagens comuns, de uma obra que se constrói, segundo Geysa Silva, “enumerando fatos que, de forma habitual, ‘atrapalham` o desenvolvimento de um romance” (1998), longe de ser apenas um “romance malogrado” (ARÊAS, 2005, p. 27), é na verdade um discurso construído com base na experiência religiosa da personagem. Esse discurso representa o retorno à religião apontado por Crespi em **A experiência religiosa na pós-modernidade**¹², em que aparece não apenas como uma necessidade da natureza social, mas resultado de uma busca:

¹¹ A idéia da inversão da obra citada pode ser encontrada no texto **A construção do sujeito em Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** da pesquisadora Geysa Silva (1998).

¹² Apesar do título remeter à pós-modernidade, faz-se necessário apontar que julgamos discutível esse conceito, mas não trataremos o tema neste trabalho.

fora da lógica de compensação e de segurança que orienta a busca de formas de identidade e pertença social, ou seja quando, renunciando à absolutização do tipo idolátrico, assume-se o risco de uma indagação fundamental em torno do sentido da existência. Só então a busca não é mais ditada pelo desejo de preencher uma carência, mas é sobretudo uma disposição para a *escuta* (1999, p. 10). (Grifo do autor)

Essa experiência religiosa, ainda em Crespi, está fora das estruturas sociais e é reclamada pelo indivíduo através da linguagem caracterizada por uma tensão dinâmica que nasce da consciência de limitação de toda forma de mediação simbólica.

Nas últimas linhas do livro, Lóri pergunta a Ulisses sobre seu valor social:

- Qual é o meu valor social, Ulisses? O atual, quero dizer.
- O de uma mulher desintegrada na sociedade brasileira de hoje, na burguesia da classe média.
- A meu ver, você não pertence a nenhuma classe, Ulisses. Se você soubesse como é excitante te imitar. Aprendo contigo mas você pensa que eu aprendi com tuas lições, pois não foi, aprendi o que você nem sonhava em me ensinar. 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 se fosse 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 ser bom assusta os outros” (UALP, 2002, p. 152 e 153).

De fato, para a mulher experimentar o religioso matando o mito, não é uma aprendizagem tão árdua, uma vez que estar desintegrada dentro da sociedade faz parte de sua história pessoal. E o nome Lóri, proveniente de Loreley, a sereia mitológica, é também “esfinge”, “bíblica”, “rainha egípcia” e “mulher” (BRUNEL, p. 590, 2000).

Assim como a epifania é vista como um procedimento de revelação, o texto de Lispector, principalmente o que tratamos, responde a uma indagação vital, uma vez que se posiciona como um retorno às origens primordiais do homem. O estado de conhecimento produzido pela personagem é, aparentemente, um “nada”, mas se dá apenas por uma atitude de desnudamento total, tornando a obra muito além do conceito de banal a ela atribuído.

Enquanto nos contos, *corpus* a que a crítica mais associa essa epifania constante, as personagens passavam pelo movimento pré e pós epifânico, rapidamente acompanhadas pelo leitor, como observa Olga de Sá, percebemos que **Uma aprendizagem** relata mais detalhadamente esse sentir e saber epifânico

acompanhando, assim, todos os momentos vivenciados pela personagem. Apesar de não ser possível prever quanto tempo dura uma epifania, posto que durante este processo cria-se um abismo que não se mede, sabemos que nesse abismo o mundo pulsa em contínua transgressão de si próprio, ebulindo em frenética transformação, esse é o movimento do livro, de uma ebulição a partir da banalidade da vida.

Lóri percorre esse caminho e acompanhamos todo o seu processo de reconhecimento do abismo – com a ajuda de Ulisses e ao lado de Deus – vivenciamento do abismo – abandonada por Ulisses e negando Deus – e saída do abismo – quando reencontra os dois.

O retorno ao estado de normalidade, passada a experiência do êxtase, não significa o retorno da consciência inicial nem a perda dela. Essa nova consciência é a própria superação delas – a antiga e a nova – como forma de conhecimento. Desse modo, parece não se tratar de negar a consciência inicial e sim de afirmar uma consciência inebriada por um olhar inaugural, que vê aquilo que sempre esteve presente e, por tão claro, nunca fora divisado.

Retomamos o que Olga de Sá cita a respeito da epifania nos contos de Clarice: no centro epifânico a personagem descrê para depois, finalmente, crer com toda a força, que fora abastecida durante o processo de transformação. Assim, partindo desse conceito e da relação entre esse processo e a nomenclatura proposta por Sá, como uma vivência de abismo, faremos uma releitura de **Uma aprendizagem** para mostrar como há, também neste livro – diríamos até, muito mais nesse livro – a desbanalização do banal¹³.

¹³ Termo utilizado pelo Professor Gilvan Procópio Ribeiro ao referir-se a obra de Ferreira Gullar, no colóquio “Poesia dos Anos 70”, realizado em setembro de 2005 na Universidade Federal de Juiz de Fora.

3 O TEXTO CONTINUA, NÓS NÃO¹⁴

O que te escrevo continua
e estou enfeitiçada
Clarice Lispector

Analisar um texto literário, dependendo das intenções do leitor, pode transformar-se em um trabalho de dissecação. Dissecar, empobrecer ou reduzir é o que menos queremos fazer com esse texto, com essa aprendizagem, com essa experiência de prazer que é Clarice e literatura para nós. Por isso, antes de passarmos para a parte analítica deste trabalho, julgamos essencial retomar as palavras de Hélène Cixous no livro **Reading with Clarice Lispector**, ainda sem tradução no Brasil. Nessa obra, a pesquisadora francesa, antes de fazer sua análise do conto “O ovo e a galinha”, faz uma introdução que retomamos aqui para, não só nos livrarmos de todo o pecado da dissecação, posto que não nos intentamos a, conscientemente, cometê-lo, como também para delineararmos explicitamente as nossas intenções de leitura:

O texto pode também ser considerado como uma pintura, uma partitura musical. Porque um texto é impresso, esquecemos que é inconstante. Ele é movimento. Devemos sempre trazer de volta o movimento do texto, e o fato de o texto caminhar nos remete àquela música que nos toca apenas uma vez, quando foi inteiramente tocada. Ninguém vai cortar uma sinfonia em pequenos pedaços. Esta é a totalidade que nos atinge. Não podemos ler duas páginas de um texto sem ter lido o resto. Assim como os paleontólogos, podemos ler uma página e reconstituir o texto. No entanto, para isso é necessário grande destreza. [...] Para ler, já devemos ter lido, pois assim não corremos o risco de sermos infiéis a toda a vida que reside no texto. Uma vez que o texto foi lido inteiramente, poderemos examinar um dedo, um sorriso, uma página, um parágrafo ou três palavras, sabendo que tudo isso foi tirado de um corpo inteiro. Assim, na segunda vez, para ler sem trair, podemos prestar atenção a cada sorriso do texto. Porém, o sorriso e a gargalhada não são parte de uma personalidade. Quando tiramos uma foto não iremos ouvir uma gargalhada. [...] Quando estamos lendo um texto, não devemos esquecer que ele é constituído não apenas do que a anatomia nos ensina, mas de muitas expressões, analogias das expressões do ser humano (CIXOUS, 1990, p. 100).¹⁵ (Tradução de Patrícia Menezes de Moraes)

¹⁴ O título é uma referência à epígrafe deste capítulo.

¹⁵ Texto original: “The text could also be considered like a painting, a musical partition. Because a text is printed, one often forgets that it is mobile. It is movement. One should always bring back the movement of the text, the fact that meaning runs along it like music that reaches us only once, it has been fully played. Nobody is going to cut a symphony, into little pieces. It is the ensemble that strikes us. One cannot read two pages of a text that one has not read entirely. Like the paleontologists, we can take a page and reconstitute the text. [...] To read, one must have already read, in order not to be unfaithful to the entire life of the text. Once the text has been read in its entirety, we can examine a finger, a smile, a page, a paragraph or three words, while knowing that it was taken from an entire body. Then, the second time around, to read without betraying, one can pay attention to every smile in the text. But the smile and the laughter are not part of a personality. If one takes a picture, one will not

Longe de dissecar esse livro dos prazeres, o que faremos é apreciá-lo utilizando um olhar incomum perto das tantas leituras de sua obra e, portanto, isolado nestes estudos teóricos, tornando-se passível de novas apreciações.

Completamos as palavras de Cixous dizendo que, tanto o texto de Clarice quanto o nosso continuam, já nós, não.

3.1 Primeiras páginas ou “Porque em pleno dia se morre”

O olho por onde eu vejo
Deus é o mesmo olho
por onde ele me vê
Angelus Silesius

De início, transgredindo com todas as normas tradicionais de romance linear, **Uma aprendizagem** começa com um sinal gráfico, delineando algo que não tem começo, que existe desde sempre. Essa ausência de um início é como se confirmasse tratar, afinal, da velha história feminina da mulher desempenhando seu papel de mulher.

Já de início temos o julgamento do homem, Ulisses, referindo-se ao modo de Lóri se vestir. Evidencia-se nessa personagem feminina a preocupação em mostrar-se perfeita, apreensão e medo ao encontrar-se com esse homem. A roupa, enquanto visual, tem influência na sua conduta de mulher: “Fora ao guarda-roupa escolher que vestido usaria para se tornar extremamente atraente para o encontro com Ulisses já que lhe dissera que ela não tinha bom gosto para se vestir” (UALP, p. 13).

De fato, já nas primeiras páginas do livro, temos uma personagem desempenhando seu papel estereotipado de mulher: comprar, ligar, ordenar. Com a mesada do pai, Lóri comprava vestidos caros e sempre justos, “só era bonita pelo fato de ser uma mulher” (UALP, p. 16). Pintar e se perfumar faziam parte do seu ato secreto de ser mulher, coisas às quais os homens não precisavam se submeter para serem homens: “ela reconhecia com gratidão a superioridade geral dos homens que tinham cheiro de homens e não de perfume” (UALP, p. 20).

Enquanto que, ao arrumar-se para esse homem, Lóri se transvestia de todas as mulheres: bíblicas, esfíngicas, rainhas egípcias e velhas de quatro milênios. Ver-

se ao espelho dava-lhe gosto de ser. É possível relacionar esse momento à personagem Macabéa de **A hora da estrela**¹⁶, esta também se procura através do espelho.

No **Dicionário de símbolos**, para espelho, encontramos a seguinte significação: “O aspecto numinoso do espelho, isto é, o terror que inspira o conhecimento de si, é caracterizado na lenda sufista do Pavão. O espelho é o instrumento de Psique e a psicanálise acentuou o lado tenebroso da alma” (CHEVALIER, 2001, p. 394).

A mulher se olha, através de seu próprio reflexo ela se vê e se aceita, tinha gosto de ser, mas gosto realmente tinha em pensar que precisava de Ulisses, posto que precisava de proteção – se fosse protegida por ele ambicionaria o máximo: o amor.

O que temos, apresentado nessas primeiras linhas da obra, é a condição de mulher que Lóri carrega, condição essa que faz de Ulisses um ser maior que ela: “o paradoxo é que deveria aceitar de bom grado essa condição de manca, porque também isto fazia parte de sua condição” (UALP, p. 20). Antes da transformação da personagem, temos, tipicamente, o retrato da mesma mulher presente nas obras antigas de autoria masculina, secundária e submissa, reflexo da mulher construída pelo estereótipo social. Se não acompanharmos a evolução do discurso da personagem e do discurso sobre a personagem, tendemos, erroneamente, à constatação de que Ulisses é a personagem forte, superior e melhor delineada. Poderíamos até concordar com a relação entre o livro e uma “novela cor de rosa”. Mas não é isso que percebemos ser oferecido na obra, de fato Lóri é o perfil da mulher que a princípio a crítica feminista repudiou, mas, e até nisso, a autora transgride, essa construção coincide com o aspecto também transgressor que percebemos no trato com o divino. A crítica feminina vai apontar nas obras de produção feminina uma nova estrutura da personagem, coerente com as novas experiências da escritora, rompendo com isso temos a mulher que Lóri representa.

Trata-se da apresentação de uma personagem feminina em conflito e que, nos primeiros momentos da obra, trava contato com um Deus que não quer, mas suporta agradecida ao pedir ajuda para atingir o impossível: “E se Deus se liquefaz enfim em chuva? (...) Eu quero mesmo é isto, e que não chova” (UALP, p. 24).

¹⁶ A partir deste ponto, será usada a abreviatura HE nas citações do livro **A hora da estrela**, seguida pelo número da página.

A personagem conclui que a queda humana consciente leva ao amor do Nada (que aparece no texto com letra maiúscula), comparando essas quedas às quedas de Cristo ao carregar a cruz. Podemos concluir, já neste primeiro momento, que, para Lóri, para ser humano é preciso igualar-se a Deus, um Deus que ama com horror: “Com pedras de material ruim ela levantava talvez o horror, e aceitava o mistério de com horror amar ao Deus desconhecido. Não sabia o que fazer de si própria, já nascida, senão isto: Tu, ó Deus que eu amo como quem cai no nada” (UALP, p. 28).

O que podemos divisar, após essa primeira fase do livro, é que para Lóri a queda humana, consciente, leva ao amor de Deus. O que se segue nas próximas páginas da obra é a queda da personagem acompanhada por Ulisses e Deus, no percurso já apontado de reconhecimento, vivenciamento e distanciamento do abismo. Seu percurso, vinculado à vírgula inicial que demonstra tratar-se de história já corrente, revela que ela já aprendera algo com Ulisses: a ter fé.

Apesar da escritora não ter dividido, convencionalmente, seus romances em capítulos, alguns críticos se referiram **A paixão segundo G. H.**¹⁷ como uma obra de trinta e três capítulos. Tomando isto como referência e, com o intuito de tornar nossa análise mais clara, adotaremos essa mesma atitude ao nos referirmos a **Uma aprendizagem**. A obra é dividida pela autora em duas partes: “A origem da primavera ou a morte necessária em pleno dia”, com quatro capítulos, e “Luminescência”, com vinte e um capítulos. É esta segunda parte que nos interessa e, para ela, iremos propor uma outra divisão em três partes relacionadas ao percurso que Lóri irá enfrentar. Ou seja, os quatro primeiros capítulos, até aqui analisados, estão desvinculados do percurso que traçaremos na obra.

Seguem-se, a partir de agora, as propostas de divisão e análise dessas três partes percebidas na experiência da personagem.

¹⁷ Como as abreviaturas adotadas para os outros dois livros, no caso desta publicação usaremos PSGH, seguido pelo número da página.

3.2 Entrada no abismo – Aceitação de Deus – Infância¹⁸

Ela não pensava em Deus,
Deus não pensava nela.
Deus é de quem consegue
pegá-lo.
Clarice Lispector

O reconhecimento do abismo dá-se em página avulsa, em fragmento de texto totalmente desvinculado das outras partes do livro, quando Lóri afirma ter aprendido a ter fé:

De Ulisses ela aprendera a ter coragem de ter fé – muita coragem, fé em quê? Na própria fé, que a fé pode ser um grande susto, pode significar cair no abismo, Lóri tinha medo de cair no abismo e segurava-se numa das mãos de Ulisses enquanto a outra mão de Ulisses empurrava-a para o abismo – em breve ela teria que soltar a mão menos forte do que a que a empurrava, e cair, a vida não é de se brincar porque em pleno dia se morre.
A mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano (UALP, p. 32).

Nessa parte solta no romance, temos a preparação da personagem para o abismo – epifania em que vai se entregar. Nesse reconhecimento do abismo, Lóri depara-se com um homem estranho rondando-a próximo a seu apartamento. Chama Ulisses para ajudá-la e este, após atender ao pedido, parte e a deixa sozinha com o “desespero de fêmea desprezada” (UALP, p. 34).

Nesse reconhecimento do abismo, quando é abandonada por Ulisses que ignora seu chamado de mulher, Lóri percebe-se sozinha em meio a um silêncio assustador, do qual tenta fugir em vão, esse silêncio é Deus:

Pois se no começo o silêncio parece aguardar uma resposta – como arde, Ulisses, por ser chamada e responder; – cedo se descobre que de ti ele nada exige, talvez apenas o teu silêncio. Mas isto os da maçonaria sabem. Quantas horas perdi na escuridão supondo que o silêncio te julga – como esperei em vão ser julgada pelo Deus. (...) Até que se descobre, Ulisses – nem a tua indignidade Ele quer. Ele é o Silêncio. Ele é o Deus? (UALP, p. 37-38).

O mergulho no Nada e o reconhecimento do Silêncio serão vivenciados durante a entrada solitária no abismo. Percebe-se lutando contra os limites do ser humano: “Os limites de um humano eram divinos? Eram” (UALP, p. 42). Essa entrada no abismo revelava a Lóri uma possível intimidade de alma com Ulisses,

¹⁸ Esse título utiliza termos nossos – baseados na interpretação de epifania de Olga de Sá - de Boff e Clarice, respectivamente, assim como os outros próximos dois títulos em que analisamos a obra.

algo do qual ela se protegera a vida toda com medo e pavor. A entrada no abismo reitera o não entendimento vivenciado pela personagem, este não entender levava ao infinito e a Deus. O que temos é uma insistente aproximação de Deus ao Nada, ao Silêncio e ao Infinito¹⁹. Ao relacionar esses aspectos a Deus, a personagem coloca-se numa desesperada necessidade de decifrá-los, o que de pronto se mostra também como uma necessidade de decifrar Deus:

Mas de vez em quando vinha a inquietação insuportável: queria entender o bastante para pelo menos ter mais consciência daquilo que não entendia. Embora no fundo não quisesse compreender. Sabia que aquilo era impossível e todas as vezes que pensara que se compreendia era por ter compreendido errado. Compreender era sempre um erro – preferia a largueza tão ampla e livre e sem erros que era não-entender. Era ruim, mas pelo menos se sabia que se estava em plena condição humana (UALP, p. 44).

É possível perceber que a queda no abismo dá-se em conjunto com a necessidade de Lóri de encontrar explicações para Deus. Ciente de que sua condição humana a mantém alheia da revelação divina, ela aceita a simples consciência da existência de algo não compreendido, porém vivenciado. De acordo com Leonardo Boff no início de tudo o que o homem vivencia está o encontro com o divino, não ao lado, dentro ou acima do mundo, mas junto e através dele, para o teólogo, Deus somente é real e significativo para o ser humano se emergir das profundezas de sua própria experiência no mundo e com os outros (BOOF, 2002, p. 12).

No relato bíblico, Deus poucas vezes aceitou a mulher como sua interlocutora, porém Lóri irá buscar Sua presença diversas vezes na obra, o caminho de aprendizagem que percorre até chegar a Ulisses também a leva até um Deus que ama e odeia durante sua própria *via crucis*. Quando se sente perdida, como o exemplo da cidade de Paris, Lóri reza para que Deus a ajude: “O Deus que me ajude nessas trevas geladas que são as minhas” (UALP, p. 45).

A personagem criada aproxima-se da autora ao chamar Deus no momento de abandono ou medo. Em entrevista a Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti, em 20 de outubro de 1976, Clarice contou que no primeiro dia do ano de 1964 sentira-se tão sozinha e abandonada no calor infernal das ruas, que pedira a Deus um símbolo de paz, ao que esse, como ela afirma, enviou repetidas vezes pombos e referências a ave (como pratos e penas) para confortá-la do vazio

¹⁹ Todos utilizados pela escritora com letra maiúscula.

(LISPECTOR, 2005, p. 169). As passagens parecem inspirar-se, não podemos ignorar essa possível aproximação, ambas finalizam com Lóri em **Uma aprendizagem** e Clarice, na entrevista, referindo-se a um táxi que, após uma freada súbita, dá tanto a personagem quanto a autora o choque necessário seguido de alívio e sofrimento.

Quando Lóri afirma que ao reconhecer-se perdida lembra-se sua condição humana, percebemos, que mais uma vez lhe é necessário chamar 'pelo Deus'. O caminho de revelação que se seguirá a essa entrada no abismo revela também uma aproximação da personagem feminina ao Deus inacessível da **Bíblia**. A prece empreendida por vários momentos durante a obra está longe de ser a evocação apaixonada das rezadeiras em suas penitências ou novenas, Lóri conversa com Ele em tom de igualdade, quiçá revolta: "Vai recomeçar, meu Deus? Perguntava-se então. E reunia toda a sua força para parar a dor. Que dor era? A de existir? A de pertencer a alguma coisa desconhecida? A de ter nascido?" (UALP, p. 49).

Lóri perguntava-se antes de perguntar a Ele. Durante toda a vida a personagem fugira em busca de uma solidão provocada; seria uma busca de Deus? Não queria o casamento, queria ser, apenas, mulher. Sua única amiga era uma cartomante e essa amizade rende-lhe consultas que não precisava pagar.

Quando as duas personagens relembram o momento em que se conheceram temos a representação, a afirmação, mais uma vez, da condição feminina de Lóri, dessa vez representada por uma cena de ciúmes:

- (...) Com os seus amantes você foi abordada na rua?

Ela se ofendeu e respondeu dura e sincera:

- Claro que não. Eu não quero falar neles. Eles tinham importância relativa e passageira. E não pergunto sequer se você agora mesmo não tem uma amante.

Ficaram calados. **Ele** talvez pensando com **cautela** que era a sua primeira cena de ciúmes. **Ela feliz**, pensando que era a sua primeira cena de ciúmes (UALP, p. 51). (Grifos nossos)

Nas duas primeiras partes em que dividimos **Uma aprendizagem** (a saber: reconhecimento e entrada no abismo), percebemos reiteradas vezes a constatação da condição feminina da personagem e da superioridade da condição masculina de Ulisses que, além de ser quem a guia, é também quem possui toda a capacidade de compreender e refletir. No trecho acima destacamos um exemplo. Há diferenças marcadas entre homem e mulher e Clarice não assume um discurso feminista que

busque uma aproximação desse papel ou uma visão restrita dele. Esse trato literário da autora interessa-nos, uma vez que alude à transgressão que percebemos na obra. Aqui, ao final da obra, a mulher terá mais contato com Deus do que o homem e a construção dessa mulher responde, exatamente, a tudo o que a sociedade espera dela.

Lóri confessa ao professor que fora, durante toda a vida, seu próprio monte intransponível, e que enfrentava um grande obstáculo: ela mesma. Ao que Ulisses pergunta:

- (...) Você sabe rezar?
- O quê? perguntou ela em sobressalto.
- Não rezar o Padre-Nosso, mas pedir a si mesma, pedir o máximo a si mesma?
- Não sei se sei, nunca tentei. Isto é um conselho? perguntou com ironia. Ele se perturbou:
- Acho que foi. Esqueça o que eu disse (UALP, p. 53-54).

Mas ela não esquece e, antes de deitar, decide tentar rezar. Neste momento a crença é afirmada, quando percebemos um Deus, novamente acessível à personagem: “ela sabia que ia tentar rezar e assustava-se. Como se o que fosse pedir a si mesma e ao deus precisasse de muito cuidado: porque o que pedisse nisso seria atendida” (UALP, p. 55).

A acessibilidade divina não fornece um esclarecimento das grandes dúvidas, não traz a resposta para as grandes questões, essa acessibilidade oferece o conforto de que precisa a personagem durante o mergulho no abismo.

A prece será feita, tanto a Deus quanto a ela mesma, por isso temos momentos em que, diferente das preces convencionais, ela se refere a ele em terceira pessoa:

pois era assim que se rezava e disse baixo, severo, triste, gaguejando sua prece com um pouco de pudor: alivia a 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 sinta uma alegria modesta e diária, faze com que eu não Te indague demais, porque a resposta seria tão misteriosa quanto a pergunta**, faze com que me lembre de que também não há explicação porque um filho quer o beijo de sua mãe e no entanto ele quer e no entanto o beijo é perfeito, 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, mas essa conexão não é clara para nós enquanto quisermos entendê-la, abençoa-me para que eu viva com alegria o pão que eu como, o sono que durmo, **faze com que eu tenha caridade por mim mesma pois senão não poderei sentir que Deus me amou**, faze com que eu perca o pudor de desejar que na

hora da minha morte haja uma mão humana amada para apertar a minha, amém.
 Não era à toa que ela entendia os que buscavam caminho. Como buscava arduamente o seu! (UALP, p. 56). (grifo nosso)

Os grifos atentam para trechos em que se dirige a Deus em segunda e terceira pessoa. A última frase do texto mostra a consciência da personagem em referir-se a necessidade humana da religião. Com o cuidado de chamar de caminho, notamos ecos das vozes de Clarice, lembrando a sua carta para Érico e Mafalda (citada no início deste trabalho), Lóri, assim como a escritora, não se preocupa com a instituição religiosa, mas busca a experiência e a vivência do transcendente. Não importam os nomes dados a Deus, se pai, senhor, pedra, santo, a palavra está a serviço do que vivencia.

Retomando Boff, temos o que ele propõe como experiência de Deus através da linguagem. Todo o caminho percorrido pela personagem até então, fechando a primeira parte com esta prece, dialoga com o que o filósofo chama de Saber – Imanência – Identificação, ou seja, momento em que o ser humano, partindo da experiência lingüística identifica Deus a partir de seus próprios conceitos, transportando-o para seu próprio plano lingüístico sem a necessidade de representá-lo através de nomes ou imagens. Ele se apresenta, nesses seis capítulos, como alguém com quem se pode falar, rezar, cair de joelhos, levar os queixumes e esperar tanto a graça quanto a salvação.

3.3 Vivência do abismo – Negação de Deus – Não religião

Mágico também é o fato
 de termos inventado Deus,
 e que por milagre, Ele existe.
 Clarice Lispector

De férias da escola há alguns dias e totalmente afastada de Ulisses, Lóri intercala o bordado de uma toalha de mesa com idas sozinha ao cinema, na tentativa de fugir de uma dor que a toma por inteiro:

A dor voltara quase fisicamente, e ela pensou em rezar. Mas logo descobriu que não queria falar com o Deus. Talvez nunca mais. Lembrou-se de que uma vez, de férias numa fazenda, deitara-se de bruços numa clareira do matagal, encostando o peito na terra, os membros na terra, só o rosto virado para o chão era protegido por um dos braços dobrados.

A essa lembrança, que visualizou de novo, pensou que de agora em diante era só isso o que ela queria do Deus: encostar o peito nele e não dizer uma palavra. Mas se isso era possível, só seria depois de morta. Enquanto estivesse viva teria que rezar, o que não queria mais, ou então falar com os humanos que respondiam e representavam talvez Deus. Ulisses sobretudo. [...] Não sabia mais de nada. E apesar de se sentir agora muda em relação ao Deus, percebia em sua vontade intensa quase pungente de se lamentar, de acusar, sobretudo de reivindicar (UALP, p. 63-64).

Inicia-se o processo denominado por Boff de “Não-saber – transcendência – desidentificação”, identificado como o segundo momento da experiência divina em que, de acordo com o teólogo, damos conta da insuficiência de todas as Suas imagens e percebemos que tudo o que Dele dizemos é figurativo e simbólico. Seria a morte do símbolo para o encontro da verdade. Momento de desexcomunhão com Deus, de negação e revolta (BOFF, 2002, p. 14). É o que Lóri vai vivenciar a partir desse trecho, sozinha e afastada, inclusive de Ulisses.

Não temos um trato estrutural que possa delinear consistentemente o tempo da narrativa, mas notamos que do sexto capítulo até esses passam-se alguns dias:

Então ela, que nunca mais falara com o Deus cósmico, disse-Lhe em súbita cólera: eu nada Vos dou porque nada me destes.
Porque ela parecia saber que existia algo – o quê – que os humanos davam para o Deus – como? E ela nem mesmo queria mais saber o que era. Só que sentiu que o Deus também precisava dos humanos – e então negou-se a Ele (UALP, p. 65).

Negar-se a Deus é a forma encontrada de negá-lo, voltamos à morte do símbolo não só citada por Boff (BOFF, 2002, p. 19) como também por Joseph Campbell (CAMPBELL, 2004, p. 31). A morte do símbolo pode se dar de várias formas, em Clarice será, não só neste romance, de luta colérica:

Mas a palavra de Deus era de tal mudez completa que aquele silêncio era Ele próprio. Também não queria mais entrar numa igreja, nem que fosse apenas para respirar a penumbra fresca e recolhida. [...] Mas como um desafio ao Deus com que agora, por desilusão e solidão, ela parecia querer medir forças. Tu me criaste através de um pai e de uma mãe e depois me largaste no deserto. Em vingança estranha, pois era contra si mesma, contra uma criança do Deus, era no deserto que ela ficaria, e sem pedir água para beber. Quem sofreria mais com isso era ela mesma, mas o principal é que com o seu sofrimento voluntário ofendia o Deus e então pouco lhe importava a dor (UALP, p. 65).

A luta será empreendida agora com um negar-se a Deus, a morte do simples será, antes, a própria morte neste mergulho sozinha dentro do abismo. Afastada de Ulisses e de Deus, a personagem irá enfrentar o reconhecer-se na própria solidão:

Mas seu Deus não lhe servia: fora feito à sua própria imagem, parecia-se demais com ela, tinha alguma ansiedade nas soluções – só que Nele era ansiedade criadora – a mesma severidade que era dela. E quando Ele era bom, o era igual a ela se tivesse bondade. O verdadeiro Deus, não feito à sua imagem e semelhança, era por isso totalmente incompreendido por ela, e ela não sabia se Ele poderia compreendê-la. O seu Deus até agora fora terrestre, e não era mais. De agora em diante, se quisesse rezar, seria como rezar às cegas ao cosmo e ao Nada. E sobretudo não podia mais pedir ao Deus. Descobriu que até agora rezara para um eu-mesmo, só que poderoso, engrandecido e onipotente, chamando-o de o Deus e assim como uma criança via o pai como a figura de um rei (UALP, p. 66).

Pessanha, no ensaio **Itinerário da paixão** (1965), refere-se a esse momento através da personagem G. H. no que chamou de fase da demolição, ou seja, de derrubada dos ídolos, a busca do “conhece-te a ti mesmo”. Ele percebe essa fase em G.H., nós também acrescentamos Lóri (percebemos que, via de regra, muitas personagens passam pelo percurso). Ambas partem do conhecer-se para o reconhecimento da realidade. O que Ulisses faz é ensiná-la a desaprender, para, depois aprender, e a demolição, principalmente de Deus, é seu início da desaprendizagem. Aproxima-se, também apontado por Pessanha, ao processo de despensamento de Martim como única maneira de recuperar o pensamento mesmo, deixar de ser inteligente como única esperança de inteligência plena. No romance, são palavras de Ulisses: “- Estive lendo um dia um filósofo, sabe. Uma vez segui um conselho dele e deu certo. Era mais ou menos isto: é só quando esquecemos todos os nossos conhecimentos é que começamos a saber” (UALP, p. 52).

Há uma diferença, no entanto, entre Lóri, Martim e G.H, para nos referirmos apenas aos citados aqui e por Pessanha, não é necessário à nossa personagem cometer crime como um assassinato (de outro, da barata), ela precisa isolar-se do mundo, conhecer-se e aceitar a comunhão com o outro. Nota-se, portanto que, para Clarice, diferente do que vinha delineando até então com as outras obras, não é mais necessária a morte física para a transcendência. Essa pode se dar a partir do prazer – o que alude diretamente ao título do livro: da aprendizagem ao prazer.

O texto de Pessanha encerra em Martim e G. H. a experiência maior. Contudo, é um texto publicado em 1965, quatro anos antes da criação de Lóri, personagem que empreende o mesmo caminho, tão capaz de deseroizar, no sentido

de destituir do cargo de herói, quanto essas personagens, porém Lóri o faz pelo caminho de *eros*.

A morte de Deus se dá através da linguagem, ela O nega e se nega a Ele, pois tanto os humanos precisam de Deus, quanto Ele dos humanos, uma vez que Ele só existe quando Dele se fala²⁰. O que Lóri vai buscar nisso que chamamos de vivência do abismo é a solidão, até Dele ela vai querer afastamento. A dor da solidão serve como uma ofensa e vingança contra “o Deus”, “mas agora sozinha, amando um Deus que não existia mais, talvez tocasse enfim na dor que era dela” (UALP, p. 67).

Lóri desmistifica a imagem do divino quando luta contra ele:

Já estava com saudade do que fora: nem mesmo à Igreja de Santa Luzia, que era o refúgio no calor entorpecente da cidade, ela iria mais. Lembrava-se da última vez que entrara lá e sentara-se na sombra límpida entre santos. Pensara então: “Cristo foi Cristo para os outros, mas quem? Quem fora um Cristo para o Cristo?” Ele tivera que ir diretamente ao Deus. E ela, sentada então no banco da igreja, quisera também poder ir direto à Onipotência, sem ser através da condição humana de Cristo que era também a sua e a dos outros. **E, oh Deus, não querer ir a Ele através da condição misericordiosa de Cristo talvez não passasse de novo do medo de amar.** Levantou-se e tornou a bordar (UALP, p. 67) (grifo nosso).

Estamos na segunda parte de divisão adotada para analisar o livro, nomeada pela autora de “Luminescência”, mas já aqui podemos apontar o que será confirmado na terceira parte: há o encontro com Deus somente quando há o encontro com o outro e, no caso dessa obra, o outro é Ulisses. O trecho que destacamos acima mostra como a comunhão através do amor com o outro possibilita a comunhão com “o Deus”, mas não o Deus que ensinaram a amar, a partir de uma cultura cristã, tradicional – que ela chama de Deus cósmico – mas o Deus Tudo que aprendemos a reconhecer. De Boff, destacamos as seguintes palavras:

No início de tudo está o encontro com Deus, não ao lado, dentro ou acima do mundo, mas juntamente com o mundo, no mundo e através do mundo. Deus somente é real e significativo para o ser humano se emergir das profundezas de sua própria experiência no mundo com os outros (2002, p. 12).

Através de uma experiência, incitada pelo homem Ulisses, Lóri mata Deus – utilizando a linguagem – para permitir seu verdadeiro encontro com Ele. Fugindo dos

²⁰ Assim como afirmam Crespi, Vattimo e Boff, citados na introdução.

estereótipos, a mulher precisa do homem, ele dá a mão para que ela consiga vislumbrar um caminho, porém ele não ensina o caminho, apenas a deixa sozinha para que ela possa traçar o que percorrer para a experiência. Rompendo com o novo perfil de mulher que a voz feminina na literatura foi descobrindo e o movimento feminista propondo, Clarice nos apresenta a antiga figura feminina, frágil, medrosa, dependente, mulher, passando pelo caminho da experiência religiosa destituída de instituições ou influências, como concebe Franco Crespi:

Em primeiro lugar, a experiência religiosa não é do tipo prevalentemente *cognitivo*. De fato, ela parte da consciência de que não é possível chegar a definições absolutas da verdade e que ninguém pode constituir-se como único depositário da verdade. Nesta perspectiva, portanto, a experiência religiosa se apresenta só como *convite* a participar de uma interpretação desenvolvida no seio de uma busca pessoal e nunca como *imposição*. [...]

Em segundo lugar, a experiência religiosa não é *consoladora e certificante*. Pois, ao colocar-se no interior da situação existencial e reconhecendo os limites do saber, ela não exclui a possibilidade do erro e do fracasso final da esperança na redenção. Na verdade, aceitando a angústia da desestabilização, mas, ao mesmo tempo, aderindo à vivência que nasce da indelével exigência de uma resposta relativa ao sentido da existência, ou do desejo de absoluto, a experiência religiosa vive até o fundo a dimensão trágica da oscilação entre esperança e desespero. [...]

Em terceiro lugar a experiência religiosa não é prevalentemente *social*. [...] (1999, p. 51). (Grifos do autor)

Seguimos a cena em que a personagem, apesar da solidão proposta por Ulisses e escolhida por ela, vai encontrá-lo no clube. Reafirmando o caráter de conquista que há entre os dois, temos interessantes diálogos desenvolvidos em que, mais uma vez, é a voz de Ulisses que se destaca. Entre o desejo desperto da relação homem – mulher, temos um desnudar da personagem que “Era um pudor de quem também deseja, assim como Lóri desejara colar o peito e os membros no Deus” (UALP, p. 68). Afinal, ao estar no clube, era necessário, como mulher, usar trajes específicos e, para isso, precisou encobrir toda a sua vergonha ao retirar o roupão, o que trouxe pudor e medo. Aqui é possível fazer uma relação perigosa entre o momento de solidão e insistente negativa “do Deus” e a cena da piscina em que a personagem se desnuda na frente do homem: o que percebemos é que negar Deus é desnudar-se para o mundo.

Para Ulisses, durante o encontro na piscina, fica claro que Lóri está progredindo. O silêncio que se estabelece nesse momento é, na verdade, um teste para medir esse crescimento. Ele percebe que ela está respondendo positivamente à aprendizagem, repetidas vezes ela afirma “estar sendo” (UALP, p. 72).

Após o encontro, decide passar uma noite de vigília e percebe que está percorrendo, abandonada até pelo próprio anjo da guarda, um caminho de escolha, escolhera ser ela mesma, decide querer aprender a experimentar o mundo sozinha para ver como era: “la perder ou ganhar? Mas continuaria seu corpo-a-corpo com a vida. Nem seria com a sua própria vida, mas com a vida. Alguma coisa se desencadeara nela, enfim. E aí estava ele, o mar” (UALP, p. 77).

Ao abordarmos o mar, entraremos numa das simbologias que consideramos mais significativas para todo o plano religioso que percebemos na obra. Será após esta experiência que a personagem entrará na terceira parte da obra. Por sair de uma negação do divino, a partir do contato com o mar, julgamos essa experiência totalmente relevante para este trabalho. Para melhor compreensão dessa relação, reproduziremos do **Dicionário dos Símbolos**, parte do significado desse verbete:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna e ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Água em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as 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.

[...] O mar, cujo simbolismo geral aproxima-se do da água e o do oceano, desempenha um grande papel em todas as concepções tradicionais celtas. É por mar que os Deus (Tuatha Dé Danann, tribo da deus Dana) chegaram à Irlanda e é por mar que se vai para o Outro Mundo. [...] O mar tem a propriedade divina de dar e tirar a vida.

A Bíblia certamente conhece alguma coisa do simbolismo oriental das águas primordiais, mar ou abismo, temíveis até mesmo para os deuses. [...] o Mar é freqüentemente na Bíblia o símbolo da hostilidade de Deus [...] O mar seria o símbolo da criação, que ou se acreditaria o criador ou seria dominada por ele.

Entre os místicos, o mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões. [...] Segundo Aelred de Rievaulx (séc. XII), o mar se situa entre Deus e nós. Ele designa o século presente. Uns se afogam, outros o franqueiam. Para atravessar o mar, é necessário um navio; o casamento é um navio frágil; em contrapartida, a vida cisterciense é comparável a um navio sólido (CHEVALIER, 2001, p. 592-593).

A mulher que vive no mar é Loreley, nossa personagem, assim como a figura mitológica, ira retornar ao mar: “Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos.” (UALP, p. 78)

Mais uma vez o discurso clariceano refere-se à mulher como o senso comum, um ser incompreensível e misterioso, parece querer afirmar, a todo momento, que não é necessário deixar de ser mulher, apropriar-se do discurso feminista para que possa haver a comunhão com o divino. Neste ponto, apontamos a transgressão da

autora, é a mulher na mais previsível construção social que fazemos dela que se aproxima de Deus, do Deus que fora negado a ela desde sua construção bíblica, do Deus que fora conquistado e vivenciado primeiro pelo homem, para só depois ser permitido, com restrições, à mulher.

Para uma transgressão completa a entrada da personagem no mar se dará através de um discurso que se aproxima, sobremaneira, do discurso erótico. Lóri e o mar compartilham uma experiência quase sexual, como a do homem com a mulher:

E abre caminho na gelidez que, líquida, se opõe a ela, e no entanto a deixa entrar, como no amor em que a oposição pode ser um pedido secreto. O caminho lento aumenta sua coragem secreta – e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda! O sal, o iodo, tudo líquido deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada. (UALP, p. 79)

Ao entrar no mar, como no ato sexual, Lóri repete o papel feminino: a oposição pode ser um pedido secreto. Desde a Antigüidade o que se espera da mulher? Submissão, ocultação dos desejos, repreensão do viver erótico, aceitação. Lóri “já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios” (UALP, p. 79). O contato com o sal a deixa fertilizada, Quintessência, purificador moral e espiritual, o sal é apontado no **Dicionário dos Símbolos** como símbolo, também da incorrutibilidade: “é por isso que a aliança do sal designa uma aliança que Deus não pode romper (...) sua presença é obrigatória em todo o sacrifício” (CHEVALIER, p. 797). Esse contato com o mar, como se fora um contato sexual com o homem, irá fechar a segunda parte que traçamos na experiência da personagem, preparando-a para a última parte da obra em que a realização sexual se dará por completo, não mais através de metáforas, como nesse momento, e em que a aceitação e identificação com Deus se fará possível a partir de todo o aprendizado realizado. Vejamos, ainda, outra relação entre o sexo e a entrada da mulher no mar:

Com a concha das mãos e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmo: com a concha das mãos cheias de água, bebe-a em goles grandes, bons para a saúde do corpo. E era isso o que estava faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem (UALP, p. 79-80)

Carregada de metáforas: líquido espesso – esperma, berço materno com cheiro masculino (UALP, p. 110), a entrada no mar termina com uma alusão bíblica:

Depois caminha dentro da água de volta à praia, e as ondas empurram-na suavemente ajudando-a a sair. 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 (UALP, p. 80).

Lóri sabe que fez um perigo: entrou no mar, negou-se a Deus, negou Deus, “sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto o ser humano” (UALP, p. 80) Eis, então, a realização plena da vivência do abismo, até seu momento máximo.

3.4 Saída do abismo – Aceitação de Deus – Crença no Deus vasto

Eu só rezo porque palavras
me sustentam. Eu só rezo
porque a palavra me maravilha.
Clarice Lispector

Chegamos na terceira e última parte em que dividimos a obra, de todas, a maior e mais carregada de simbologia. Eis seu início:

Lóri passava da religião de sua infância para uma não-religião e agora passara para algo mais amplo: chegara ao ponto de acreditar num Deus tão vasto que ele era o mundo com suas galáxias: isso ela vira no dia anterior ao entrar no mar deserto sozinha. E por causa da vastidão impessoal era um Deus para o qual não se podia implorar: podia-se agregar-se a ele e ser grande também (UALP, p. 81).

O que chamamos até agora, a lembrar de entrada, vivência e saída do abismo, o que Boff denomina de aceitação, negação e aceitação de Deus, Clarice vai chamar, nesse trecho, de religião da infância, não-religião e crença num Deus vasto. A religião da infância, que é a vivenciada na primeira parte de “Luminescência”, é aquela que ensinam a acreditar, sem questionar ou pensar, apenas aceitar. Essa última, crença e experiência num Deus vasto, será chamada, a partir de agora, tomando como empréstimo Boff, de “A montanha é montanha: sabor-transparência-identidade”:

Compreendemos que nosso acesso a Deus só pode ser feito através das imagens. Começamos a saboreá-las porque estamos livres diante delas. [...] Não pretendemos nenhuma ciência sobre Deus; saboreamos a sabedoria de Deus que se revela através de todas as coisas. [...] Mas isso só é possível se tivermos passado pelo primeiro e segundo momentos, quando nos tivermos libertado da simples “sabedoria da linguagem” (I Cor, 1, 17) (BOFF, 2002, p. 16).

Creemos ser repetitivo, porém, essencial, relembrar que em Clarice a libertação a partir da simples “sabedoria da linguagem” (BOFF, 2002, p. 13) se deu através da negação de Deus também a partir da linguagem, do negar-se a Ele e do negá-Lo, como apontamos no capítulo anterior.

A volta do mar traz a angústia de esperar o telefonema de Ulisses, agora que Lóri, em suas palavras, era. Como o telefone permanecia mudo, ela resolveu ligar para sua amiga cartomante. Não notamos nesse trecho, apesar da representação dessa cartomante, quaisquer relações com temas astrológicos. Essa mulher poderia ser qualquer pessoa; no momento, que importa, era uma amiga para quem poderia ligar. Mesmo propondo-se vidente, ela diz a Lóri o que qualquer outra pessoa poderia dizer, não faz previsões, como esperamos de uma pessoa que pretende – conforme ela diz - possuir visão das coisas:

Telefonou antes para a sua amiga cartomante que a pôs em brios. Como então ela, uma mulher feita, era tão humilde? Como é que não percebia que vários homens a queriam? Como não percebia que devia, dentro de sua própria dignidade, ter um caso de amor?

- Naquela festa de Maria, disse-lhe a cartomante, eu te vi entrar na sala onde todos os que ali estavam eram teus conhecidos. E nenhum dos presentes, por um acaso, chegava a teus pés em matéria de talento didático, em matéria de compreensão intuitiva, e mesmo de graça, feminina. E no entanto você entrou tímida como ausente, como uma corça de cabeça baixa.

- Mas é que..., tentou Lóri defender-se, é que eu me sinto tão... tão nada.

- Não é o que as cartas dizem, 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 hoje ao coquetel, e entre na sala com tua cabeça bem levantada.

- Mas há tanto tempo que não vou mais que perdi a prática. E entrar sozinha numa sala cheia de gente? Não seria melhor eu combinar a ida com uma amiga?

- Não. Você não precisa de companhia para ir, você mesma é bastante.

O que sua amiga lhe dissera, pensou ao desligar o telefone, combinava com a atitude nova que desejava ter desde que entrara no mar, não, não, desde que estivera na piscina com Ulisses. Então corajosamente não combinou a ida à reunião com nenhum professor ou professora – arriscar-se-ia toda só (UALP, p. 82-83)

A conversa com a cartomante irá servir de marco para a nova vida, tanto para Lóri, quanto para Macabéa, de **A hora da estrela**. Eis novamente uma possibilidade de relação entre as personagens, com a diferença de que, em **HE**, a nova vida seria a morte. Da amiga, a cartomante desempenha mais este papel do que de vidente, recebe o conselho para sair, e o faz. Pinta-se demais, tentando esconder a nudez de sua alma:

Pintou demais os olhos e demais a boca até 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 (UALP, p. 83).

Vai de táxi e é novamente confundida com uma prostituta, agora pelo taxista. Mas esse homem, diferente do homem que a segue até o edifício e de quem é protegida por Ulisses, é que fará sua máscara cair:

Como agora no táxi acontecia com Lóri. É que, depois de anos de relativo sucesso com a máscara, de repente – ah menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou de uma palavra ouvida do chofer – de repente a máscara de guerra da vida crestava-se toda como lama seca, e os pedaços irregulares caíam no chão com um ruído oco. E seu rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E o rosto de máscara crestada chorava em silêncio para não morrer (UALP, p. 86).

Duas semanas depois, após esse sofrimento da sua retirada da máscara dentro do táxi, ao marcar um reencontro com Ulisses decide ir sem a máscara, e o faz insegura por julgar ser tarde para se aproximar dele novamente, medo que carregara, como mulher, desde o início de sua *via crucis*. Quando conta para ele sobre sua experiência com o mar, Ulisses irá relacioná-la, pela segunda vez, com a figura da esfinge: “Teu rosto, Lóri, tem um mistério de esfinge: decifra-me ou te devoro”. (UALP, p. 89) Passam a um reconhecimento mútuo, Ulisses a considera a mulher certa por não ter, ainda, se habituado a viver, falam da profissão que escolheram, de música, de matemática, de poesia, ele assume a voz masculina, ao afirmar o que espera de uma mulher: “Mas meu lado de relíquia de ancestrais faz com que eu fique contente de ver uma mulher que não bebe” (UALP, p. 93). Falam de família, reaparece a discussão sobre virgindade, Ulisses assume o desejo que nutre por ela e o fato de também estar se preparando para assumi-la. Quando Lóri o convida para ir ao Posto 6 ver os pescadores colhendo peixes, ele questiona sobre o significado de seu nome, ao que ela responde ignorar. Ele, então, fornece o significado:

Loreley é o nome de um personagem lendário do folclore alemão, cantado num belíssimo poema por Heine. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar, já não me lembro mais de detalhes. Não, não me olhe com estes olhos culpados. Em primeiro lugar, quem seduz você sou eu. Sei, sei que você se enfeita para mim, mas isso já é porque eu seduzo você. Eu não sou um pescador, **sou um homem que um dia você vai perceber que ele sabe**

menos do que parece, apesar de ter vivido muito e estudado muito (UALP, p. 97). (grifo nosso)

No trecho destacado Ulisses assume a voz que será retomada no final da obra. Esse homem está longe de ter toda a “superioridade indiscutível do protagonista masculino na constituição da trama”, afirmada por Arêas (2005, p. 27). Como apontado por Barthes e indicado por nós na introdução deste trabalho, eis um interstício perigoso desse livro. Clarice não faz do homem um ser superior, e isso é considerado malgrado por Arêas. Para nós é essa uma das armadilhas da autora. Para assumir o discurso feminista a autora precisaria desconstruir o homem? Por que não desconstruir o discurso feminista cedendo ao homem toda a voz da narrativa para mostrar que, na verdade, a voz não é somente dele, mas de ambos? Não cremos que Ulisses seja o centro da obra, ele é o outro de Lóri e para tanto, também precisa dela para ser. O tom professoral e profético apontado por Fernando Sabino (em carta datada do ano de 1969) ao reclamar da personagem, não é só assumido por Ulisses, mas também por Lóri, através de uma repetição do papel feminino; para ser como ele ela não precisava ser igual a ele.

Na passagem em que se encontram no restaurante resolvem pedir galinha ao molho pardo. Estudos recentes a respeito da presença de animais em sua obra foram feitos por alguns pesquisadores da autora. Não nos interessa aqui relacionar essa passagem com **A vida íntima de Laura** ou o conto “O ovo e a galinha”; julgamos desnecessário para este trabalho, posto que são referências claras dessa interpretação. Fique, no entanto, evidente que notamos nestes três casos uma aproximação deste animal com a figura feminina. O que nos interessa aqui é a referência à mulher, feita por Ulisses:

- Você anda, Loreley, como se carregasse uma jarra no ombro e mantivesse o equilíbrio com uma das mãos levantadas. Você é uma mulher antiga, Loreley. Não importa o fato de você se vestir e se pentear de acordo com a moda, você é antiga. **E é raro encontrar uma mulher que não rompeu com a linhagem de mulheres através do tempo.** Você é uma sacerdotisa, Loreley? perguntou sorrindo (UALP, p. 98) (grifo nosso).

Assim como a galinha frágil que aparece na história infantil, no conto citado e agora neste romance, todas ligadas às “pequenas violências (que) nos salvam das grandes” (UALP, p. 98), a mulher é relacionada ao aspecto de fragilidade aparente,

e Lóri, confirmado pelas palavras de Ulisses, é tão frágil quanto as suas antecessoras.

Seguem para o Posto 6, o cheiro de peixe trazia um “esvaziamento de si própria”, o que a assusta, ao que responde Ulisses: “- Eu avisei, disse Ulisses com alguma severidade, que você devia contar com as desarticulações. Você está querendo ‘queimar as etapas’, pular por cima dos estágios necessários e ir vorazmente ao que quer que seja” (UALP, p. 99).

Esse salto que a personagem tenta dar, e que é repreendido pelo homem, dá-se no momento em que aparece, fortemente, a simbologia do peixe. Primeiro a sereia, depois o mar, e agora o peixe, que no **Dicionário de símbolos** tem a seguinte significação:

No Egito, o peixe, fresco ou seco, que era de consumo corrente para o povo, era proibido *a todo ser sacralizado*, rei ou sacerdote. [...] A simbologia do peixe estendeu-se ao cristianismo, com um certo número de aplicações que lhe são próprias, enquanto que outras interpretações foram evidentemente excluídas. A palavra grega Ichtus (= peixe) é, com efeito, tomada pelos cristãos como ideograma, sendo cada uma das cinco letras gregas vista como a inicial de palavras que traduzem por: Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador, Iesus Christós, Theou Uios Soter. Daí as numerosas figuras simbólicas do peixe nos antigos monumentos cristãos. [...]

Aqui, o Úmido reina soberano, enquanto princípio de difusão, de diluição, de envolvimento, de fusão das partes em uma totalidade, sendo esta extensividade na medida da imensidão fluida que nos cerca até o oceano cósmico infinito (CHEVALIER, 2001, p. 704-705).

De acordo com a simbologia, a palavra peixe é um ideograma para Cristo. Seria, portanto, Lóri uma sacerdotisa para Ulisses? Afinal, de acordo com o **Dicionário de símbolos**, aos sacerdotes o peixe era proibido. Ulisses, nessa passagem da obra, quando ainda estão no Posto 6, diz para que ela vá embora: “Então vá para casa, Loreley. Adeus.” (UALP, p. 99), ao que ela prontamente obedece.

Façamos uma pequena ligação entre os símbolos até aqui encontrados. Tomemos a liberdade de traçar na obra interstícios, talvez utilizados de forma inconsciente pela autora, ao trabalhar com as imagens e suas simbologias.

Voltemos a galinha que para os xamãs representa o renascimento da mulher, e também está associada, em termos simbólicos, ao cachorro, este por sua vez representa a morte e está associado aos infernos, “não há, sem dúvida, mitologia alguma que não tenha associado o cão à morte, aos infernos” (CHEVALIER, 2001, p. 176). Quando Lóri se aproxima do mar, sozinha naquele início de manhã, só tinha

um cachorro preto, “eu entrei na água, só tinha um cachorro preto mas longe de mim”, (1998, p. 89). De acordo com a personagem, comer a galinha ao molho pardo é um ato de violência necessário (UALP, p. 98).

A obra de Clarice é repleta de simbologias e esses símbolos se interligam a todo momento; a mulher que sofre o ato violento da vida a partir da aproximação desse homem; o peixe que representa Deus, de quem ela, ainda, não pode se aproximar pois pularia etapas; o cachorro símbolo da morte, que a espreitava de longe enquanto buscava o mar; e, finalmente, a vida e seu batismo de ser. Claire Varin em **Línguas de Fogo** faz um pequeno estudo a esse respeito, isso nos remete a uma característica da obra clariceana: não podemos ignorar a alquimia que a escritora realiza com as palavras, repletas de significados, carregadas de interstícios. Passamos por astrologia, cabala, cristianismo, judaísmo e mitologia, para compreender as imagens retomadas pela autora, sua obra é mística e plural, tão mística que ela foi, inclusive, convidada a um Congresso Mundial de Bruxaria, no ano de 1975 em Bogotá.

Seus romances, incluindo **Uma aprendizagem**, estão muito longe de uma construção malograda, como afirma Arêas. Com tantos símbolos, com tantas referências e inferências fica difícil, senão impossível, concordar com essa pesquisadora ao concluir que o livro seria uma simples história de amor se tivesse cedido às ilusões da paixão (ARÊAS, 2005, p. 33).

Passemos dessas imagens apontadas à questão do amor. Voltemos a conversa fortuita que Lóri e Ulisses têm quando se reencontram:

- Lóri, você está vermelha e no entanto já teve cinco amantes. (...)
- Há quanto tempo você se formou, quero dizer, para ser professora?
- Cinco anos.
- Tudo em você é cinco? perguntou sorrindo (UALP, p. 91).

O número cinco representa a união “número nupcial (...) do centro, da harmonia, do equilíbrio (...) vontade divina, perfeição” (CHEVALIER, 2001, p. 241).

Ulisses é, portanto, o sexto amante de Lóri. Eis a simbologia do seis:

o cenário marca essencialmente a oposição da criatura ao Criador, em um equilíbrio indefinido. Essa oposição não é necessariamente de contradição; pode marcar uma simples distinção, mas que virá a ser a origem de todas as ambivalências do seis: de fato, ele reúne dois complexos de atividades ternárias. Pode inclinar-se para o bem, mas também para o mal; em direção à união com Deus, mas também em direção à revolta. É o número dos dons recíprocos e dos antagonismos, do destino místico. É a perfeição que se

expressa pelo simbolismo gráfico dos seis triângulos eqüiláteros inscritos num círculo [...]. Mas essa perfeição virtual pode abortar e esse risco faz do 6 o número da prova entre o bem e o mal.

No Apocalipse o número seis teria uma significação claramente pejorativa: seria o número do pecado. [...]

Segundo a análise dos contos de fadas, o seis seria o homem físico sem o seu elemento salvador, sem essa parte suprema de si mesmo que lhe permite entrar em contato com o divino. [...]

O número seis é ainda o Hexâmero bíblico: o número da criação, o número mediador entre o Princípio e a manifestação (CHEVALIER, 2001, p. 809-810).

Quem é Ulisses senão todas as representações simbólicas acima resumidas, cremos nós, na representação do sexto amante de Lóri?²¹

Novamente tem-se a indefinição temporal da obra, sabemos que há um inverno e é por causa dele que Lóri compra casacos de lã vermelhos para seus alunos. Arêas aponta a subliminar referência ao social nessa parte, como se Clarice de certa forma quisesse provocar uma afronta contra o endurecimento da ditadura militar no país.

Se buscarmos, sistematicamente, a palavra vermelho no dicionário dos símbolos, temos a cor como representação do feminino e do mistério da vida (CHEVALIER, p. 944). Além dos casacos vermelhos, Lóri acaba comprando também, meias de lã e sombrinhas da mesma cor, estendendo os presentes a si mesma, apesar de não poder usar a sombrinha – que ela mesma irá chamar de pássaro escarlata de asas transparentes abertas – veste-se, para encontrar Ulisses, com o suéter vermelho, como o de seus alunos. Não percebemos nessas referências às roupas uma inferência à temática social sofrada na obra da escritora. Menos ainda notamos nessa passagem uma tentativa, novamente malograda, de citar a realidade brasileira para redimir-se da morte metafórica criada por Henfil em sua tira humorística que caricaturava lápides para falsos mortos da intelectualidade brasileira, como crítica à sua ignorância frente aos acontecimentos sociais brasileiros. Vemos o pássaro, que aparece também no conto “Preciosidade”, como uma representação da mulher em que Lóri vai se transformando. A personagem desse conto percorre o mesmo caminho que muitas das personagens de Clarice, assim como a já citada Macabéa; para aceitarem seu estado de *femina* precisam, primeiro, voltar ao início, tocarem no fundo do que sempre latejou na mulher: a dor da submissão. Quando a personagem do conto citado, sem nome, identificada

²¹ Para tomarmos a mesma liberdade de Claire Varin em **Línguas de fogo** ao referir-se a algumas coincidências místicas em Clarice, façamos nossa relação: Ulisses é o sexto homem, **Uma aprendizagem** é o sexto romance.

apenas por Ela, é tocada pelas quatro mãos, tem quebrada a sua realidade banal, e, controlada, passa por um vislumbre epifânico, a jóia preciosa tem rompida a casca do seu cotidiano confortável, tão frágil quanto a casca de um ovo que pode ser quebrada a qualquer momento: “Há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo” (UALP, p. 94).

Eis o pássaro de fogo que procuramos, decidida a dar liberdade a ele, Lóri sai de casa 15 minutos antes da hora marcada por Ulisses, apenas para esperá-lo de guarda-chuva aberto que “parecia um pássaro escarlate de asas transparentes abertas. Então resolveu que sairia de casa quinze minutos antes da uma, para esperá-lo [...].E assim encontrou-a ele e olhou-a com admiração: ela estava extravagante e bela.” (UALP, p. 101). O vermelho do suéter, das meias e do guarda-chuva não aparece sozinho, vem acompanhado do vermelho fogo da lareira e do vermelho do vinho, todos harmônica e definitivamente relacionados com paixão.

Enquanto conversam no restaurante Ulisses mostra a Lóri uma andorinha no beiral da janela, desgarrada do bando. Em seguida, surge um pássaro endoidecido espantando a andorinha e espantando-se “na prisão quente da cela”, era um sabiá.²²

Seguido do vermelho do pássaro de fogo, temos uma andorinha e um sabiá. Não podemos, novamente, ignorar a coincidência de tantas simbologias nesta feérica tessitura textual de Clarice. Não podemos reduzir tantas metáforas chamando-as de tentativas vagas de criar um texto social, como afirma Arêas (2005, p. 29).

A andorinha que está presente na janela é uma ave migratória que parte no inverno e tem assegurado o seu retorno no verão. No **Dicionário de símbolos** representa o mito do eterno retorno, das situações cíclicas que desde o início sabemos o final, posto que são repetitivas (CHEVALIER, 2001, p. 51). A obra tem sua situação cíclica a partir do momento em que temos a Aceitação – Negação – Aceitação de Deus. A andorinha espanta a fêmea de sabiá para quem Lóri e Ulisses olhavam. Sabiá... É sábado, *sabá* ou *shabbat* – termo hebraico que representa o sétimo dia da semana (REEBER, 2002, p. 225). No judaísmo, representa o dia sagrado, nesse dia o estudo, a prece, a hospitalidade e o repouso devem ser rigorosamente observados.

²² Como apontado pelo Prof. Gilvan Procópio Ribeiro, se houvesse uma forma de indicarmos a temática sociocultural da obra, essa seria a oportunidade. Encontramos a figura do sabiá no poema nacionalista “Canção do exílio” do romântico Gonçalves Dias e na canção “Sabiá” de Tom Jobim e Chico Buarque.

Lóri e Ulisses conversam, comem, bebem e, em seguida, passam para o salão da lareira, em que atizam o fogo:

Quando ela pensou que, além do frio, chovia como que no mundo inteiro, não pôde acreditar que tanto de bom lhe fosse dado. Era o acordo da Terra com aquilo que ela nunca soubera que precisava com tanta fome de alma. Chovia, chovia. O fogo aceso piscava.

Ele, o homem, se ocupava atizando o fogo. Ela nem se lembrava de fazer o mesmo: não era o seu papel, pois tinha o seu homem para isso. Não sendo donzela, que o homem então cumprisse a sua missão (UALP, p. 103-104).

A união se aproxima, mas ainda não se realiza, depois de todo o percurso enfrentado gozam do dia de descanso e desejo:

Encarniçou-se então sobre o momento, comia-lhe o fogo interno, e o fogo externo ardia doce, ardia, flamejava. Então, como tudo ia acabar, em imaginação vívida, pegou a mão livre do homem, e em imaginação ainda, ao prender essa mão entre as suas, ela toda doce ardia, ardia, flamejava (UALP, p. 105).

Eis homem e mulher na manifestação máxima de conquista e desejo, terminando mais um capítulo. Outro capítulo fragmentado, continuando a cena, em que ambos falam sobre sarcófila²³. Ficam sem se falar por mais de duas semanas após essa noite, Lóri sente-se abandonada pois ele não telefona, questiona-se, teme. Esperando pelo telefonema que tarda ela arde. O que tinha para dar a ele? “Não tinha nada a lhe dar, senão o próprio corpo” (UALP, p. 106) sua carne, sua folha (*sarcófila*).

Eis que Lóri reza:

Tomava café e pensava sem palavras: meu Deus, e dizer que é noite plena e que eu estou plena da noite grossa que escorre com perfume de amêndoas doces. E pensar que o mundo está todo grosso de tanto cheiro de amêndoas, e que eu vos amo, Deus, com um amor feito de escuridão e clarões. [...] Eu vos amo, Deus, sem esperar senão a dor de Vós. A dor é o mistério. [...] Festa, meu Deus, o mundo é uma festa que termina em morte e em cheiro de cravo murcho na lapela. Eu te amo, Deus, exatamente porque não sei se existes. Eu quero um sinal de que existes. Conheci uma mulher simples que não fazia perguntas sobre Deus: ela amava além da pergunta sobre Deus. Então Deus existia. Quando eu morrer quero cravos presos no meu vestido branco. Mas não jasmim, que eu amo tanto e que sufocará a minha morte (UALP, p. 108).

²³ Arêas irá citar este momento como um exemplo da construção malograda da obra pois faz uma pausa para dar informações científicas que nada têm a ver com o enredo do livro.

Nesse momento a personagem assume a voz das mulheres antigas que temem a perda do homem por terem tornado a entrega difícil e demorada. Lóri sabe que não perderá Deus nunca mais e nesta nova fase só corre um risco, a perda do homem. O novo que se apresentara vinha já acompanhado de Deus:

Deus, sim: ela havia ganho de um modo novo: amando a sua vastidão impessoal e sem querer senão que Ele existisse. Mas também isso estava começando a perder: agora rejeitava violentamente um Deus a quem não se pudesse apelar. Mas não queria também apelar: estava perdida e confusa. Lembrava-se de que perguntara um dia a Ulisses:

- Você crê no Deus?

Ele rira:

- Você ainda está nessas perguntas de adolescente? A pergunta é infantil. A resposta é a seguinte: eu sinto que não mexo na vida dentro de um vazio absoluto exatamente porque sou Deus. Um dia, quando eu tiver mais vontade e se você ainda quiser, eu lhe falarei de como me mexo dentro de Deus. [...] sou dos que crêem no que é inacreditável. Aprendi a viver com o que não se entende (UALP, p. 109).

Na reflexão da personagem sobre milagres e coincidências, temos um trecho que – coincidência? – aparece em **A descoberta do mundo**, na voz de Clarice: o milagre das folhas. Quando, caminhando pelas ruas, encontrava folhas secas carregava-as como fetiches e lembranças. Cita uma que caíra nos cílios, julga Deus de uma “grande delicadeza” (UALP, p. 111).

Novo momento em que se distanciam, Lóri sente que não será capaz de suportar a própria fragilidade. O Deus indestrutível aparece em seu discurso de cólera: “E ver que podia perder tudo o que já ganhara, encheu-a de uma ira de possesso contra o Deus. Não tinha coragem de encolerizar-se com Ulisses porque na sua cólera ela o destruiria dentro dela. Mas volta-se contra o Deus que era indestrutível.” (UALP, p. 112).

O Deus acessível que aparece em todos os momentos, apesar de toda a sua proximidade com o humano, não é desvinculado das suas caracterizações com que fomos acostumados a conceber. É por ser divino que pode enfrentar e sobreviver ao processo de negação por que passa a personagem:

O Deus ouvia, mas ela se ouviria? [...]

Não queria pedir ao Deus que a aplacasse, amava tanto o Deus que tinha medo de tocar Nele com o seu pedido, pedido que queimava, sua própria prece era perigosa de tão ardente, e poderia destruir nela a última imagem de Deus, que ainda queria salvar em si.

No entanto, só a Ele poderia pedir que pusesse a mão sobre ela e arriscar-se a queimar a Dele.

Nessa mesma noite gaguejava uma prece para o Deus e para si mesma: 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 e sim a vida, faze com que eu sinta uma alegria modesta e diária, faze com que eu não Te indague demais, porque a resposta seria tão misteriosa quanto a pergunta, faze com que eu receba o mundo sem medo, pois para esse mundo incompreensível nós fomos criados e nós mesmos também incompreensíveis, então é que há uma conexão entre esse mistério do mundo e o nosso, mas essa conexão não é clara para nós enquanto quisermos entendê-la, abençoa-me para que eu viva com alegria o pão que como, o sono que durmo, faze com que eu tenha caridade e paciência comigo mesma, amém (UALP, p. 112-113).

A ira contra esse Deus presente em todos os momentos vividos pela personagem aparece com a força de uma destruição até ultimar-se em prece. Varin aponta que o livro é uma prece, um pedido de amor endereçado ao outro (VARIN, 2002, p. 147) e relembra que em uma crônica escrita na mesma época e publicada no **Jornal do Brasil**, Clarice usa as mesmas palavras em favor de um padre que pediu que ela rezasse por ele. É com pudor que o faz, dirigindo-se a Ulisses, a Deus, e como aponta Varin, aos seus leitores.

Cansada de esperar que ele venha, pois Deus já veio em sua prece, Lóri telefona para Ulisses, que não vai até ela, manda apenas que ela “agüente” (UALP, p. 113).

Passadas as estações de mais um ano, uma das poucas delimitações temporais do romance como já apontamos, assim como o novo ano que se aproxima a personagem também se prepara para o novo. A calma em que entra é chamada de “vigília de castidade” (UALP, p. 116). Com a ajuda de Ulisses “tinha encontrado o seu destino de mulher” (UALP, p. 117). Do jornal copia uma canção da Tchecoslováquia. Clarice não nos revela o autor, mas pesquisando, descobrimos tratar-se de uma canção infantil de Karel Svoboda. O fato de ser uma canção infantil mostra-se relevante se considerarmos que Lóri, agora, assume a simplicidade das crianças ao crer “*no Deus*”. O título da canção é “Voz longínqua” e é reproduzida no livro, a letra fala da visão simples das coisas e da ausência de respostas para as perguntas mais banais. Eis a letra:

Baixa e longínqua
 É a voz que ouço. De onde vem,
 Fraca e vaga?
 Aprisiona-me nas palavras,
 Custa-me entender
 As coisas pelas quais perguntava
 Não sei e não sei
 Como responder-lhe-ei.

Só o vento sabe,
 Só o sol sábio conhece.
 Pássaros pensativos,
 O amor é belo,
 Me insinuam algo.
 E o mais
 Só o vento sabe,
 Só o sol conhece.

Por que, ao longe, erguem-se as rochas,
 Por que vem o amor?
 As pessoas são indiferentes,
 Por que tudo lhe sai bem?
 Por que eu não posso mudar o mundo?
 Por que não sei beijar?
 Não sei e não sei
 Talvez um dia compreenda.

Só o vento sabe,
 Só o sol sábio conhece.
 Pássaros pensativos,
 O amor belo,
 Me insinuam algo.
 E o mais,
 Só o vento sabe,
 Só o sol conhece.
 (UALP, p. 117-118)²⁴

A voz longínqua trouxera a calma absoluta que nunca sentira, a aprendizagem que percorrera até então, aprendizagem de desaprender, levava até Lóri a capacidade de se sentir como uma criança. Não há respostas para as perguntas que se faz, nem mesmo as mais simples, a resposta é trazida por pássaros – sábia, andorinha, pássaros de fogo – e pelo amor – Ulisses. Agora, Deus, será concebido como o é para a criança, a simplicidade da aceitação havia sido a busca da personagem:

Então de súbito se acalmara. Nunca, até então, tivera a sensação de 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 precisasse. Estava vendo claramente o vazio. E nem entendia aquilo que parte dela entendia. Que faria dessa lucidez? Sabia também que aquela sua clareza podia se tornar o inferno humano. Pois sabia que – em termos

²⁴ Todas essas informações sobre a música foram retiradas do site <http://www2.webpark.cz/booboo/ActorsFairytale.htm>, neste endereço, após uma exaustiva busca pela internet, encontramos a referência de que essa música havia sido gravada por Svoboda para a trilha sonora de um filme baseado na história “Three nuts for Cinderella”. O que nos intriga é o fato deste filme ser datado de 1973, e não termos encontrado nenhuma outra referência a essa música. O livro de Clarice é de 1969. É certo que o poema saiu em algum jornal da época, por isso a referência de Lóri, porém não encontramos esse jornal. De qualquer forma, não julgamos importante buscar nenhuma outra informação além da encontrada. O fato de se tratar de uma canção infantil, assumindo então a visão de uma criança ao falar das coisas, já nos é suficiente.

de nossa diária e permanente acomodação resignada à realidade – essa clareza de realidade era um risco: “Apagai pois a minha fala, Deus, porque ela não me serve para os dias. Ajudai-me de novo a consistir de um modo mais possível. Eu consisto, eu consisto” (UALP, p. 118-119).

Quem acende a flama da personagem é Ulisses. Aqui temos uma cena diferente do conto “Amor” em que Ana, após perceber a própria existência, após deparar-se com o cego mascando chicletes e encarar a realidade, apaga a pequena flama do dia com a ajuda do homem:

Ela continuou sem forças nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranqüila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.

Acabara-se a vertigem de bondade.

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia (LISPECTOR, 1998b, p. 29).

Lóri entrara no inferno humano, junto com o homem. Ana saíra do inferno humano para voltar ao seu próprio inferno: a resignada aceitação da condição feminina que por amor retorna a casa onde marido e filho a esperam. Arêas aponta que os nomes Lóri e Ulisses evocam “figuras heróicas e proezas extraordinárias impregnadas de significado supostamente profundo, que se chocam, entretanto, com as situações ligeiras e banais do romance” (2005, p. 33). Em seguida vai afirmar que são essas situações banais que empurram o romance e que existem várias coisas fora de lugar na obra, como a informação científica a respeito de *sarcófila*. Discordamos disso tudo, não é a banalidade que empurra o romance. O que faz com que a história de Lóri flua é a sua busca pela simplicidade, é a sua vivência de uma experiência nova que só fora possibilitada a partir do contato com o outro, ironicamente o outro na figura masculina que, criticado pela estudiosa, apresenta-se em tom didático, *gauche* e deslocado (Ibid., p. 32). Todos os dados que parecem fora de lugar são, na verdade, a nosso ver, os interstícios do livro, as pistas para uma construção muito além da simples banalidade, apesar da falsa criação de um enredo banal.

Parecendo ciente de que muitos vêem o extraordinário como algo que é negado à banalidade, Clarice completa:

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 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 (UALP, p. 119).

Eis o extraordinário da obra: a experiência de Deus através do discurso ficcional, possibilitada, sobremaneira, na relação mais banal e antiga, a relação do homem e da mulher.

Unificada com Deus, com o olhar simples lançado ao extraordinário, resta à personagem buscar a unificação com Ulisses. Telefona para ele, conversam novamente, dessa vez é Lóri quem opta pela solidão, dessa vez é ela quem decide não se encontrar com ele; por enquanto prefere “ficar ainda algum tempo sozinha, mesmo que seja difícil” (UALP, p. 121).

Lóri continua sua busca do mundo, indo à feira. Vendo as frutas, os peixes, os ovos, os legumes, como “um pintor sai do abstracionismo para o realismo” (UALP, p. 121).

Seu passeio na feira termina quando, de repente, vê nabos, “legume bastante comum para justificar o simbolismo de mediocridade, que lhe é atribuído vulgarmente” (CHEVALIER, 2001, p. 628). Mais uma vez a coincidência da mediocridade apontada na obra, da banalidade, em Clarice transformada na alavanca que direcionará as transformações extraordinárias.

O que ela enfrenta, ainda, é a dificuldade de ser o que é. Ulisses a procura, mas ela ainda precisa ficar sozinha:

Lóri tinha uma espécie de receio de ir longe demais. Sempre se retinha um pouco como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e levá-la Deus sabe onde. Ela se guardava, Por que e para quê? Para o que estava ela se poupando? Era um certo medo de sua capacidade, pequena ou grande. Talvez se contivesse por medo de não saber os limites de uma pessoa (UALP, p. 126).

No ônibus, como mulher e com uma mulher, conversa sobre vestidos, temos na banalidade a revelação:

Foi no dia seguinte que andando devagar e cansada pela rua, viu a moça de pé esperando o ônibus. E seu coração começou a bater – porque resolvera fazer a tentativa de contato com uma pessoa. Parou.

- O ônibus está demorando? perguntou tímida e desnorteada.

- Está.

Falhara. Seu coração bateu mais forte ainda porque sentiu que não ia desistir.

- Seu vestido é muito bonito, gosto de estampa grande com roxo.

A moça sorriu imediatamente:

- Comprei pronto, e saiu mais barato do que se tivesse mandado fazer. Minha costureira é de morte, vive aumentando o preço de um vestido para outro, e isso sem contar os aviamentos que ficam por minha conta. Por isto acho que -

Lóri não ouviu mais nada: sorria beatificada: entrara em contato com uma estranha. Interrompeu-a um pouco bruscamente mas com uma doçura de gratidão na voz:

- Adeus. Obrigada, muito obrigada (UALP, p. 126-127).

Mas ainda não era o tipo de contato que valia, buscava o mais profundo e por isso, liga para Ulisses:

E sabia que era uma feroz entre os ferozes seres humanos, nós, os macacos de nós mesmos. Nunca atingiríamos em nós o ser humano. E quem atingia era com justiça santificado. Porque desistir da ferocidade era um sacrifício. Qual fora o apóstolo que dissera de nós: vós sois deuses?

Lembrou-se de uma conversa que tivera com Ulisses e na qual ele como divagara distraído:

- Deus não é inteligente, compreende, porque Ele é a Inteligência, Ele é o esperma e óvulo do cosmos que nos inclui. Mas eu queria saber por que você, em vez de chamar Deus, como todo o mundo, chama o Deus?

- Porque Deus é um substantivo.

- É a professora primária que está falando?

- Não, Ele é substantivo como substância. Não existe um único adjetivo para o Deus.

“Vós sois deuses.” Mas éramos deuses como adjetivos (UALP, p. 129-130).

Tomando, de forma simples, adjetivo que é uma palavra que acompanha o substantivo, determinando-o ou qualificando-o, voltamos ao início de nosso trabalho, quando dizemos que Deus só é Deus se criado através da linguagem humana. Eis aí o discurso repetido em Clarice: nós somos deuses adjetivos porque nomeamos o Deus, que é, na verdade, substantivo, aquilo que é.

Lóri encontra-se, no dia seguinte, com a mão solta sobre a mesa. Seu estado de graça (saber-se) se dá ao morder a maçã, e como aponta no texto, morder a maçã a leva até o paraíso:

Era uma maçã vermelha de casca lisa e resistente. Pegou a maçã com as duas mãos: era fresca e pesada. Colocou-a de novo sobre a mesa para vê-la como antes. E era como se visse a fotografia de uma maçã no espaço vazio.

Depois de examiná-la, de revirá-la, de ver como nunca vira a sua redondez e sua cor escarlate – então devagar, deu-lhe uma mordida.

E, oh Deus, como se fosse a maçã proibida do paraíso, mas que ela agora já conhecesse o bem, e não só o mal como antes. Ao contrário de Eva, ao morder a maçã entrava no paraíso (UALP, p. 131).

Era, como segue, o começo de um estado de graça, mas não o dos santos, apenas o de uma pessoa comum:

Nem de longe Lóri podia imaginar o que devia ser o estado de graça dos santos. Aquele estado que ela jamais conhecera e nem sequer conseguia adivinhá-lo. O que lhe acontecia era apenas o estado de graça de uma pessoa comum que de súbito se torna real, porque é comum e humana e reconhecível e tem olhos e ouvidos para ver e ouvir (UALP, p. 132).

Deus, para a personagem, não dava esse estado de graça com freqüência, ao ser humano, para que ele não ficasse definitivamente do outro lado da vida, e ela entende que isso não acontece com freqüência para que não se torne um hábito (UALP, p. 133).

Lóri sai desse estado melhor criatura do que quando nele entrara, aceitando sua plena condição humana, aceitando, sobretudo a figura divina. Dois dias depois Ulisses liga e descobre que ela cortara o cabelo e não gosta. Estava pronta para ele, ambos se queriam: “Agora eu quero o que você é, e você quer o que eu sou. E toda essa troca será feita na cama, Lóri, na minha casa e não no seu apartamento. Vou escrever nesse guardanapo o meu endereço” (UALP, p. 136).

Chegam a um amadurecimento de relações que Lóri teme ter seu encantamento quebrado numa cama. Muda, sem pressa, vai comprando algumas coisas, sente agora, por seus alunos, um amor de mãe (UALP, p. 137). Liga para a cartomante, não precisa mais dela, nada do que ela lhe dissera fora interessante. Dez horas da noite na Praça Tiradentes vê algo que não é revelado para o leitor: “Eram dez horas da noite na Praça Tiradentes e o táxi corria. Então ela viu uma rua que nunca mais iria esquecer. Nem sequer pretendia descrevê-la aquela rua era sua. Só podia dizer que estava vazia e eram dez horas da noite. Nada mais. Fora porém, germinada” (UALP, p. 138).

Ela ainda não se encontra com Ulisses, mas tem seu endereço e sabe que ele a espera. Vive revelações que são esquecidas, como se houvesse um pacto com o Deus, “ver e esquecer, para não ser fulminada pelo intolerável saber” (UALP, p. 140). Reiteradas vezes cita o jasmim, o cheiro. O significado dessa flor, além de carregar amabilidade e bondade, revela proposta de casamento. Casamento com o Deus? Com Ulisses?

Começa a chover, como na outra vez em que saíra do abismo. Tanto Lóri quanto a chuva estavam preocupadas em fluir com violência e juntas:

E viu que não havia o latejar da dor como antigamente. Apenas isso: chovia fortemente e ela estava vendo a chuva e molhando-se toda. Que simplicidade.
(...) uma camponesa que está num campo onde chove. Nem sequer agradecendo ao Deus ou à Natureza. A chuva também não agradecia nada. Sem gratidão ou ingratidão, Lóri era uma mulher, era uma pessoa, era uma atenção, era um corpo habitado olhando a chuva grossa cair (UALP, p. 142).

Vemos, aqui, uma aproximação ao extremo da poesia pessoana de Alberto Caetano, a simplicidade vivenciada, e não forjada, a aproximação do Deus que não é imaginado nem concebido, é sentido.

Lóri decide dar essa noite secreta a alguém, esse alguém é Ulisses, “Fora tudo tão rápido e intenso que não se lembrara sequer de tirar a camisola, nem de se pintar” (UALP, p. 143). Destituída de todas as máscaras de mulher vai buscar o homem que a espera.

Como uma devoção Ulisses se ajoelha diante dela, “era depois de grandes jornadas que um homem enfim compreendia que precisava se ajoelhar diante da mulher como diante da mãe” (UALP, p. 144), ele se deita em seu colo. A figura do pai assombra Lóri, ela teme que assim como ele, Ulisses também a decepcione, que assim como ele fez, Ulisses a transforme em Pietá, a mãe dos homens. Os dois se ajoelham, se igualam, se beijam. Deitados no chão, para que a cama não quebre o encantamento, se amam. Ele beija sua mão para humanizá-la, pois “havia o perigo de, por assim dizer, morrer de amor” (UALP, p. 146). Amam-se mais uma vez, com “voracidade de alegria” e “alegria austera e silenciosa”: “Ela era tão completa como o Deus: só que Este tinha uma ignorância sábia e perfeita que O guiava e ao Universo. Saber-se a si mesma era sobrenatural. Mas o Deus era natural” (UALP, p. 147).

Ambos declaram amor um pelo outro; ele confessa buscar a embriaguez da santidade e a conquista do corpo. Ela confessa ter sido antes uma mulher que procurava modos e formas, e ter se tornado uma mulher que não tinha mais nem modos nem formas. A transformação e a aprendizagem são mútuas, homem e mulher se completam: “‘Deus’, pensou ela, ‘então era isto o que parecias me prometer’. E seus olhos se fecharam num semi-sono, numa semivigília pois ela vigiava o sono de seu grande amante” (UALP, p. 150).

Enquanto a mulher, em toda a sua transformação, depara-se com o silêncio e a calma do encontro com o amor, o homem perde toda a sua tranquilidade:

Ulisses, o sábio Ulisses, perdera a sua tranqüilidade ao encontrar pela primeira vez na vida o amor. Sua voz era outra, perdera o tom de professor, sua voz agora era a de um homem apenas. Ele quisera ensinar a Lóri através de fórmulas? Não, pois não era homem de fórmulas, agora que nenhuma fórmula servia: ele estava perdido num mar de alegria e de ameaça de dor. Lóri pôde enfim falar com ele de **igual para igual**. Porque enfim ele se dava conta de que não sabia de nada e o peso prendia a sua voz. Mas ele queria a vida nova perigosa (UALP, p. 151) (Grifo nosso).

Ainda, nesta passagem, Clarice completa que a solução para existir é amar outra pessoa porque nós não compreendemos a nossa existência, mas a do outro²⁵. Antes ele não era humilde, mas agora, com a possibilidade do amor, torna-se humilde e sereno, antes ela era humilde por demais, agora torna-se igual ao homem.

Amam-se pela terceira vez. A transformação se realiza nessa mulher, a partir da equiparação com o papel desse homem, e faz com que ela questione o seu valor social que, como já apontamos em nossa análise, é respondido por Ulisses como algo ainda não compreendido pela sociedade brasileira da época. Lóri é uma mulher desintegrada, porque, como mulher, iguala-se, no amor, ao homem e a Deus, ela ofende sua estrutura social com a sua enorme liberdade (UALP, p. 153), mas já ofendera antes quando saíra de casa. O que temos é a aprendizagem de existir da mulher, e isso fere a sociedade, que dela espera, somente, o casamento e filhos.

O romance termina com o seguinte trecho:

Então ela disse, porque sentia que Ulisses estava de novo preso á dor de existir:
 - Meu amor, você não acredita no Deus porque nós erramos ao humanizá-lo. Nós O humanizamos porque não O entendemos, então não deu certo. Tenho certeza de que Ele não é humano. Mas embora não sendo humano, no entanto, Ele às vezes nos diviniza. Você pensa que -
 - Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte (UALP, p. 153).

Arêas aponta que este corte da fala masculina é uma vingança ao tom didático que o homem representara em toda a obra. Ao contrário, vemos esse corte como a união entre o homem e a mulher após todo o processo de aprendizagem de vida e, o que nos interessou mais, aceitação, negação e aceitação de Deus, pelo qual passa Lóri. A obra sem início e sem fim, não se apresenta como uma tentativa de explicar ou responder questões. Essa história, fragmento de vida, reproduz o

²⁵ Vale ressaltar a insistente afirmação da autora da necessidade do outro para a própria compreensão. Muitos estudos foram feitos a respeito dessa temática em sua obra, entre eles destacam-se Regina Pontieri e Edgar Nolasco.

percurso do ser humano na busca do reconhecimento de Deus e do reconhecer-se através do Outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como o Deus não tem nome vou dar
a Ele o nome de Simptar.
Clarice Lispector

A religião é uma invenção humana.
Ferreira Gullar

Talvez Deus mantenha alguns poetas à sua disposição
(vejam que digo poetas!), para que o falar sobre Ele preserve
a sacra irredutibilidade que sacerdotes
e teólogos deixaram escapar de suas mãos.
Kurt Marti

Com nossa análise percebemos tratar-se de um livro de assunção e êxtase, fala de momento de apaziguamento, consolado, repousado, gratificado. Confirma-se a idéia de que Deus em Clarice não é um conceito, uma noção teórica nem um ideal abstrato. O ideal divino não é racional. Ele é realidade conhecida pela experiência direta. Uma realidade eminentemente viva, com o Deus vivo.

Não procuramos, nesta ficção específica de Clarice, um Deus de feição moral. O seu Deus é quase o dos contemplativos²⁶, conhecido e revelado no amor e na liberdade. A salvação aqui não é dada através dos méritos e das obras próprias, mas pela união sagrada com Deus e com o homem.

A personagem do livro experimentou, ou melhor, trilhou, três caminhos de experiência do Mistério: aceitação, negação e aceitação, termos usados por Boff e retomados em todo o nosso trabalho. Como apontamos, esses três caminhos são nomeados por Clarice de: religião da infância, não-religião e crença num Deus vasto. Vemos como os caminhos gnósticos da percepção e visão supranormal, da imaginação, do sonho, da mediunidade, da permeabilidade ao inconsciente coletivo ou arcaico, ou das iluminações, inspirações e contatos de ordem mística.

Não buscamos, em nenhum momento, desvendar até que ponto foi Clarice uma pessoa religiosa, até que ponto ela usava da religiosidade em sua obra, buscamos desvendar como a personagem Lóri, feminina como todas as mulheres, vivencia a experiência de Deus e como esse Deus se apresenta nesta obra. As respostas várias que encontramos possibilitam uma revelação pouco apreendida em Clarice: seu discurso literário, feminino de todas as formas, não nega à mulher o

²⁶ Chamamos de quase pois os contemplativos buscam a plena simplicidade das coisas, já Lóri vai buscar nas coisas a plena vivência de tudo. Ela não se afasta do mundo para o encontro com Deus, ela vive o mundo ao máximo para possibilitar esse encontro.

papel estereotipado desde sempre. Repete o que o senso comum e masculino, principalmente, vinha delineando da personagem feminina, isso de início. Clarice engana, barthesianamente falando, Clarice carrega sua literatura de interstícios, prontos para serem desvelados ou não. A mulher, a princípio, repetitiva e previsível, é na verdade o ser que carrega toda a força, quiçá imaginada pelo homem Ulisses. É ele que a hipnotiza com o canto de sereia, mas é ela que carrega a força para seguir até onde quer e depois traçar o caminho que deseja. É a partir da mulher que se dá a comunhão entre amor e Deus. E o Deus presente em sua obra está longe de ser o bíblico temido pelo senso comum, temido, principalmente, pela voz feminina.

Deus é diálogo possível e passível de falhas e questionamentos. É imagem porque se faz diálogo, mas não é temível, porque se faz submisso a apropriação do homem, neste caso, especificamente, da mulher. Se aprendemos que o homem precisa de Deus, a aprendizagem aqui se dá no caminho inverso, Deus também precisa do homem. Se somos forçados a desvincular o discurso religioso do discurso de *Eros*, em Clarice a aprendizagem é outra, ambos caminham em paralelo, são vitais um para o outro, Deus é humano, o sexo é divino, a obra de Clarice é uma aprendizagem, um livro dos prazeres!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BEAUVOUR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2 v.

BENJAMIN, Walter. **Sobre el programa de la filosofia futura y otros ensayos**. Caracas: Monte Avila, 1970.

BOFF, Leonardo. **Experimentar Deus: a transparência de todas as coisas**. Campinas: Verus, 2002.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CAMPBELL, Joseph. **E por falar em mitos: conversas com Joseph Campbell**. (entrevistado por) Fraser Boa. Trad. Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Versus, 2004.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CIXOUS, Hélène. **Reading with Clarice Lispector**. Translated by Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota, 1990. (Theory and History of Literature, 73).

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002.

COMPAGNON, Antonie. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

_____. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CRESPI, Franco. **A experiência religiosa na pós-modernidade**. Trad. Antonio Angonese. São Paulo: EDUSC, 1999.

CULLER, Jonathan D. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica pós-estruturalista**. Trad. Patricia Burrowes. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Ventos, 1997.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Pérola de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad de Rogério Fernández. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOTLIB, Nádya Batella. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; ARAÚJO, Lucia Nascimento. **Ensaístas brasileiras**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. SUSSEKIND, F., DIAS T. e AZEVEDO C. (orgs.) In: **Vozes femininas**: gênero, mediações e práticas da escrita. Rio de Janeiro: 7letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

JOYCE, James. **Ulisses**. Trad. Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **Retrato de um artista quando jovem**. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

KEMPIS, Tomás de. **Imitação de Cristo**. Trad. Pe. Fleury. Petrópolis: Vozes, 2000.

KUSCHEL, Karl-Josef. **Os escritores e as escrituras**: retratos teológico literários. Trad. Paulo Astor Soethe. São Paulo: Loyola, 1999.

KRISTEVA, Julia. **O sol negro**: depressão e melancolia. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

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

_____. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

_____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

MANZO, Lícia. **Era uma vez: eu** – a não-ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba, Juiz de Fora: UFJF, 2001.

MILLET, Kate. **Sexual Politics**. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1970.

MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia. **Clarice Lispector: outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. (org.). **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **Aprendendo a viver**: imagens. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo. **Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças.** Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

NUNES, Benedito (coord.). **Clarice Lispector: a paixão segundo G. H.** Madrid: ALLCA XX, 1996. (Coleção Archivos, 18).

PLATH, Sylvia. **Poemas.** Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda. São Paulo: Iluminuras, 1991.

PESSANHA, José Américo. Itinerário da paixão. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, maio de 1989. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, maio 1989. (Org. de Vilma Arêas e Berta Waldman. Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.) p. 181 – 198.

PESSOA, Fernando. **Alguma prosa.** Trad. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

REEBER, Michel. **Religiões.** Trad. Luiz Cavalcanti Guerra. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política.** Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

RUSSOTO, Márgara. La narradora: imágenes de la transgressión en Clarice Lispector. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, maio 1989. (Org. de Vilma Arêas e Berta Waldman. Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.) p. 85 – 94.

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

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. **Cartas perto do coração.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

SILVA, Geysa. **A construção do sujeito em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*.** 1998. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/volume2/ler.php?id=9>. Acesso em: 8 set. 2005. (cópia com o autor)

SVOBODA, Karel. **Voz longínqua.** Disponível em: <http://www2.webpark.cz/booboo/ActorsFairytale.htm>. Acesso em: 8 set. 2005.

VARIN, Claire. **Línguas de fogo: ensaios sobre Clarice Lispector.** Trad. Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

VASCONCELLOS, Eliane. Uma arqueologia da autoria feminina no Brasil. SUSSEKIND, F., DIAS T. e AZEVEDO C. (orgs.) In: **Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita.** Rio de Janeiro: 7letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

VATTIMO, Gianni. **Depois da cristandade – por um cristianismo não religioso.** Trad. Cynthia Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.

WALDMAN, Berta. **Entre passos e rastros**: presença judaica na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Perspectiva/Fapesp/Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Orlando**. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Joel Rosa de. **A experimentação do grotesco em Clarice Lispector**: ensaios sobre literatura e pintura. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

AMARAL, Emília. **O leitor segundo G.H.**: uma análise do romance A paixão segundo G.H. de Clarice Lispector. Cotia: Ateliê, 2005.

ARÊAS, Wilma e WALDMAN, Berta. (orgs.) **Remate de Males**. Campinas, n. 9, 1989.

BADINTER, Elisabeth. **Rumo equivocado**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, Peter Ludwig. **Rumor de anjos**: a sociedade moderna e a redescoberta do sobrenatural. Trad. Waldemar Boff e Jaime Clasen. Petrópolis: Vozes, 1996.

BONÉ, Édouard. **Deus**: hipótese inútil? São Paulo: Loyola, 2003.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BRASIL, Assis. **Clarice Lispector**: ensaio. Rio de Janeiro, Simões, 1969.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 17-18, dez. 2004. Edição especial.

CARVALHO, Cláudio. A mulher no vão da escada. CUNHA, Helena Parente (org.) In: **Desafiando o cânone (2)**: ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

CLÉMENT, Catherine e KRISTEVA, Julia. **O feminino e o sagrado**. Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector**. Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro, Exodus: 1999.

_____. Reaching the Point of Wheat, or a Portrait of the Artist as a Maturing Woman. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, maio 1989. (Org. de Vilma Arêas e Berta Waldman. Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.) p. 39 – 54.

COELHO, Eduardo Prado. A paixão depois de G.H. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, maio 1989. (Org. de Vilma Arêas e Berta Waldman. Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.)

COMPAGNON, Antonie. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó, Ergos, 2001.

DEBRAY, Régis. **Deus, um itinerário: material para a história do Eterno no Ocidente**. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Salvo o nome**. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.

DINIS, Nilson. **A arte da fuga em Clarice Lispector**. Londrina: Eduel, 2001.

DURAND, Gilbert. **A fé do sapateiro**. Trad. Sérgio Bath. Brasília: UNB, 1995.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____ e MARTINI, Carlo Maria. **Em que crêem os que não crêem**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FERRAZ, Salma. **As faces de deus na obra de um ateu – José Saramago**. Juiz de Fora: UFJF / Blumenau: Edifurb, 2003.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. **Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade**. São Paulo: Escrituras, 2002.

FOCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Lara Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. Clarice Lispector biografada: questões de ordem teórica e prática. SCHUPUN, Mônica Raisa (org.). In: **Gênero sem fronteiras: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero**. Florianópolis: Mulheres, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HATTNER, Álvaro Luiz. Literatura e estudos culturais. BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). In: **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduen, 2003.

HELENA, Lúcia. **Nem musa nem medusa: itinerários da escrita de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Eduff, 1997.

IANNACE, Ricardo. **A leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp, 2001.

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

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

MURARO, Rose Marie. **Textos da fogueira**. Brasília: Letraviva, 2000.

NOLASCO, Edgar César. **Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura**. São Paulo: Annablume, 2001.

_____. **Restos de ficção: a criação biográfico – literária de Clarice Lispector**. São Paulo: Annablume, 2004.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1989.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio / INL / Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

PEIXOTO, Marta. **Ficções apaixonadas: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

PLIMPTON, George. **Escritoras e a arte da escrita: entrevistas do Paris Review**. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

PONTIERI, Regina Lúcia. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____. (org.) **Leitores e leituras de Clarice Lispector**. São Paulo: Hedra, 2004.

QUEIROZ, Vera. Clarice Lispector. **Tempo Brasileiro**, n. 104, Rio de Janeiro: jan - mar. 1991.

RONCADOR, Sonia. **Poéticas do empobrecimento**. São Paulo: Annablume, 2002.

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

ROSSONI, Igor. **Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector**. São Paulo: Unesp, 2002.

SÁ, Olga de **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Clarice Lispector**: linguagem. In: Para um, novo conceito de literatura brasileira. Rio de Janeiro, Eldorado, 1977.

_____. **A paixão segundo G.H.**: ritual epifânico do texto. In: Que fazer de Ezra Pound. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

_____.<santanna@novanet.com.br> **Clarice, etc.** Mensagem pessoal. Mensagem recebida por <defiju@acessa.com> em 11 out. 2005

_____.<santanna@novanet.com.br> **Re: vamos falar de Clarice?** Mensagem pessoal. Mensagem recebida por <defiju@acessa.com> em 18 set. 2005

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. MIRANDA, Vander Mello (org.). In: **Narrativas da modernidade**. São Paulo: Autêntica, 1999.

SANTOS, Laura da Cunha. **A estética da melancolia em Clarice Lispector**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2000.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Lendo Clarice Lispector**. São Paulo: Atual, 1987.

SISCAR, Marcos. A desconstrução de Jacques Derrida. BONNICI, Thomas e TOLIN, Lúcia Osana (orgs.). In: **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduen, 2003.

SLAVUTZKY, Abrão. A ilusão tem futuro. WONDRACEK, Karen (org.). In: **O futuro e a ilusão**: um embate com Freud sobre Psicanálise e Religião. Petrópolis: Vozes, 2003.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória**: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector**: figuras da escrita. Braga: Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.

THEOBALDO, Carlos e BITTENCOURT, Ercília. **Duas visões**: Guimarães Rosa & Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000.

VATTIMO, Gianni e DERRIDA, Jacques (orgs.). **A religião**: o seminário de Capri. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VASCONCELLOS, Eliane (org.) **Inventário do arquivo Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

VIANA, Maria José Motta. **Do sótão à vitrine**: memórias de mulheres. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

VIEIRA, Telma Maria. **Clarice Lispector**: uma leitura instigante. São Paulo: Annablume, 1998.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. BONNICI, Thomas e TOLIN, Lúcia Osana (orgs.). In: **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduen, 2003.

_____. Crítica feminista. BONNICI, Thomas e TOLIN, Lúcia Osana (orgs.). In: **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduen, 2003.

WALDMAN, Berta. **A paixão segundo C.L.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)